

HISTORIOGRAFIA
da música brasileira em perspectiva: análise crítica e desdobramentos

Organizadores: Beatriz Magalhães Castro | Márcio Páscoa
Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS)

CAPES
ABMUS
Associação Brasileira de Musicologia
Segunda Oficina
laboratório editorial

Organizadores: Beatriz Magalhães Castro | Márcio Páscoa
Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS)

Historiografia da música brasileira em perspectiva:

análise crítica e desdobramentos

CAPES
ABMUS
Associação Brasileira de Musicologia
Segunda Oficina
laboratório editorial

Segunda Oficina Laboratório Editorial

Allison Leão
Editor

Márcio Páscoa
Luciane Páscoa
Editores Executivos

Karen Cordeiro
Produtora Editorial

Alberto Dantas (UFMA)
Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)
José Magalhães (UFU)
Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)
Paulo Kühl (Unicamp)
Sheila Vieira de Camargo Grillo (USP)
Conselho Consultivo

Alberto José Vieira Pacheco (UNL-PT)
Ana Guiomar Rego Souza (UFG)
Diósnio Machado Neto (USP)
Fabio Vergara Cerqueira (UFPel)
José Geraldo Grillo (UNIFESP)
Lenita Waldige Mendes Nogueira (Unicamp)
Luis Claudio Costa (UERJ)
Marcos da Cunha Lopes Virmond (Unicamp)
Maria José Spiteri Tavolaro Passos (Unicsul)
Mozart Bonazzi da Costa (PUC-SP)
Paulo Cardoso Maciel (UFOP)
Comitê Científico

A B M U S
Associação Brasileira de Musicologia

Diretoria (gestão 2025-2026)

Pablo Sotuyo Blanco
Presidente

Alberto Dantas Filho
Vice-presidente

Beatriz Magalhães Castro
Ex-presidente imediato

Ana Guiomar Rêgo Souza
Secretária

Marcos da Cunha Lopes Virmond
Tesoureiro

Claudia Felipe da Silva
Márcio Páscoa
Conselho fiscal

Segunda Oficina Laboratório Editorial

A *Segunda Oficina Laboratório Editorial* é um núcleo de produção editorial ligado ao Grupo de Estudos Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (MemoCult) e ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA) que se dedica a divulgar a produção científica e artística do PPGLA, resgatar fontes históricas reinserindo-as na circulação contemporânea e ainda colaborar com o campo editorial no Amazonas.
https://ppgla.uea.edu.br/pt_br/?page_id=1859

Karen Cordeiro
Projeto gráfico

Karen Cordeiro
Diagramação

João Alves
Revisão Textual

Retrato de Emmanuel Rio, 1836, Albert Schindler
Obra da Capa

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001
"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

Esta edição respeitou o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Historiografia da música brasileira em perspectiva [livro eletrônico]: análise crítica e desdobramentos / organizadores Beatriz Magalhães Castro, Márcio Páscoa, Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Manaus, AM : Segunda Oficina Laboratório Editorial, 2025.

454 p.: il., color; 21 x 29,7 cm.
Vários autores
Bibliografia
ISBN: 978-65-01-64530-8

1. Historiografia 2. Música - História 3. Música brasileira - História e crítica I. Castro, Beatriz Magalhães. II. Páscoa, Márcio. III. Associação Brasileira de Musicologia.

25-294553.0 CDD-780.981

Índices para catálogo sistemático:
1. Brasil : Música : História 780.981
Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Segunda Oficina Laboratório Editorial
Av. Leonardo Malcher, 1728 - Praça 14 de Janeiro
Manaus – AM – Brasil
CEP 69010-170

Sumário

Introdução 07
Beatriz Magalhães Castro

Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), o "gênio" musical brasileiro, a "casca" e o "miolo" 17
Gilberto Vieira Garcia

Colonialidade, resistência e música no tempo de Sílvio Romero: algumas observações 35
Magda de Miranda Clímaco

A *música no Brasil*, de Guilherme de Mello: recursos, perspectivas e contribuições à historiografia musical brasileira 60
Gustavo Frosi Benetti

A *Storia Della Musica Nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926): alguns apontamentos 84
Mónica Vermes

Renato Almeida e sua *História da Música Brasileira*: um caminho para a música brasileira 108
Givas Demore

Historiografia musical brasileira como operação epistemológica: do *Ratio Studiorum* ao culturalismo das missões de Mário de Andrade, Curt Lange e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo 142
Beatriz Magalhães Castro

O ato e o entreato: considerações sobre o livro *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz 235
Fernando de Oliveira Magre

A historiografia e as histórias das músicas populares do Brasil 248
Silvano Fernandes Baia

Música popular & política no Brasil, anos 1970: para além das políticas sexuais hegemônicas 261
Adalberto Paranhos

***Parole, parole...*: memória e nomadismo de um hit musical** 282
Heloísa de A. Duarte Valente

Sepultura do Brasil: brasilidade, música popular e heavy metal em *Ratamahatta* (1996) 316
Thales Reis Alecrim

Gilberto Mendes e os mares minimalistas 339
Rita de Cassia Domingues

Filmar a música, musicar o filme: o olhar-escutar do músico-cineasta 360
Yuri Prado

O Teatro Amazonas como representação do ecletismo 370
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
Luciane Viana Barros Páscoa
Maria Luiza Magnani Degan

Musicologia e as experiências do tempo - os regimes de historicidade 396
Alberto Dantas Filho

Musicologia e métodos: uma abertura às histórias 408
Marcos Virmond

A historiografia musical brasileira como entrelaçamento de saberes: sons do passado e vozes do presente em constante transformação 416
Ana Guiomar Rêgo Souza

Introdução

Este livro nasce de um gesto coletivo de interpelação à historiografia musical brasileira, somando-se a um conjunto de questionamentos sobre a urgência de uma revisão que considere tanto os silenciamentos quanto os atravessamentos epistemológicos que moldaram a narrativa historiográfico-musical no país. Durante décadas, a narrativa historiográfica sobre a música no Brasil foi moldada por intelectuais de formação diversa, muitas vezes externos ao campo musicológico. Embora essas contribuições tenham sido fundamentais para a consolidação de um pensamento sobre a música brasileira, seus discursos foram marcados por lacunas, apagamentos e pressupostos pouco problematizados inseridos nos contextos do pensamento brasileiro então vigentes. A ausência de análises sistemáticas, de fontes organizadas de forma cruzada e de referenciais mais afinados com os debates epistemológicos contemporâneos comprometeu o avanço de um projeto historiográfico mais crítico e plural.

Essa crítica não é isolada: diversos autores, de dentro e fora da musicologia, têm apontado a necessidade de repensar os alicerces teóricos e metodológicos da história da música produzida no Brasil. Marcos Napolitano, desde *Seguindo a canção* (2001) e, sobretudo, em *Como usar fontes musicais* (2007) e *História & música* (2019), aponta os limites das abordagens tradicionais para lidar com fontes sonoras e práticas musicais mediadas por estruturas de poder. Carlos Sandroni, em *Feitiço decente* (2001; rev. 2008) e nos ensaios reunidos em *Outra história da música popular brasileira* (2015), chama atenção para a força das construções míticas em torno da música popular, su-

gerindo que boa parte da historiografia se sustenta mais por narrativas consagradas, do que por análises críticas sistemáticas. Paulo Castagna, em "História da música no Brasil: balanço e perspectivas" (2004) e *Historiografia musical em debate* (2008), observa que muito do que se produziu até hoje sobre música no Brasil permaneceu "restrito à catalogação ou à crítica metodológica fragmentada," com raras tentativas de construção de uma história mais articulada e reflexiva. Luciana Prass, em artigos como "A mulher como sujeito da história da música" (2017) e no livro *Gênero, raça e historiografia musical* (2020), evidencia a invisibilidade de sujeitos e repertórios marginalizados — mulheres, músicos racializados, práticas populares — como uma das marcas de exclusão no campo. Argumentei em *Historiografia musical brasileira como operação musicológica* (Magalhães Castro 2023), que apenas uma operação musicológica rigorosa — sustentada em documentação crítica e enquadramentos teórico-conceituais atualizados — poderá superar lacunas e encaminhar uma historiografia brasileira efetivamente plural e abrangente. E no presente texto, "Historiografia musical brasileira como operação epistemológica..." (Magalhães Castro 2025), aprofundo este debate propondo que a historiografia musical brasileira se estrutura por operações doxológicas a partir de padrões eurocêntricos (*táxon*) que legitimam ou ocultam estruturas de poder, selecionando e naturalizando escolhas (e equívocos) por meio de critérios consagrados no circuito acadêmico-institucional, funcionando, assim, como verdadeira operação doxológica.

Em diálogo com essas análises, entre muitos autores que oferecem ferramentas para repensar o campo, destacamos os trabalhos de Georgina Born em *For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity beyond the Practice Turn* (2011), propõe uma sociologia da musicologia que evidencia suas estruturas de exclusão e poder disciplinar; já Bruno Nettl em *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* (2ª ed., 2005), convida-nos a compreender a musicologia como prática cultural situada, marcada por convenções e invisibilidades. A discussão aqui proposta é, portanto, urgente, e as abordagens de Born e Nettl inspiram e legitimam o movimento crítico que esta coletânea pretende impulsionar.

Ao reunir perspectivas analíticas e problematizadoras sobre as diferentes maneiras pelas quais a história da música foi narrada no Brasil, esta publicação busca aprofundar os paradigmas de construção historiográfica dentro de uma tentativa para a sua história intelectual, expandindo os horizontes epistemológicos da própria musicologia brasileira a fim de consolidar narrativas alinhadas com o pensamento e as práticas contemporâneas. Propõe-se, assim, a ser um marco: um convite à revisão da tradição historiográfica da música no Brasil, por meio de abordagens renovadas, metodologias sensíveis à complexidade dos repertórios e das temporalidades, na construção de uma nova agenda historiográfica. Por meio da sistematização crítica de fontes, do diálogo entre campos disciplinares e da valorização de vozes historicamente marginalizadas, esta obra busca recolocar a historiografia musical brasileira em consonância com os desafios teóricos e sociais do presente.

Esta publicação se insere no âmbito das ações da ABMUS e é resultado do seu IV Congresso realizado em Santos, entre 9 a 13 de novembro de 2023. A estrutura do volume reflete os eixos temáticos do IV Congresso e foi organizada em três blocos principais: o primeiro, aborda autores de histórias da música brasileira, desde Manuel de Araújo Porto Alegre a Vasco Mariz; o segundo, aborda as questões sobre historiografia da música popular brasileira, seus enquadramentos, problematizações e principais articulações políticas e de significados; e o terceiro, reúne texto que problematizam a operação historiográfica como exercício narrativo e objetivam lançar algumas possibilidades para a sua ampliação no campo musicológico.

Gilberto Vieira Garcia investiga o trabalho de Manuel de Araújo Porto-Alegre destacando o uso do ecletismo romântico para entronizar José Maurício Nunes Garcia como "gênio" nacional, articulando história, filosofia e ciência num projeto de afirmação civilizatória guiado pelas "ideias" e pelo poder formativo da música. Ao rastrear a crítica à frenologia e a defesa do "miolo" sobre a "casca," o ensaio expõe as tensões entre racismo estrutural e estratégias de legitimação intelectual, revelando um capítulo decisivo da historiografia musical oitocentista brasileira. Por meio da crítica à frenologia, o autor destaca o mote "o miolo decide, não a casca" para contestar o determinismo cranioscópico e legitimar José Maurício pelas suas qualidades intelectuais e morais,

deslocando o foco do fenótipo para a formação e o gênio musical como forma de resistência à exclusão racial. Embora continue inserido no vocabulário racial oitocentista, o gesto funciona como estratégia para mitigar a exclusão de um músico negro dentro do projeto civilizatório romântico.

Magda Clímaco propõe uma reinterpretação do lugar de Silvio Romero como teórico da colonialidade e da formação do campo intelectual brasileiro, apontando os limites e as ambivalências de sua contribuição. O ensaio destaca as ambiguidades de Sílvio Romero, ícone da Escola do Recife, revelando como sua teoria do branqueamento encarna a colonialidade do poder, ainda que embasada num curioso zelo etnográfico. Ao rastrear modinha e lundu-canção, Magda Clímaco expõe que, mesmo cooptados pela elite, esses gêneros preservam pulsos afro-brasileiros, operando como trincheiras de resistência cultural no imaginário musical do século XIX. Assim, mesmo atravessadas por processos de embranquecimento e resistência, a autora revela como tais gêneros, mesmo apropriados pelas elites, mantiveram traços de cultura afro-brasileira, operando como espaços de tensão simbólica no imaginário nacional do século XIX e além.

Gustavo Benetti contextualiza com rigor a obra pioneira de Guilherme de Mello, *A Música no Brasil* (1908), mapeando as suas quatro edições, desvendando suas matrizes positivistas/evolucionistas e demonstrando como ela moldou e foi depois eclipsada na narrativa musicológica nacional. Benetti evidencia como tais discursos estavam imbricados em concepções do evolucionismo racial consubstanciado no modelo das "três raças," refletindo os impasses de uma modernidade nacional que reproduz hierarquias raciais naturalizadas mesmo ao propor uma identidade musical brasileira. o rastrear a fortuna crítica e expor as tensões entre nacionalismo, racismo científico e construção identitária, o autor mostra por que reler Mello hoje é crucial para entender tanto os alicerces, quanto as fissuras do nosso cânone musicológico.

Mônica Vermes mostra como a *Storia della Musica nel Brasile* (1926) de Vincenzo Cernicchiaro ao mesmo tempo expande o inventário de fontes (inclui mulheres, instrumentistas "menores" e gêneros populares) e consolida uma narrativa monumentalista, eurocêntrica e hierarquizada, além de híbrida entre memorialismo e compilação erudi-

ta. Com acuidade analítica, Vermes desmonta a lógica monumentalizante que sustenta essa visão nacionalista da história da música, revelando suas exclusões estruturais, apagamentos de diferença e supressão de conflitos que poderiam tensionar a ideia de uma identidade musical homogênea. Ao pôr em diálogo categorias de branquitude e racismo científico, a autora revela que a obra legitima uma identidade musical homogênea ancorada nos "grandes feitos", silenciando conflitos e tensões, ainda que permaneça insubstituível como registro da vida musical carioca entre 1850-1925.

Givas Demore reavalia a *História da Música Brasileira* (1926/1942) situando Renato Almeida entre o modernismo nacionalista e o positivismo racial que moldou a primeira historiografia musical do país. O capítulo expõe os méritos pioneiros de coleta e sistematização – folclore, música popular e erudita reunidos num mesmo arco narrativo — mas evidencia as falhas metodológicas, a hierarquia eurocêntrica e o silenciamento de vozes negras, indígenas e femininas que tornaram a obra simultaneamente fundadora e limitante. Ao rastrear a posterior fortuna crítica e o progressivo "esquecimento" do autor, Demore mostra como reler Almeida hoje é indispensável para entender tanto os alicerces quanto as fissuras da narrativa musicológica brasileira. Explicita, assim, o quanto essa narrativa se tornou normativa, embora assentada sobre apagamentos significativos.

Segue, ao texto de Demore, texto de minha autoria no qual busco traçar uma arqueologia epistemológica desde o *Ratio Studiorum* jesuítico ao positivismo e ao racismo científico para explicar como Mário de Andrade (*operador modernista*), Curt Lange (*intruso pan-americano*) e Luiz Heitor (*cartógrafo pluralista*) institucionalizaram — entre choques de nacionalismo, folclore e ciência — a musicologia brasileira. Mostro que o paradigma culturalista ainda reifica o "popular/aborígene" e encobre hierarquias raciais. Por isso, proponho uma guinada descolonial que desfaça essas doxas e reabra o debate sobre identidade musical no país, revelando tanto os alicerces quanto os pontos cegos da disciplina. Ao contrastar os três projetos, evidencio o seu entrelaçamento com políticas culturais de Estado e sustento que suas obras formam um campo de tensões e negociações permanentes entre estética, etnografia e poder institucional.

Fernando Magre analisa a arquitetura do clássico manual *História da Música no Brasil* (8 edições entre 1981 e 2012) de Vasco Mariz, mostrando como o autor, investido da autoridade de "testemunha ocular" e do prestígio diplomático, ergue um cânone positivista-nacionalista que celebra "grandes heróis" e relega o dodecafonismo do Grupo Música Viva a mero "entreato." Ao rastrear as revisões das oito edições, evidencia-se a dialética nacionalismo versus vanguarda, as exclusões de vozes dissidentes e a fusão de memória pessoal com narrativa histórica, iluminando tanto o mérito enciclopédico do livro quanto seus limites como matriz ainda influente da historiografia musical brasileira.

Silvano Baia propõe uma leitura da historiografia das músicas populares a partir de suas fissuras e reconfigurações. Desconstrói a ideia de uma "História da Música Popular Brasileira" una, mostrando que o que existem são múltiplas histórias de práticas populares regionais que o discurso nacionalizante, centrado na linhagem samba-bossa-MPB carioca, reduziu a um único cânone. Ele rastreia como esse modelo nasceu dos memorialistas do Rio de Janeiro, foi naturalizado por parte da academia e ainda pauta listas e manuais, apesar da expansão recente dos estudos sobre sertanejo, "música romântica," rap, rock e cenas regionais. Ao criticar tanto o uso acrônico de "MPB" quanto a metodologia que privilegia a análise letrista, o autor defende uma historiografia que articule som, contexto e diversidade social — e que, para além do avanço acadêmico, consiga repercutir no imaginário público e romper o "*apartheid* musical" que ainda hierarquiza as sonoridades brasileiras.

Adalberto Paranhos investiga as relações entre música popular e política, analisando como canções e repertórios se articularam a disputas ideológicas ao longo do século XX. Paranhos revisita a MPB sob a ditadura e mostra que, na década de 1970, canções, capas de LPs e performances (de Chico Buarque a Ney Matogrosso, das Frenéticas a Leci Brandão) se tornaram trincheiras de micropolítica: celebraram o prazer feminino, a homossexualidade e a androginia, rompendo o binarismo de gênero e desafiando simultaneamente censura e autoritarismo. Mapeando essas "políticas do corpo," o autor demonstra que a revolução sexual travada na música popular redefiniu os limites entre cultura e ação política e pôs em xeque o diagnóstico do "vazio cultural" sob o AI-5. Sua

abordagem destaca assim os mecanismos de censura, apropriação e agenciamento político da canção brasileira.

Heloísa Duarte Valente investiga por que certos hits "insistem em não morrer" tomando *Parole, parole* (Mina & Alberto Lupo 1972) como caso-piloto: combina análise musical (a sequência harmônica cíclica em quintas), estudo dos arranjos e da performance vocal, e a teoria de "movência/nomadismo" de Zumthor para rastrear as múltiplas versões internacionais que reciclam a canção. Ao articular corpo, voz, tecnologia de gravação e iconografia das capas, a autora mostra como o hit se fixa na memória afetiva e sonora global, revelando o papel da indústria midiática na construção de "clássicos populares" e apontando que a permanência depende tanto de fórmulas composicionais recorrentes quanto de estratégias de circulação e atualização cultural.

Thales Alecrim examina a sonoridade do grupo Sepultura como manifestação de uma distopia brasileira. Sua leitura de *Ratamahatta* (Roots 1996) como um exercício de tradução, revelando como o Sepultura injeta no léxico global do heavy-metal o mito nacional das "três raças" e a retórica da MPB, dramatizando no ruído distorcido as tensões entre centro/periferia e tradição/modernidade. Amparado em história cultural e estudos decoloniais, o autor mostra que essa "brasilidade metálica" simultaneamente reforça e questiona a mestiçagem celebrada pelo nacionalismo musical, revelando como o metal latino-americano se torna palco de disputas identitárias e expõe os pontos cegos da narrativa musicológica brasileira. Ancorada em perspectivas críticas e culturais, propõe a compreensão da história musical também pelos ruídos, pelas agressões sonoras e por estéticas de resistência.

Rita de Cássia Domingues dos Santos analisa a obra de Gilberto Mendes sob o prisma do minimalismo e das referências transatlânticas. Seu estudo ilumina aspectos pouco debatidos da produção de Mendes, revelando um compositor em diálogo crítico com o modernismo e com as estéticas internacionais. A autora demonstra que, na "fase pós-tudo" (1980-1990), Gilberto Mendes reconfigura o minimalismo internacional em modo pós-minimalista brasileiro: intercala repetição hipnótica a citações de Villa-Lobos, citações pop/eruditas e referências orientais para criar um "oceano" sonoro híbrido. Analisando motivos, processos aditivos e intertextualidades, ela evidencia em

obras como *Vento Noroeste* a *Abertura Issa*, como o compositor santista traduz processos aditivos, ostinatos e ciclos harmônicos em texturas emotivas e intertextuais, propondo que, reler esse corpus é vital para entender os "vários minimalismos" que perpassam e abrem novas perspectivas para a música contemporânea do país.

Yuri Prado propõe um cruzamento entre música e cinema, analisando a mediação audiovisual como forma de historiografia. Prado reivindica a figura do músico-cineasta como agente etnográfico que "musica" o filme: ao articular visão e escuta numa etnomusicologia audiovisual, ele demonstra que filmar práticas sonoras requer um "olhar-escutar" capaz de transformar captação, montagem e trilha em atos de musicar. A análise de seus próprios curtas (sobre funk, caruru, música malgaxe e software de improvisação) mostra como ritmo, tempo e movimento visuais podem derivar de parâmetros musicais, ao mesmo tempo em que a escuta guia enquadramentos e cortes. O autor conclui defendendo apoio institucional para que cursos de música adotem a produção audiovisual como forma legítima de pesquisa e descolonizem currículos ainda presos a modelos eurocentrados.

Márcio Páscoa, Luciane Páscoa e Maria Luiza Magnani Degan discutem o Teatro Amazonas como espaço de memória, patrimonialização e inserção simbólica. Os autores mostram que o Teatro Amazonas (inaugurado em 1896) materializa, na Belle Époque do ciclo da borracha, um ecletismo que vai muito além da fachada neo-renascentista recoberta de azulejos policrômicos: a própria malha urbana de Manaus, as técnicas construtivas híbridas e, sobretudo, o repertório encenado entre 1897 e 1916 (óperas italianas, *zarzuelas*, revistas, *vaudevilles*) revelam uma modernidade plural, forjada pela circulação global de capital e artistas. Ao destrinchar fontes arquitetônicas, programas de sala e contratos de companhias, o capítulo demonstra que essa "brasilidade amazônica" articulou tradução cultural, desejo de cosmopolitismo e adaptação climática, fazendo do Teatro Amazonas um símbolo de identidade híbrida que antecipa as tensões pós-modernas entre raiz local e universalismo europeu, funcionando como ponte entre a dimensão empírica da história e suas elaborações epistemológicas.

Alberto Dantas Filho investiga os regimes de historicidade que estruturam a percepção do tempo na história da música. Para tal, mobiliza François Hartog para proble-

matizar o cronologismo que ainda reverbera em muitos estudos histórico-musicológicos no Brasil: confronta o "regime moderno" de passado-presente-futuro com o presentismo que hoje molda tanto a produção acadêmica quanto às políticas de patrimônio sonoro. Ao articular categorias como "espaço de experiência" e "horizonte de expectativa," o autor defende que a musicologia precisa abandonar a segurança linear do inventário patrimonial e assumir uma postura reflexiva, capaz de enxergar a obra musical como "repleta de tempo," isto é, rizomática, polifônica e marcada por múltiplas temporalidades que exigem novos métodos de escrita e interpretação histórica.

Marcos Virmond argumenta que, para reescrever a historiografia musical brasileira sem repetir os "apagamentos e memoricídios" do cânone, é preciso combinar o rigor metodológico (inclusive o positivista, revisto criticamente) com uma postura aberta ao pluralismo de vozes — dos arquivos aos sons vivos. Dialogando com Le Goff, Michelet, a *École des Annales* e a crítica contemporânea, ele defende que a história da música deve ser entendida como a história "dos homens que fazem música e de seu meio social," exigindo interdisciplinaridade, escuta atenta e cedência da voz autoral aos próprios agentes históricos. Ao refletir sobre os métodos da musicologia, sugere uma abertura ao impensado e ao intuitivo como parte do gesto historiográfico, que se constitui como uma provocação filosófica, voltada à reinvenção dos modos de escutar e narrar.

Ana Guiomar Rêgo Souza encerra a coletânea com uma proposição de historiografia musical como entrelaçamento de saberes. A autora mapeia a produção acadêmica em música nos Anais da ANPPOM (2006-2023) para mostrar como a musicologia brasileira se deslocou do modelo positivista-disciplinar para configurações cada vez mais inter- e transdisciplinares, onde história cultural, estudos culturais, educação, gênero, etnia e tecnologia se cruzam. Argumenta que pensar a historiografia musical como "entrelaçamento de saberes" — à moda de um novo paradigma complexo pós-Morin — exige abandonar hierarquias entre bom, belo e verdadeiro, acolher múltiplas temporalidades e reconhecer a música como prática social rizomática; isso implica desobedecer fronteiras disciplinares, repensar currículos e abrir espaço para vozes periféricas que vêm tensionando o cânone musicológico no país.

Assim exposto, este livro propõe um deslocamento: da história como acervo para a história como prática, como campo de disputa e como horizonte de possibilidade. Ao abrir espaço para leituras descoloniais, análises interdisciplinares e escritas inclusivas, a coletânea se alinha às demandas de uma musicologia que deseja não apenas entender o passado, mas transformá-lo em linguagem presente com vistas ao futuro.

Neste sentido, a história da música não é apenas um relato sobre o que foi, mas uma prática situada que carrega valores, silenciamentos e poderes. Reescrever essa história, portanto, é um gesto profundamente político, que implica disputar os sentidos da memória, da autoridade e da escuta. A historiografia torna-se, aqui, um movimento que recusa os marcos exclusivamente universalizantes do conhecimento eurocentrado e propõe formas plurais de narrar, sentir e pensar o musical.

Esta coletânea se insere, assim, nessa tarefa: a de desmontar certezas, ampliar repertórios e recolocar perguntas. Nela, a história da música no Brasil é devolvida à sua condição de problema, não de resposta. E é justamente a partir dessa fratura que emerge a possibilidade de imaginar outros futuros musicais.

Beatriz Magalhães Castro
(organizadora)

Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), o "gênio" musical brasileiro, a "casca" e o "miolo"

Gilberto Vieira Garcia

Centro de Estudos em Música da Universidade Nova de Lisboa (CESEM-NOVA Lisboa)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense (IFF)
gilberto.garcia@iff.edu.br

Introdução

Este ensaio terá como objetivo refletir sobre as relações entre arte e ciência no Brasil, durante a primeira metade do século XIX, focando especificamente os debates sobre a importância da música na construção da história do Brasil, realizados entre as décadas de 1830 e 1850; constituindo-se, a partir disso, como um convite para pensarmos coletivamente sobre a temática em questão: Romantismo e cientificismo do século XIX. Para tanto, serão abordados alguns textos dedicados à música, escritos por Manuel de Araújo Porto-Alegre[1] (1806-1879) – importante artista e intelectual romântico, integrante da chamada "geração de 1830," que teve uma proeminência significativa nos debates e na implementação de projetos relacionados à

1 Importante pintor, arquiteto e caricaturista; escritor e periodista; professor, crítico e "historiador" da arte. Foi um dos fundadores da revista *Nitheroy* (considerada o marco inicial do Romantismo no Brasil), professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, professor do CPII e orador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Squeff 2004). Foi discípulo de Debret, especializando-se em pintura histórica e viajando com o mestre para Paris, em 1831, onde participou da edição da revista *Nitheroy* e integrou Instituto Histórico *de Paris*. Juntamente com os amigos Torres Homem e Gonçalves de Magalhães, foi um dos primeiros homens de letras a serem convidados para fazer parte do IHGB, logo no início de 1839, alguns meses após a sua inauguração, em dezembro de 1838. Ocupou também o cargo de professor do Colégio Pedro II (1838-1859) e, especialmente, de professor (1837-1848) e diretor (1854-1859) da Academia Imperial de Belas-Artes – quando tentou implementar um de seus empreendimentos mais ambiciosos, com a concepção e a implementação de um amplo projeto de reforma, em 1855.

música durante as primeiras décadas do Brasil Império. Contudo, antes de iniciar este exercício de reflexão é preciso fazer uma ressalva: em nenhum momento da minha trajetória de pesquisa Manuel de Araújo Porto-Alegre foi o foco central dos meus estudos. Entretanto, quando me dediquei a estudar o processo de institucionalização do ensino de música no Rio de Janeiro ao longo do século XIX (Garcia 2014; 2018; 2022), Porto-Alegre ganhou uma relevância crescente, tornando-se uma figura muito presente nos estudos que basearam esse conjunto de trabalhos de pesquisa e em algumas publicações que deles resultaram (Garcia 2019; 2024). Assim, foi a partir das demandas desses trabalhos que o caminho que me aproximou de Manuel de Araújo Porto-Alegre foi construído, inserindo-se inicialmente entre meus estudos sobre a história da educação musical no século XIX e agora estimulando algumas reflexões sobre música e ciência no Brasil Império.

Neste ensaio, o cerne da reflexão está delimitado em torno do projeto realizado por Manuel de Araújo Porto-Alegre de escrever uma história da música no Brasil, elegendo como grande herói brasileiro o músico e eclesiástico negro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)[2] (Kühl 2014). Considerando que estamos tratando de uma sociedade do Antigo Regime, que é, ao mesmo tempo, uma sociedade de corte e escravocrata, baseada na escravização de negros, seria pertinente nos perguntarmos, então, que tipo de argumentos e fundamentações Porto-Alegre pode ter utilizado para tentar reivindicar justamente para esse músico negro um lugar de destaque na memória e nos anais da história dentro desse contexto. Os interesses para se compreender quais seriam os fatores determinantes das virtudes humanas, suas faculdades, seus pensamentos e suas obras, identificando-se as leis que regeriam a trajetória e o destino de homens e sociedades que seriam considerados ideais, impulsionaram os debates que mobilizaram intelectuais, cientistas e artistas ao longo do século XIX, animados pelas crenças na razão, na força da natureza e no progresso (Macedo 2016). Porto-Alegre constitui-se como um sujeito que participa ativamente desses debates, assumindo José Maurício Nunes

2 Considerado como um dos compositores mais importantes da primeira metade do século XIX no Brasil, era mestre de capela da Catedral do Rio de Janeiro desde 1878, sendo posteriormente transferido com o mesmo cargo para a Capela Real, em 1808, e para a Capela Imperial, em 1822, ficando em exercício até 1830, ano de seu falecimento. Foi condecorado por D. João VI com o título de Cavaleiro da Imperial Ordem Rosa. Atuou lecionando em um dito "cursos" de música próprio, durante mais de trinta anos de atividade, onde formou alguns dos principais músicos desse período.

Garcia, sua figura, sua biografia e sua obra, como um caso exemplar. Nesse sentido, a ênfase ao "talento," ao "dom" e à educação intelectual e moral desse músico-padre negro certamente faz parte do seu repertório argumentativo. Atento a esses "atributos interiores," Porto-Alegre irá se empenhar então para tentar garantir-lhe um lugar histórico na galeria dos "grandes gênios" da nação brasileira, estabelecendo diálogos não somente com o campo da história, como também com a filosofia e com a ciência. Assim, o exercício de reflexões sobre as operações realizadas por Manuel de Araújo Porto-Alegre na construção de um lugar de notoriedade histórica dedicado a José Maurício orientará o desenvolvimento deste ensaio, perpassando as áreas da música, da história, da filosofia e da ciência, procurando contribuir com as reflexões mais amplas desse painel sobre cientificismo, Romantismo e música no século XIX.

Um letrado patriota, a história da nação, as artes e a música

Com a Independência do país, em 1822, a necessidade de se construir e afirmar as bases da identidade nacional tornou-se um desafio emergente. Para tanto, era preciso então delimitar a geografia do país, escrever a sua história e especificar o caráter do seu povo. Esse desafio configurou-se como uma espécie de missão patriótica que tão logo foi assumida por uma elite de intelectuais dedicados às belas-artes, à literatura e as ciências – grupo que se enquadrava na denominação genérica de "homens de letras." Assim, atuando por meio do Estado, de instituições científicas e culturais, revistas e movimentos associativos, esse grupo assumiu como propósito dotar o Império de uma identidade própria e de uma "alta cultura," procurando, ao mesmo tempo, delimitar as peculiaridades da nação brasileira e compreender o seu lugar entre as grandes nações. A "geração de 1830," a primeira geração romântica brasileira, foi a responsável por assumir então essa missão.

Entre aqueles que integraram essa geração, Manuel de Araújo Porto-Alegre ocupava um lugar próprio em relação aos demais, em razão da sua formação em belas-artes e dos seus interesses e projetos específicos dedicados ao desenvolvimento desse ramo no Brasil Império. A princípio, como destaca Paulo Kühl (2014), pode parecer

surpreendente que um intelectual e artista que se tornou conhecido por sua atuação e seus escritos relacionados às artes do desenho e da pintura tenha escrito também importantes textos sobre música, tratando de história, criticando o cenário musical da sua época, catalogando obras e sendo autor de libretos de ópera e, mesmo, de lundus. Porto-Alegre viveu em um período que foi marcado por uma série de transformações no mundo musical, que ocorreu tanto na Europa quanto no Brasil, impactando os pensamentos sobre música, o seu estatuto artístico e as suas práticas amadoras e profissionais. Tributário de uma tradição que situa o pensamento da Antiguidade clássica como a base da "civilização musical," esse "letrado pintor" (Squeff 2004), mesmo que seja de maneira diletante, se ocupa da música por perceber o papel central que essa arte exerceria na vida cultural, abrangendo desde questões relacionadas ao próprio fazer artístico e ao seu papel na sociedade e na educação, até o convívio entre as pessoas e, mesmo, as suas próprias vidas íntimas e dimensões interiores (Kühl 2014, 163-166). Assim, nessa perspectiva, a música seria uma espécie de índice para identificar o nível de civilização das sociedades e, simultaneamente, um fator que poderia contribuir ou comprometer os seus horizontes de desenvolvimento. É nesse sentido, portanto, que se pode compreender o interesse de Manuel de Araújo Porto-Alegre em assumir a missão de tentar promover não apenas o desenvolvimento das belas-artes no Brasil Império, como, especificamente, afirmar um lugar central da música dentro de um projeto de "nação brasiliense," seja provocando reflexões, seja contribuindo em termos artísticos e institucionais.

Essa missão certamente foi mobilizada por uma conflituosa percepção sobre o estado em que as belas-artes e a música se encontravam no contexto brasileiro até então, compreendendo o que as tornavam imprescindíveis para o desenvolvimento social e cultural do país independente e, ao mesmo tempo, identificando os fatores que comprometeram e continuavam a comprometer a sua importância para o avanço de um processo de desenvolvimento civilizacional – entre eles, o desprestígio social, a omissão governamental e, ainda, a permanência do regime escravista. Diante disso, no conjunto de seus escritos, Manuel de Araújo Porto-Alegre expõe as suas indignações, chegando a duas constatações: os "homens geniais" que construíram o passado

artístico do país corriam o risco de cair no esquecimento e, em termos gerais, não havia uma valorização das artes no Brasil, tanto por parte da sociedade quanto dos governos (Porto-Alegre 1853). Além disso, especificamente em relação à arte dos sons, Porto-Alegre também faz coro com aqueles que identificam que o "amor à música" seria uma característica marcante do povo brasileiro. Entretanto, ele não deixa de manifestar a sua indignação quanto à existência de um desprezo generalizado pela figura do músico profissional, bem como manifestar a sua preocupação com um processo de decadência da música, o qual estaria sendo impulsionado tanto pela continuidade da sua estigmatização como por uma "arte manual" destinada aos extratos considerados inferiores naquela sociedade ou, ainda, por sua crescente difusão como algo efêmero e ligeiro, algo subordinado aos imperativos das modas, especialmente aos apelos "sensualistas"[3] da música italiana.

Assim, diante de um quadro como esse, a necessidade de escrever e projetar uma história nacional se torna uma tarefa imprescindível para alguns desses "letrados patriotas" (Altamirano 2008). Como afirma Manuel Salgado Guimarães (1988), logo no início do seu consagrado artigo sobre o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: "o pensar a história é uma das características do século XIX." Em sintonia com o Romantismo, esse projeto historiográfico tinha como objetivo desvendar o processo de gênese da nação e, consequentemente, prestar um serviço de esclarecimento e dedicação ao desenvolvimento da pátria. A propósito, é importante reforçar que no período que Manuel de Araújo Porto-Alegre esteve na Europa, entre 1831 e 1837, ele atuou junto ao Instituto Histórico de Paris e tornou-se, posteriormente, orador do IHGB, durante 14 anos. As *institutiones savantes* constituíam-se como sociedades voltadas às ciências, às artes e à filosofia, reunindo intelectuais, profissionais e diletantes de diversas áreas, agregados em torno do objetivo de compreender a essência do ser humano e as diferenças entre os povos e, especificamente no caso dos institutos históricos, identificar as leis que regeriam sua história e poderiam determinar os horizontes do seu futuro. Vale frisar também que a arte teve um papel relevante na funda-

3 "Sensualismo" compreendido como algo superficial, como algo que afetaria o ser humano apenas ao nível dos sentidos, não propiciando o desenvolvimento da alma e de sentimentos considerados profundos e sublimes.

mentação desse projeto e no empreendimento desses objetivos. Segundo o historiador Laurent Baridon (2003, 7), a compreensão de que a arte poderia exercer uma espécie de "papel mediúnico" era uma temática recorrente para alguns românticos, atribuindo-se à arte o potencial de expressar a alma das pessoas, bem como o caráter e o gênio mais amplo dos povos. Essa temática, por sua vez, perpassa uma série de reflexões filosóficas e debates científicos que ocorreram durante o período em foco. Dessa série, assume-se aqui a opção de desenvolver algumas reflexões sobre o Ecletismo e sobre algumas teses da fisiognomonia e da frenologia, em razão da importância que a filosofia eclética teve para a "geração de 1830" e da presença marcante de teses antropométricas entre essas reflexões e debates, a partir da Europa, ao longo da primeira metade do século XIX.

Ecletismo, operação historiográfica e a grandeza de José Maurício

Victor Cousin (1792-1867)[4] é a referência basal do Ecletismo. Essa corrente filosófica foi difundida no Rio de Janeiro, no início do século XIX, por meio das lições de Silvestre Pinheiro Ferreira (1769-1846)[5] e, especialmente, de frei Francisco do Monte Alverne (1784-1858)[6] (Duran 2015), que, inclusive, teve entre seus discípulos Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882)[7] e, ainda, o filho de José Maurício, isto é, José Maurício Nunes Garcia Júnior (1808-1884).[8] Cousin "foi escolhido como diretor espiritual de alguns brasileiros que viveram em Paris na década de 1830," a partir de onde

4 Filósofo, reformador educacional e historiador francês, tornou-se conhecido como a figura central na concepção e difusão da corrente filosófica denominada Ecletismo, destacando entre suas referências Maine de Biran, Immanuel Kant, Hegel e Schelling.

5 Professor da cadeira de Filosofia Racional e Moral, Colégio de Coimbra. Residiu no Brasil entre 1809 e 1821. Em 1813, ministrou um curso de filosofia no Seminário São Joaquim, que foi publicado pela Impressão Régia com o título *Preleções filosóficas*.

6 Eclesiástico, pregador régio e professor de filosofia que atuou inicialmente como lente de retórica do Seminário de São José e depois de filosofia, eloquência e teologia dogmática, no Rio de Janeiro, entre 1829 e 1841. Dentre as suas principais, destaca-se o Compêndio de Filosofia, publicado em 1859.

7 Médico, diplomata, poeta e dramaturgo. Chegou a atuar como professor de filosofia no Colégio Pedro II, em 1838. É considerado como fundador do Romantismo no Brasil, destacando entre suas obras: Poesias (1832), Discurso sobre a literatura no Brasil (1836), Suspiros poéticos (1836), Confederação dos Tamoios (1856), valendo mencionar ainda Fatos do espírito humano (1878) e A alma e o cérebro (1876). Nasceu no Rio de Janeiro, em 1811, e faleceu em Roma, em 1882.

8 Músico, filho e discípulo de José Maurício Nunes Garcia. Companheiro de estudos de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Médico formado pela Academia Médico Cirúrgica, membro Titular da Academia Nacional de Medicina, professor honorário da Academia de Belas-Artes, correspondente da Academia Real de Ciências de Lisboa, membro do IHGB, músico e pintor, professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa. Chegou a tomar lições de pintura histórica com Jean-Baptiste de Debret, sendo o pintor do retrato do seu pai que se tornou o mais conhecido.

realizaram um movimento abrangendo a publicação de livros e revistas, a formação de professores e a participação ativa naqueles debates intelectuais e científicos que estavam em curso naquele momento na Europa (Paim 1999). A publicação da *Nitheroy*: revista brasiliense, em Paris, em 1836, insere-se nesse movimento, constituindo-se, além disso, como um marco inicial do Romantismo brasileiro. Entre os autores desse projeto intelectual e científico incluem-se Manuel de Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães, que, aliás, reverencia o Ecletismo na própria revista, ao proclamar que:

> [...] o espírito eclético domina nosso século, ele se levanta como um colosso vivo, tendo diante dos olhos os anais de todas as gerações, tendo numa mão o archote da filosofia aceso pelo gênio da investigação, e apontando com a outra a esteira luminosa onde se convergem todos os raios de luz, escapados do brandão que sustenta. (Magalhães 1836, 143)

Em termos gerais, o compromisso com os debates que articulavam filosofia, história, arte e ciência está totalmente presente no projeto de publicação da *Nitheroy*. O interesse em articular esses ramos e defender a sua utilidade para servir ao país fica evidente desde a própria capa da revista, onde o lema "ciências, letras e artes: tudo pelo Brasil e para o Brasil" está expresso. Esse lema é reforçado também logo na sua primeira parte, denominada "Ao leitor," onde afirma-se que: "O amor do país, e o desejo de ser útil aos seus concidadãos foram os únicos incentivos" que determinaram o empreendimento do projeto dessa revista, diante da necessidade de se "refletir sobre os objetos do bem comum, e de glória da pátria." Para tanto, no último parágrafo dessa mesma parte, além de haver uma menção à "economia política," em razão da sua importância para "o bem material, o progresso e a riqueza das nações," destaca-se que as ciências, a literatura nacional e as artes "vivificam a inteligência, animam a indústria [entendida como toda atividade produtiva] e enchem de glória e de orgulho os povos que as cultivam [...] desenvolvendo-se o amor e a simpatia para tudo que é *justo*, *santo*, *belo e útil*," abrindo-se assim as possibilidades para se ver "a pátria marchar na estrada luminosa da civilização." Nesse sentido, não é por acaso que logo no primeiro número tenham sido publicados, portanto, dois artigos sobre arte: o "Ensaio sobre a história da literatura do Brasil," de Gonçalves de Magalhães

(1811-1882), e as "Ideais sobre a Música," justamente de Manuel de Araújo Porto-Alegre, afirmando a importância da arte, especificamente da literatura e da música, entre os debates sobre o passado, o presente e o futuro da nação brasileira naquele contexto.

A consciência acerca do ambiente no qual o homem está inserido, a inteligência sobre as possibilidades de modificá-lo, transformá-lo e refazê-lo e a liberdade de tomar decisões ao longo desses processos de modificação, transformação e reelaboração são os fundamentos da filosofia eclética (Paim 1999, 8-9). Entre esses processos, a arte tem um lugar de destaque. De acordo com as palavras de Victor Cousin:

> Depois de haver renovado a natureza e a sociedade primitiva mediante a indústria e as leis, [o homem] refaz os objetos que lhe deram a ideia do belo mediante esta mesma ideia, e os refaz mais belos ainda. [...] 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 **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. (Cousin citado em Paim 1999, 11, grifo nosso)

Diante disso, é muito elucidativo que o texto de Araújo Porto-Alegre se inicie assumindo como premissa que o "amor" seria, "sem dúvida, o inventor a Música," compreendendo que essa arte deveria ser animada por um sentimento muito sublime, o qual teria o poder de transformar a "natureza rebelde," "as paixões desenfreadas," as "belezas grosseiras" e mesmo a volúpia instintiva e corpórea de determinadas manifestações musicais, declaradamente o lundu. De acordo com o *Dicionário de língua portuguesa* escrito pelo padre Rafael Bluteau, publicado em 1789, "amor" consistiria em um "sentimento com que o coração propende para o que lhe parece amável, fazendo disso o objeto de suas afeições e desejos." Ou seja, o amor seria então um sentimento que expressa propensões e, até mesmo, que define caráter. Segundo ainda o *Dicionário* de Bluteau, "caráter" consistiria nos "atributos, qualidades, propriedades, hábitos, propensões, costumes e gênio que distinguem e caracterizam os sujeitos." Assim, sintonizado com essas concepções, ao afirmar que "o homem que detesta a Música é de mau-caráter, tem coração de fera [...] é um aborto da natureza, onde há falta de harmonia no sistema nervoso" (Porto-Alegre 1836, 172), Porto-Alegre defende, portanto, que o gosto pela música se

constituiria então como um elemento de distinção do caráter dos sujeitos, do nível da sua inteligência e da qualidade dos sentimentos e hábitos cultivados – reforçando, inclusive, o seu alinhamento às reflexões clássicas sobre o *ethos* da música.[9]

Nessa linha, desde o próprio título do ensaio de Porto-Alegre até o corpo do seu texto, às "ideias" é atribuído um papel primordial no desenvolvimento histórico do pensamento e do gosto musical e, no caso, no aprimoramento do nível da música no Brasil. Em termos gerais, esse protagonismo exercido pelas "ideias" nos processos de desenvolvimento dos "grandes gênios" e, mesmo, na história e no destino das sociedades, também está conectado ao Ecletismo. Victor Cousin, ao defender a supremacia da filosofia, afirma que:

> A forma natural do pensamento são as ideias, razão pela qual o pensamento só se compreende tomando a si mesmo como objeto, isto é, as próprias ideias. Aqui efetivamente a criação humana chega ao seu limite superior. [...] A filosofia é o culto das ideias e só das ideias. É a última vitória do pensamento sobre toda forma e elemento estranho; é o mais alto grau da liberdade e da inteligência. (Cousin, citado em Paim 1999, 14)

Em termos mais específicos, Frei Monte-Alverne afirma, por sua vez, que "a constituição das ideias [...] poderia ser introduzida no espírito por meio da ciência e/ou da arte," sendo a primeira um ato produzido pelo entendimento e a segunda um hábito desenvolvido pela prática de exercícios (Alverne como citado em Duran 2015, 126). Em alinhamento com essas concepções é que Manuel de Araújo Porto-Alegre (1836, 164) defende, então, uma espécie de poder "mediúnico" que a música teria para "dar vida e alma" às sociedades, nos seguintes termos:

> A música não tem corpo, é um fluido palpitante, é a imagem do espiritualismo, tem existência, exprime paixões, mas, e quem as nutre? As ideias, sim, as ideias, que sobre as asas do pensamento vão mais longe que o sol, e que as estrelas, únicos habitantes da terra, que chegam à morada do senhor e estabelecem relação entre Deus e os homens. (Porto-Alegre 1836, 164)

Assim, as "ideias" seriam o combustível necessário para inflamar as faculdades mentais e fazer o pensamento e, no caso, as ideias sobre a música, chegarem até o mais alto estágio de progresso. Entretanto, como seria possível identificar em qual

9 Cf. Enrico Fubini, "O mundo antigo." In: Enrico Fubini. *Estética da música*, Lisboa: Edições 70, 2008, 69-84.

estágio de desenvolvimento as ideias filosóficas e, no caso, as ideias musicais teriam chegado até aquele período? Certamente a operação historiográfica se apresentou como um recurso ideal para construir, evidenciar e exemplificar os progressos desses estágios de desenvolvimento. Victor Cousin teve uma dedicação especial à afirmação da importância da história da filosofia, dos seus protagonistas e das suas escolas para que fosse possível se identificar e compreender os processos de transformação desse ramo de conhecimentos (Paim 1999). De alguma forma, essa percepção é compartilhada por Gonçalves de Magalhães e também por Manuel de Araújo Porto-Alegre. Magalhães (1836, 145; 138) afirma, em seu "Ensaio sobre a história da literatura," ser necessário "estudar o passado" para se "ver melhor o presente" e "saber como se deve marchar," destacando, ainda, que "a glória de uma nação [...] não é senão um reflexo da glória dos seus grandes homens." O ensaio de Porto-Alegre publicado na *Nitheroy* vai na mesma direção, sobretudo por sua tentativa de "historiografar" as "ideias sobre a música no Brasil" e, especialmente, por estabelecer como ápice do desenvolvimento dessas ideias a "escola fluminense," isto é, aquela que foi gestada a partir da figura de José Maurício Nunes Garcia, destacando entre seus discípulos Francisco Manuel da Silva (1795-1865).[10]

Contudo, a partir de que atributos seria possível se perceber as particularidades inerentes ao progresso das ideias sobre a música no Brasil? Para conseguir evidenciá-las, Porto-Alegre tenta reforçar um argumento bastante corrente desde então: a existência de uma propensão inata do povo brasileiro para a música. Isso aparece de maneira difusa em várias passagens do texto que se referem, por exemplo, à música dos "selvagens," da senzala, da choupana, da praça, das aldeias, do "teatro da Capital," da Capela Imperial, do Palácio, da marimba do escravo, da guitarra e da viola, do capadócio e do piano do senhor. Tendo assim a certeza de que essa propensão à música seria um sentimento que atravessava os diferentes grupos da sociedade e manifestações musi-

10 Importante personagem do cenário musical da cidade do Rio de Janeiro, da primeira metade do século XIX, que se tornou conhecido como o compositor do Hino Nacional. Foi aluno de José Maurício Nunes Garcia. Sua carreira como compositor inclui desde a nomeação ao posto de compositor da Imperial Câmara (1841) até a realização de músicas populares, como o "Lundu da Marrequinha." Atuou como mestre-de-capela na Capela Imperial (1842), atuando também como líder de classe e educador musical na organização da Sociedade de Beneficência Musical (1833), tendo uma posição central na criação e fundação do Imperial Conservatório de Música, respectivamente, em 1841 e 1848.

cais que ocorriam no Brasil, Porto-Alegre compartilha do pressuposto segundo o qual a introdução dos "graus de civilização" que se inicia com a chegada dos colonizadores teria sido um fator determinante para potencializar o gênio musical brasileiro e fazer progredir as ideias sobre a música no Brasil. Isso é afirmado logo no início da segunda parte do texto, que é dedicada exatamente à música no Brasil. Segundo ele, "o caráter dos diferentes povos, manifestando-se em suas produções artísticas, realça-se saliente-mente na Música." A formação desse caráter poderia ser percebida cronologicamente a partir do desenvolvimento melódico e harmônico dos diferentes povos e do quanto isso representaria o seu "grau de civilização." Nesse quesito, seguindo os seus argumentos, "a influência ou invasão de gênios estrangeiros," "aparecendo na esfera musical, com astros luminosos," estendendo "seus raios benéficos sobre vastas regiões," teria sido determi-nante para aumentar a "intensidade do gênio nacional, fornecendo-lhe uma nova estrada de inspirações." (Porto-Alegre 1836, 173-174).

No conjunto desse projeto de construção de uma história da música no Brasil, Manuel de Araújo Porto-Alegre realiza mais dois trabalhos importantes de serem men-cionados: "Apontamentos sobre a vida e obra do padre José Maurício Nunes Garcia" (1856) e "Marcos e José Maurício: catálogo das suas composições musicais" (1859) — pesquisas de caráter documental e biográfico, ambas publicadas na Revista do IHGB. Para a realização desse projeto, a atuação como membro ativo dessa instituição deve ter-lhe trazido um desafio, sobretudo, diante do empenho em construir um espaço de notoriedade para José Maurício Nunes Garcia. Como destaca Manoel Salgado Guima-rães, "ao definir a Nação brasileira enquanto representante da ideia de civilização no Novo Mundo," em termos gerais, a produção historiográfica associada ao IHGB estava definindo, também, "aqueles que internamente ficarão excluídos deste projeto por não serem portadores da noção de civilização" — índios e, no caso em foco, negros (Guimarães 1988, 7). Nos "Apontamentos," o próprio Araújo Porto-Alegre denuncia o racismo sofrido por José Maurício, que, "a despeito da sua cor mestiça era tolerado na corte," "onde o auto de nascimento formava o maior merecimento do homem, dava direito a todas as simpatias, e onde o ser Brasileiro, e mormente mulato, bastava para alienar de si todos os favores, e mesmo muitos direitos" (Porto-Alegre 1856). Assim,

na legitimação do espaço de notoriedade que deveria ser reservado a José Maurício, salta aos olhos a importância atribuída às "ideias" como força "espiritual" que impulsionaria a história e potencializaria a inteligência dos sujeitos, estabelecendo um diálogo direto com os paradigmas histórico-filosóficos em voga naquele período. Nesse sentido, é recorrente a ênfase dada às qualidades "espirituais" de José Maurício, expressas desde "a força do seu talento," o dom e o seu "gênio" musical até aquelas associadas a sua formação e erudição musical e, especialmente, aquelas relacionadas a sua "educação intelectual." Nesse ponto, ao destacar que a grandeza de José Maurício deveria ser reconhecida e legitimada a partir das suas qualidades "espirituais," Manuel de Araújo Porto-Alegre se coloca ainda dentro de alguns debates que estavam ocorrendo naquele período, impulsionados a partir de outras áreas de estudo que pretendiam investigar quais outros fatores poderiam ser determinantes das faculdades humanas, procurando relacionar sinais exteriores dos indivíduos e as qualidades dos sujeitos estudados e das obras realizadas por eles.

Craneoscopia ou prevalência do "miolo"?

Desde o final do século XVIII e o início do século XIX registra-se uma ascensão de métodos de classificação e categorização do mundo natural que tinham como propósito tentar compreender quais seriam as suas relações com a própria natureza humana. A partir de abordagens antropométricas, foram criadas algumas disciplinas que visavam investigar exatamente a influência dos aspectos físicos dos seres humanos sobre determinados traços morais e intelectuais, destacando-se entre elas a fisiognomonia, desenvolvida por Johann Kasper de Lavater (1741-1801),[11] e a frenologia, desenvolvida e difundida por Franz Joseph Gall (1758-1828)[12] (Macedo 2016).

A fisiognomonia seria uma espécie de "ciência do rosto" que tentava estabelecer relações entre os aspectos fisionômicos, gestuais e expressivos das pessoas e as particu-

11 Escritor suíço, pastor protestante, "médium psicógrafo," filósofo, poeta, "magnetista." Tornou-se conhecido como fundador da fisiognomonia, a partir da publicação dos cinco volumes da sua obra Ensaio sobre a fisiognomia, entre 1775 e 1778.

12 Médico anatomista e fisiologista alemão. Deu origem à craneoscopia, posteriormente denominada pelos seguidores como frenologia. Nasceu na Alemanha, em 1878, e faleceu na França, em 1828.

laridades do caráter de cada uma delas e, mesmo, de cada um dos diferentes povos. O diálogo com a fisiognomonia aparece de maneira difusa no ensaio de Manuel de Araújo Porto-Alegre dedicado à música. Segundo ele, "cada nação tem seu tipo fisionômico, sua mímica e sua declamação, o que influi muito sobre suas produções artísticas" (Porto-Alegre 1836, 176). A partir disso, depois de apresentar as relações entre o caráter espanhol, francês, alemão, italiano, inglês e das nações meridionais e as suas respectivas "ideias" musicais, Porto-Alegre conclui que o "caráter da Música Brasileira é, e será melódico, porque a língua, e a origem do povo cheio de imaginação, o ordenam" (Porto-Alegre 1836, 179). Seguindo a mesma linha de argumentação, ele descreve o caráter da música de cada uma das regiões do Brasil, delineando um caminho que parte do "voluptuoso" lundu, associado à Bahia, e da "grave" modinha, associada a Minas Gerais, e tem como ponto culminante a "Música fluminense," a qual teria como "caráter peculiar [...] a escola de José Maurício" (Porto-Alegre 1836, 181). Ou seja, mesmo valendo-se de outra linha argumentativa, chega-se ao mesmo ponto de culminância: José Maurício Nunes Garcia e seus discípulos; o "Fluminense Mozart," aquele "astro luminoso" que seria naquele momento um grande tributário da "severa" música germânica e o principal responsável por conseguir levar a música no Brasil ao mais alto estágio de desenvolvimento alcançado até então, tendo como referência, não somente o italiano Rossini, mas, especialmente Mozart, Beethoven Haydn e Neukomm (Kühl 2014, 169-171).

Quanto à frenologia, Porto-Alegre, por sua vez, fará um caminho contrário, opondo-se a ela para reafirmar a grandeza de José Maurício. Na perspectiva de Gall, a frenologia deveria abranger duas áreas de estudo. A "organopsicologia," área dedicada a mapear o cérebro que, até então, "era entendido não como um órgão, mas como um conjunto de órgãos, compreendendo-se cada um deles como uma sede de determinada faculdade fundamental da alma." Vale destacar que, dentre essas faculdades, chegou-se a ser defendida, inclusive, a existência de uma sede responsável pelo gosto pela música e outra pela aptidão pelas artes. A outra área de estudos seria a "craneoscopia" — parte da teoria de Gall que se tornou mais conhecida. Essa área teria como foco estudar como a conformação da caixa craniana, dependendo de seu tamanho e suas protuberâncias, poderia designar diferentes aspectos da personalidade do

indivíduo (Macedo 2016). É importante destacar também que Gall se estabelece em Paris, em 1807, a partir de quando a frenologia passa a tornar-se bastante difundida na França, entre cientistas, intelectuais e o grande público, até a década de 1830 (Baridon 2003) — alcançando exatamente o momento no qual Porto-Alegre esteve em Paris. Além dessa constatação, é muito provável que ele tenha tido oportunidade de acompanhar diretamente os debates acadêmicos sobre a frenologia, ao participar das sessões do Instituto Histórico de Paris, haja vista que alguns de seus membros não apenas também integravam a Sociedade de Frenologia de Paris, como também realizaram diferentes ações para defendê-la dentro do próprio instituto (Macedo 2016).

A oposição à frenologia está expressa exatamente nos "Apontamentos sobre a vida e as obras do padre José Maurício Nunes Garcia" (1856). No texto, essa oposição surge quando Manuel de Araújo Porto-Alegre faz menção à máscara mortuária de José Maurício, produzida por ele a pedido do próprio filho do músico, José Maurício Nunes Garcia Júnior, que, citado como seu "companheiro de estudos," ademais, era naquele momento professor de anatomia na Escola de Medicina da cidade do Rio de Janeiro. A produção de máscara mortuárias, durante o século XIX, passou a abranger duas finalidades: além de ser uma espécie de homenagem dedicada a alguma pessoa considerada muito importante que teria, assim, suas expressões preservadas para a posteridade, tornou-se crescentemente um objeto que também passou a servir de base para os estudos com base antropométrica. Essa segunda finalidade certamente acompanha a biografia dessa máscara mortuária, pois Porto-Alegre afirma que ao levá-la consigo para a Europa possibilitou a Mathias Dannecy — discípulo e amigo de Gall, primeiro presidente da Sociedade de Frenologia de Paris — ter uma cópia dessa máscara no seu gabinete. Após mencionar a máscara nessa parte do texto, Araújo Porto-Alegre faz a seguinte descrição:

> Foi José Maurício um homem de estatura mais que ordinária; tinha uma fisionomia nobre, um olhar penetrante, e luminoso quando regia a orquestra, ou falava da arte; as dimensões e saliências ósseas do seu todo, mostravam que havia sido de uma forte constituição. Tinha nos lábios, na forma do nariz, e na saliência dos pómulos os caracteres da raça mista. (Porto-Alegre 1856)

Nesse fragmento, percebe-se novamente uma ênfase nos aspectos fisionômicos e expressivos que agora são complementados, porém, por uma descrição fenotípica, na qual o caráter racial de José Maurício é definido a partir do detalhamento das características do seu rosto e de sua face. Contudo, tendo-se em vista que a diferença racial expressa a partir da cor da pele é historicamente um fator determinante do destino dos negros na sociedade brasileira, a concordância com os estudos antropométricos parece não fazer sentido para Manuel de Araújo Porto-Alegre, enquanto uma referência para afirmar a grandeza de José Maurício Nunes Garcia, sobretudo ao se considerar a tendência de excluir e/ou marginalizar os negros do projeto de civilização brasileira, no contexto do Brasil Império. Essa seria, portanto, mais uma das razões de destacar a genialidade da figura, da biografia e da obra de José Maurício a partir das suas qualidades interiores. Nos "Apontamentos," isso pode ser deduzido logo no parágrafo posterior ao supracitado, quando Porto-Alegre dirige diretamente para Dannecy uma severa crítica, afirmando que "nas suas indagações, [ele] enganou-se redondamente, [pois] o que bem prova a respeito do cérebro e suas protuberâncias externas, [é] que as mais das vezes o miolo é quem decide e não a casca" (Porto-Alegre 1856), ou seja, os aspectos exteriores não seriam comprovadamente determinantes.

Considerações finais

Em termos de considerações finais, é importante frisar que na própria Sociedade de Frenologia de Paris, ainda na década de 1830, há registros sobre a tentativa de se explicar "o dom da arte" como uma faculdade inata (Baridon 2003). Essa temática, de alguma forma, está alinhada com algumas inquietações românticas e com afirmações de Manuel de Araújo Porto-Alegre quanto ao poder que o sentimento de "amor" à música teria para "inflamar as faculdades mentais" ou para "harmonizar o sistema nervoso," se compreendermos que esse sentimento consistiria numa espécie de manifestação "espiritual" de uma propensão inata. Como ele próprio afirma, "o sentimento é a declamação, e a mímica das ideias do gênio, é ele que harmoniza as expressões, que

liga e separa as partes, enfim, o sentimento é quem forma o músico" (Porto-Alegre 1836, 178). Nesse processo de formação, contudo, as "ideias do gênio" teriam um papel primordial para fazer esse sentimento alcançar aquilo que seria considerado como o nível mais sublime e puro de expressividade. As possibilidades e oportunidades para a elaboração dessas "ideias," todavia, passam a ter um peso muito maior ao se considerar a condição de José Maurício Nunes Garcia como um destacado músico e eclesiástico negro, e, mais ainda, como um "grande gênio" com condições para ocupar um lugar nos anais da história do Brasil.

Desde a primeira nota biográfica publicada sobre José Maurício, ainda no ano da sua morte, em 1830, o seu autor, aliás, um dos futuros criadores do IHGB, o cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), indicava brevemente a sua ascendência negra, exaltava a sua genialidade musical, desenvolvida a partir dos "conhecimentos da sua Profissão favorita," e, sobretudo, destacava detalhadamente os outros conhecimentos "não menos respeitáveis que o faziam ser um Eclesiástico digno [...] e [supostamente] um Cidadão Brasileiro credor da honrosa lembrança de todos os seus patrícios." Nesse sentido, são destacados então, além das lições de música, os estudos de gramática latina, filosofia racional e moral, retórica, geografia e história, tanto eclesiástica como profana, francês, italiano, inglês e grego; configurando uma espécie de tríade na qual a educação intelectual representava a tônica, seguida do talento e da formação musical de José Maurício – diluindo-se, assim, o peso da ascendência racial (Barbosa 1830).

Já no projeto historiográfico de Manuel de Araújo Porto-Alegre, em seu conjunto, a questão racial e, no caso, os aspetos fenotípicos de José Maurício ganham relevância, na medida em que passam a ser mobilizados para acentuar as condições árduas e adversidades que atravessam a biografia de José Maurício. Por outro lado, identifica-se uma intensificação e uma ampliação dos argumentos a partir dos quais a instrução e erudição musical, a disciplina do pensamento, a educação intelectual severa e, mesmo, a educação dos sentimentos adquiridas ao longo da vida e expressas nos atos e nas obras realizadas por José Maurício deveriam ser, então, reconhecidas como as provas mais cabais para afirmar a sua grandeza, atestando-se assim tese

defendida nesse caso, por Araújo Porto-Alegre, a qual "o miolo" deveria ser, portanto, mais decisivo que "a casca" — aspectos e argumentos que de alguma forma serão, por sua vez, evocados nas demais biografias dedicadas a esse músico e eclesiástico negro, elaboradas ao longo do século XIX.

Referências

Altamirano, Carlos. "Introducción general." Em *Historia de los intelectuales en América Latina:* v. I – La ciudad letrada, de la conquista al modernismo, dirigido por Carlos Altamirano e editado por Jorge Myers. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.

Barbosa, Januário da Cunha. "Necrológio." *Jornal da Imprensa Imperial Nacional*, abril de 1830, 402-404.

Baridon, Laurent. "Du portrait comme une science: Phrénologie et arts visuels en France au XIXe siècle." Em *La Physiognomonie: Problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, editado por C. Bouton, V. Laurand e L. Raïd, 143–170. S.L.: 2005.

Duran, Maria Renata da Cruz. "Ecletismo e retórica na filosofia brasileira: de Silvestre Pinheiro Ferreira (1769–1846) ao frei Francisco do Monte Alverne (1784–1858)." *Almanack*, no. 9 - abril (2015): 115–135.

Garcia, Gilberto Vieira. " 'Tão sublime como encantadora Arte' – as Aulas e os Mestres de Música no Imperial Collegio de Pedro II (1838–1858)." Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica, 2014.

———. "Música: o estudo, o ensino, a docência, entre formuladores e mestres – Rio de Janeiro (1838–1899)." Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/UFRJ), 2018.

———. "Araújo Porto-Alegre e a música no Brasil Império: filosofia, história, ideias e projetos." *Revista do IHGB* 180, no. 480 maio/agosto (2019): 121–147.

———. *Tão sublime como encantadora arte: as aulas e os mestres de música do Imperial Colégio de Pedro II (1838–1858).* Curitiba: Editora CRV, 2022.

Garcia, Gilberto Vieira, e Aline Montenegro Magalhães. "An Image Out of Step: The Death Mask of Priest José Maurício Nunes Garcia in the National Historical Museum Collection (Rio de Janeiro)." Em *Sounding Images: Sights, Sounds and Sensualities*. Springer (submetido para publicação em 2024).

Guimarães, Manoel Luiz Salgado. "Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional." *Estudos Históricos* 1 (1988): 5–27.

Kühl, Paulo M. "A música e suas histórias na obra de Porto-Alegre." In *Araújo Porto-Alegre: singular & plural*, organizado por Julia Konvensky e Letícia Squeff, 163–175. São Paulo: IMS, 2014.

Macedo, Cristian Cláudio Quinteiro. "A influência da frenologia no Instituto Histórico de Paris: raça e história durante a Monarquia de Julho (1830–1848)." *Humanidades em Diálogo* 8 (2016): 127–145.

Paim, Antônio. *Escola Eclética* (estudos complementares à história das ideias filosóficas no Brasil, v. IV). Londrina: Edições CFIL, 1999.

Porto-Alegre, Manuel Araújo. "Sobre a Música." *Nitheroy, Revista Brasiliense – Sciencias, Lettras, e Arte* 1 (1836): 160–183.

———. "Apontamentos sobre os meios práticos de desenvolver o gosto e a necessidade das Bellas Artes no Rio de Janeiro, feitos pela ordem de S.M.I D. Pedro II, Imperador do Brasil (1853)." IHGB, coleção: Araújo Porto-Alegre, lata: 43, pasta: 13.

———. "Apontamentos sobre a vida e a obra do padre J. Maurício Nunes Garcia." *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* 19 (1856): 354–369.

———. "Marcos e José Maurício. Catálogo de suas composições musicaes." *Revista Trimestral do Instituto Histórico, Geográfico e Etnographico do Brasil* 22 (1859): 487–506.

Squeff, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor.* São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

Colonialidade, resistência e música no tempo de Sílvio Romero: algumas observações

Magda de Miranda Clímaco

Universidade Federal de Goiás (UFG)
magluiz@hotmail.com

Introdução

Em tempos de atenções voltadas para os estudos decoloniais, falar do pensador brasileiro Sílvio Romero (1851-1914), de alguns aspectos de seu tempo, de suas reflexões e ações, relacionando-os com algumas representações ligadas à prática da música nesse tempo, requer lembrar o significado de colonialismo e colonialidade, refletir sobre o eurocentrismo que nos foi imposto desde o século XVI, sua estrutura de poder. Refletir sobre a nossa condição de colônia de Portugal que integrou a emergência conjunta dos tempos de modernidade, colonialismo e capitalismo na Europa, os quais, analisados pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (2000), desenvolveram uma "Colonialidade do poder." Essa expressão do autor remete a uma categorização das sociedades conquistadas pelo povo europeu – as colônias – a partir da noção de raça, onde raças superiores (a branca) classificaram raças inferiores (encaradas na sua outra cor e cultura), colocando-as em uma linha evolutiva que tinha na Europa o

modelo e o ápice da civilização humana. De outro lado, remete a uma categorização das sociedades a partir da prática e difusão de uma divisão internacional do trabalho entre centro e periferia, em que o capital organiza o trabalho na periferia em torno de formas coercivas e autoritárias, sempre tendo em vista a "racialização" básica do projeto imposto pelo colonizador europeu, que interferiu na divisão do trabalho. Walter Mignolo (2017, 2) mostrou a relação profunda entre modernidade e colonialidade ao afirmar que a modernidade é uma narrativa complexa cuja origem foi a Europa, "uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado obscuro, a colonialidade. [...] não há modernidade sem colonialidade, [...] a colonialidade é constitutiva e não derivada da modernidade." Baseado em Quijano (2000) e Mignolo (2017), Queiroz (2023) fez uma abordagem conceitual clara ao definir colonialismo como "um sistema político, uma dominação oficializada, uma soberania reconhecida e legitimada de uma sociedade (estado/nação) sobre outra" e colonialidade como "uma força de poder, uma cultura de imposição não oficial, uma construção hegemônica de poder, de saber, de ser, de existir, de sentir, de viver...".[1]

Esta introdução se faz importante para o entendimento da abordagem do intelectual brasileiro Sílvio Romero neste texto, um pensador que integrou a colonialidade que vigorava com força em seu tempo, o Brasil do final do século XIX e início do século XX. Um país que havia se libertado do colonialismo com a independência em 1822, mas que continuava sentindo muito de perto os efeitos e consequências fortes da colonialidade do ser, do saber e do sentir. Os primeiros contatos com o seu pensamento, suas obras, ações e reflexões, intrigaram o leitor/pesquisador e trouxeram algumas questões que direcionaram esse trabalho. Qual foi o papel de Sílvio Romero no seu tempo, um pensador que defendia uma teoria do "branqueamento" do povo brasileiro? Havia contradições na teoria de um pensador reconhecidamente racista? Como a música e suas práticas incorporavam o imaginário que instituiu o século XIX no Brasil? Ainda incorporam resíduos desse imaginário nos tempos atuais? Assim,

1 Luiz Ricardo Queiroz, Perspectivas decoloniais nos diálogos e interações entre Educação e Musicologias. Mesa apresentada no XII Simpósio de Musicologia da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG). https://www.youtube.com/watch?v=ppqXmns3nEA

objetivou-se aqui pesquisar e refletir sobre alguns pontos de teorias difundidas por Sílvio Romero, as suas relações com o seu tempo, com a "racialização," com a colonialidade que ali vigorava, buscando elementos que revelassem o imaginário da sua época, assim como verificar a incorporação desse imaginário, sobretudo da teoria do branqueamento, na música e nas suas práticas.

Sobre Sílvio Romero



Figura 1 – Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos – Sílvio Romero. https://www1.folha.uol.com.br/fsp ilustrad/fq1711200106.htm

Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos – Sílvio Romero – nasceu na cidade de Lagarto, em Sergipe, em 21 de abril de 1851, e morreu na cidade do Rio de Janeiro, em 18 de julho de 1914. Aos 12 anos, foi estudar no Rio de Janeiro e em 1868 migrou para a cidade de Recife para estudar Direito, onde estudou com o filósofo, poeta, crítico e jurista brasileiro Tobias Barreto (1839-1889), seu colega na chamada Escola do Recife.[2] A Escola do Recife se tornaria produtora e difusora de um "pensamento social

2 Escola de pensamento surgida na Faculdade de Direito do Recife na década de 1870. "A Escola do Recife foi um movimento sociocultural que nasceu e floresceu nas dependências da Faculdade de Direito do Recife (hoje uma unidade da Universidade Federal de Pernambuco), tendo como líder o sergipano Tobias Barreto. Além de Tobias Barreto, destacaram-se nessa escola Clóvis Bevilacqua, Sílvio Romero e Joaquim Nabuco." https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_do_Recife

calcado em concepções teóricas que mesclavam o positivismo com o evolucionismo determinista do darwinismo social e tinha nas questões da raça e da miscigenação o foco de suas formulações doutrinárias." Segundo Rago e Vieira (s.d., 2),

> A Escola do Recife, sem dúvida, teria papel de destaque na constituição de interpretações sobre o Brasil que ampararam a visão de mundo das elites dirigentes e deram suporte teórico aos projetos de construção de uma "nação civilizada" nos trópicos desenvolvidos entre o final do século XIX e início do século XX.

Polemista e grande agitador intelectual, "homem da ciência" do século XIX, de acordo com Lilia Schwarcz, citada por essas autoras, foi comprometido com as questões nacionais de seu tempo, analisadas à luz do ideário naturalista e evolucionista. Levou às últimas consequências "a concepção da ciência como forma privilegiada do saber, fez contundente denúncia do romantismo e acerba crítica à sociedade imperial em um de seus livros mais importantes, *História da literatura brasileira* (1888)" (Rago e Vieira s.d., 4). Publicado originalmente em 1884, reeditado várias vezes, a partir da 3ª edição sob a direção de seu filho Nelson Romero, essa obra revela o pensamento deste intelectual, mostrando a sua preocupação constante com a ciência, a história, a etnologia e a cultura popular.

Sílvio Romero foi um dos mais importantes e reconhecidos representantes do pensamento racial brasileiro, embora com uma visão profunda da realidade. Através do conceito de raça, parte central de seu pensamento, pretendia entender o povo brasileiro, sua história, sua cultura. Segundo Bechelli (2009, 62), ele interpretava a raça "como um passo importante para a compreensão do ser humano, de suas qualidades e defeitos. Compreender a noção de raça era poder compreender as razões que moviam as sociedades". Era essencial entender a evolução do povo brasileiro através de sua formação racial: o branco, o negro e o índio, sobretudo através da abordagem do mestiço, o produto final de uma raça em formação. Para Romero, todo brasileiro era mestiço, tanto no sangue quanto nas ideias, e a mestiçagem seria importante para a construção futura de uma homogeneidade racial, que expressaria a vitória do branco e permitiria a percepção de um "tipo novo" e, só assim, de uma identidade nacional. Como uma grande contradição sua, reconhecia que os grupos indígenas e, principalmente negros,

foram importantes como fatores identificadores nacionais e de adaptação do branco ao inóspito território brasileiro, embora afirmasse que seriam diluídos na raça branca. Segundo o próprio Romero (1897, VI),

> As relações da raça superior com as duas inferiores tiveram dous aspectos principais: a) relações meramente externas, em que os portugueses não poderiam, como civilisados, modificar sua vida intelectual que tendia a prevalecer, e só poderiam contrahir um ou outro hábito, e empregar um ou outro utensílio na vida ordinária; b) relações de sangue, tendentes a modificar as três raças e a formar o mestiço. No primeiro caso, comprehende-se de prompto que a acção dos índios e dos negros não era muito profunda e radical; no segundo, a *transformação physiologica* produzia um typo novo, que, si não eclipsava o europeu, ofuscava as duas raças inferiores.

Alimentava os programas de imigração de trabalhadores europeus no país, já que não apenas constituiriam um mercado capitalista de força de trabalho, mas também um processo que aceleraria o branqueamento do brasileiro, um processo que julgava estar em construção. Estava aí a teoria do branqueamento.

> O mestiço é o produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil; é a forma nova de nossa diferenciação nacional. Nossa psicologia popular é um produto desse estado inicial. Não quero dizer que constituiremos uma nação de *mulatos*; *pois que a forma branca vai prevalecendo e prevalecerá*; *quero dizer apenas que o europeu aliou-se aqui a outras raças*, e desta união saiu o genuíno brasileiro, aquele que não se confunde mais com o português e sobre o qual repousa o nosso futuro. (Romero 1949, 103)

Refletindo ainda sobre a condição de "gentes mestiçadas," enfatizou a influência também da imigração germânica e italiana no Sul do país, que, para ele, era de importância na continuidade do branqueamento da população quando a interação com os índios e os negros, pela própria situação histórica do país, tivessem diminuído. Lembrava, no entanto, que essa imigração deveria ser estrategicamente organizada em termos de ocupação de todas as regiões do país, para que houvesse equilíbrio na miscigenação com o europeu, com a herança legada pela "raça superior."

Sílvio Romero escreveu sobre diversos temas e em diferentes gêneros: poesia, literatura, folclore, mostrando sempre grande interesse pela História e pela etnologia do povo brasileiro, de onde buscava tirar a base do seu nacionalismo. Nessa busca, deixou claro no capítulo V da sua obra *História da Literatura Brasileira* — Os métodos

e processos da escola de Le Play — a influência de um método francês no seu trabalho intelectual.

Sílvio Romero: a mestiçagem, o nacionalismo e o método Le Play

Sílvio Romero buscava entender o povo brasileiro, os povos que o forjavam, em seus meandros culturais, exatamente para chegar nas suas bases identitárias que seriam fundamentais na expressão do nacional, o que aconteceria no futuro, como produto apurado da mestiçagem. Ortiz (2012, 21) observou sobre esse aspecto importante do pensamento de Sílvio Romero:

> O mestiço é para os pensadores do século XIX, mais do que uma realidade concreta, ele representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social – a elaboração de uma identidade nacional. A mestiçagem, moral e étnica, possibilita a "aclimatação" da civilização europeia nos trópicos. [...] Afirmar que a raça branca se aclimata nos trópicos significa considerar a existência de um fator diferenciador que deve ser levado em conta. É do resultado dessa experiência aclimatadora que se pode caracterizar uma cultura brasileira distinta da europeia. A temática da mestiçagem é neste sentido real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre no Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira.

Este autor analisou também um dilema proveniente dessa abordagem para os intelectuais da época, integrados por Romero, quando lembrou que a mestiçagem denotava também que o mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, incorporava os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. "A apatia, a imprevidência, o desiquilíbrio moral e intelectual, a inconsciência, seriam, dessa forma, qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto" (Ortiz 2012, 21). Desse modo, a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só poderia existir enquanto possibilidade. Continuando nessa linha de pensamento, observou que

> [...] o ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia de evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das "raças inferiores," o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente.

A constatação do branqueamento se dará no futuro e está, portanto, em perfeita adequação com a concepção de um Estado brasileiro enquanto meta. Defendida por Romero (1949, 87), seria a proposta de identidade de um Estado que ainda não é: "Uma *nacionalidade* não é um fato primeiro, que surja num dia certo do fundo tenebroso da história. [...] é ao contrário o resultado de uma grande quantidade de combinações, de fusões, de eliminações e de associações, de toda a espécie."

Na obra *História da Literatura Brasileira*, Romero abordou elementos de classificação evidenciados pelo método de Le Play, considerados por ele valiosíssimos para quem quer conhecer a fundo um país qualquer e a gente que o habita, começando com a frase: "A enumeração ou classificação dos problemas sociais deve partir dos fatos mais íntimos e indispensáveis à vida, sem os quais nem a própria subsistência da gente a estudar seria possível" (Romero 1949, 179). Baseou-se, segundo suas próprias palavras, "nas doutrinas e ensinamentos da chamada escola da Ciência Social — de Le Play, A. de Tourville, P. Bureau, Edmond Demolins, P. Rousiers, Poinsard, A. de Préville" (Romero 1949, 177). Lembra que essa escola lançou mão de processos de "acurada observação local," estudando minuciosamente cada região do país "sob as mais variadas faces, conforme uma enumeração de questões que são outros tantos aspectos fundamentais da vida social (Romero 1949, 178-179). Acrescentou que "só depois de reunida grande massa de documentos do gênero é que os grandes mestres do sistema se atrevem a formular quadros gerais desta ou daquela nacionalidade e estabelecer as leis de seu desenvolvimento" (Romero 1949, 179).

Interessante e contraditório para um racista visivelmente imerso na colonialidade de seu tempo o interesse por esse método que tem preocupação em chegar ao íntimo da vivência cultural dos povos em questão, uma preocupação hoje dos pesquisadores voltados para as teorias decoloniais. Mas, enfim, tendo em vista esse método, revelou na sua obra *História da Literatura Brasileira* que estudou a fundo os povos antropológicos e etnograficamente distintos, considerados por ele os "três fatores antropo-etnológicos" da formação do brasileiro: o indígena, o africano e o europeu. Nessa obra, abordou as suas terras de origem, as possibilidades de miscigenação que tiveram, a sua trajetória histórica e cultural. Tinha em vista "penetrar na índole de tais fatores sob o aspecto social e não dar simples e incongruentes descrições dos usos externos [...]" (Romero 1949, 184).

De acordo com elementos do método Le Play, buscou "os meios de existência" desses povos, seus 'modos de existência', a sua 'concepção de família', as 'fases da sua existência'" (Romero 1949, 179). Acreditava ser preciso sondar o seu estado interno e social por um método novo, estabelecer o "estágio" em que cada um estava em seu "desenvolvimento civilizatório," para ser possível o correto "conhecimento da sua alma." O paradoxismo se evidenciava aí novamente, pois, apesar de suas intenções em penetrar no universo de cada povo, não deixava de ser o ente evolucionista falando, imerso na colonialidade de seu tempo.

Nesse contexto de reflexões e trabalho, pesquisou a cultura popular, o que incluiu a música, circunstância que o levou a publicar *Cantos populares do Brasil* em 1883 e uma outra edição em 1897. Seu interesse, no entanto, era voltado para a música folclórica, afirmando, inclusive, não estar em seus planos abordar gêneros como a "modinha" e o que considerava uma modalidade da mesma: o lundu-canção. Mas é a música popular urbana que nos interessa aqui, por isso passo a buscar agora a "mestiçagem" e o "branqueamento" da modinha e do lundu-canção no século XIX e início do século XX, dois gêneros que dividiram com ele esse período e o imaginário que o instituiu.

A música no tempo de Sílvio Romero – uma abordagem do branqueamento da modinha e do lundu

A obra *Cantos populares do Brasil*, publicada pela primeira vez em Lisboa, no ano de 1883, se divide em três séries: *Romances e Xácaras* (canções narrativas de origem portuguesa), *Reinados e Cheganças* (conjunto de peças dramáticas como autos e janeiras) e, por fim, *Versos gerais*. É composta por cantos coletados sobretudo por Sílvio Romero, nos Estados de Pernambuco, Sergipe, Alagoas, Bahia e Rio de Janeiro. Foi escrita em dois volumes. Nessa obra, Romero, evidenciando mais uma vez a sua ideologia, observou que só com o passar dos séculos e com a miscigenação é que viria a se cristalizar uma nova forma de canções tipicamente brasileiras, tendo como base a cultura do branco, representada pelo português. Segundo suas palavras, "cada um devia cantar as canções do seu país. De todas elas amalgamadas e fundidas em um só

molde — a língua portuguesa, a língua do vencedor, é que se formariam nos séculos seguintes os nossos cantos populares" (Romero 1897, IV). Acrescentou:

> O europeu foi o concurrente mais robusto por sua cultura e o que deixou mais tradições. No seculo XVI, pois, por uma lei de evolução que dá em resultado antecederem as fórmas simples às mais compostas, as canções e contos populares das três raças ainda corriam desagregados, diferenciados. Nos séculos seguintes, sobretudo no XVII/XVIII, é que se foram cruzando e agglutinando para integrar-se à parte, produzindo o corpo de tradições do povo brasileiro. Nós ainda hoje assistimos a este processo de integração. (Romero 1897, IV)

Se o seu interesse era a cultura popular no sentido do "folclore," com as conotações que tinha no seu tempo, foi exatamente nesse período, segundo Tinhorão (2010), que a chamada música popular urbana ganhava força com alguns dos seus primeiros gêneros: modinha, lundu, maxixe, choro. Gêneros que demonstram, através da historiografia musical, que incorporaram bem o imaginário coletivo da época, conforme representado por Sílvio Romero. Lembrando também com Cornelius Castoriadis (1995, 175) que o imaginário da sociedade considerada é o elemento que

> [...] dá à funcionalidade de cada sistema institucional sua orientação específica, que sobredetermina a escolha e as conexões das redes simbólicas, criação de cada época histórica, sua singular maneira de viver, ver e fazer sua própria existência, seu mundo e suas relações com ele, esse estruturante originário, esse significado-significante central, fonte do que se dá cada vez como sentido indiscutível e indiscutido, suporte das articulações e das distinções, do que importa e do que não importa, origem do aumento dos objetos de investimento prático, afetivo e intelectual, individuais ou coletivos – este elemento nada mais é do que o imaginário da sociedade ou da época considerada.

O imaginário é a fonte das significações específicas que cada sociedade elabora, portanto, o que inclui as significações propostas e portadas pela arte, pelas manifestações populares, e é o que se busca aqui na abordagem dos gêneros mencionados, as representações sociais que incorporaram, semelhantes às representações evidenciadas nas ações, reflexões e obras de Sílvio Romero. Foram selecionadas para serem abordados aqui dois deles, a modinha e o lundu-canção, obras musicais "mestiças," que foram sujeitas ao "branqueamento" no transcorrer do século XIX e início do século XX, conforme autores como Tinhorão (2010), Sandroni (2021), Lima (2010), dentre outros. Siqueira (2012) observa que o problema do "embranquecimento"

relacionado à produção artística abrange um fator ideológico e outro econômico. O primeiro relacionado ao racismo, à rejeição ao afrodescendente, à sua capacidade de produção e criação, e o segundo, visando eliminar a concorrência de sua mão de obra como artista:

> O embranquecimento [...] dá-se assim, em contexto de racismo, que não daria ao negro qualquer crédito quanto ao seu papel criador e, portanto, degenera-se ou minimiza-se a sua cultura. Como consequência, ocorre o enaltecimento da cultura sua opositora, que toma os seus valores para si. (Siqueira 2012, 171)

A modinha e o lundu-canção

Apesar de não ter incluído o lundu-canção e a modinha na sua obra, "por estarem fora do nosso plano," tendo em vista que buscava a música "folclórica," Sílvio Romero deixou claro na introdução de *Cantos populares do Brasil* a sua convivência e atenção com o primeiro desses dois gêneros mencionados, já indicando a sua popularidade entre as "massas." Por outro lado, já evidenciando a interação da modinha com poetas brasileiros, justificando a sua não classificação na categoria de obras que pesquisava como folclorista, reconheceu que o gênero estabeleceu um trânsito entre o universo popular e o erudito.

> As canções lyricas que colligimos são anonymas. A par destas existe a poesia bardica popularisada, maximé politica. São canções que têm origem individual, mas de que as massas se apossaram. **No numero d'ellas contam – se as celebres modinhas,** tão apreciadas pelos europeus. Não as colligimos por estarem fóra do nosso plano. (Romero 1897, XX, grifo nosso)

Acrescenta:

> Alguns portuguezes, que de nossa poesia popular só conhecem as modinhas que não são em rigor de origem anonyma, dizem que por meio dellas este paiz, quando colonia, chegou a influir ua litteratura da metropole. O facto parece exaggerado, porquanto no seculo passado, época a que se referem os criticos portuguezes, ao passo que nossa litteratura approximava - se da natureza com Dirceu, Basilio e Durão e com as modinhas, a literatura da metropole era toda postiça e contrafeita. (Romero 1897, XX)

Mas o certo é que a modinha e o lundu-canção sempre incorporaram a multiculturalidade, tendo-se notícias deles já nos salões portugueses no final do século XVIII, em interação com um mulato brasileiro: Domingos Caldas Barbosa (Tinhorão 2010; Araújo 1963). Não nos interessa aqui, nesse momento, o fato tão polêmico em torno da origem portuguesa ou brasileira da modinha, e mesmo do lundu-canção, já que pode ser reconhecido que surgiram na articulação de encontros culturais, a moda portuguesa, a contrametricidade, a melodiosidade, termos e trejeitos afro-brasileiros. O que nos interessa agora é mostrar, já na sua fase inicial, a "mestiçagem" que incorporam.

O musicólogo Mozart Araújo menciona que era frequente a confusão inicial entre modinha e lundu-canção nesse período, sendo possível encontrar no manuscrito MSS 1596 (*Modinhas do Brazil*)[3] e no segundo volume da obra *Viola de Lereno* (1826) "[...] modas ou modinhas que são quase lundus e lundus que são quase modas ou modinhas" (Araújo 1963, 11). O manuscrito MSS 1596 (*Modinhas do Brazil*) se encontra hoje na Biblioteca da Ajuda, em Portugal, cuja autoria é atribuída, embora com muita polêmica,[4] segundo Lima (2001), a Domingos Caldas Barbosa. O contato com essa obra, no entanto, possibilitou observar, com esse autor, que no final do século XVIII a modinha e o lundu-canção apresentaram semelhanças estruturais, embora tenham cada vez mais firmado as suas diferenças no transcorrer do século XIX. No entanto, nessa fase inicial, ainda conforme Lima (2010), ambos já evidenciavam sua multiculturalidade, influência do estilo pré-clássico e clássico vigentes na Europa no século XVIII, assim como características da música afro-brasileira, sobretudo uma contrametricidade básica. Referente à influência da música europeia, além da simetria das formas binárias e ternárias, da periodicidade, da articulação interna das frases e de um acom-

3 O prefácio assinado pelo musicólogo Regis Duprat na obra As *Modinhas do Brazil* (Lima 2001) observa que Gérard Behágue foi um dos divulgadores, no Brasil, da existência dos manuscritos MSS 1595/1596, coletâneas de canções do século XVIII, que se encontram na Biblioteca da Ajuda, Portugal. A obra citada, além do prefácio de Duprat, traz a seguinte referência: Gérard Behágue, Biblioteca da Ajuda (Lisboa) MSS 1595/1596: *Two eighteenth century anonymous of modinha*," em *Anuário*, vol. IV, Tulane University, 1968.

4 Nesse comentário e na intenção referente ao seu trabalho, que transfiro ao meu, coloco-me junto a Lima (2001, 15) quando, ao comentar sobre essas circunstâncias polêmicas relacionadas ao manuscrito 1596, observa: "A bibliografia existente não nos permite dizer com certeza que as 30 modinhas do manuscrito 1596 são de autoria de Domingos Caldas Barbosa. Duas, no entanto, têm letra desse autor, embora o anonimato do manuscrito nos impeça de confirmar tal afirmação. Ademais, este trabalho propõe-se a analisar prioritariamente o estilo musical das modinhas nele contidas, e não a autoria das mesmas."

panhamento semelhante ao baixo D'Alberti, dentre outras peculiaridades estilísticas, a "singela modinha" e o "buliçoso lundu" se encaixavam perfeitamente "[...] na valorização do sentimental e do singelo, verdadeiros pilares conceituais da cultura ilustrada do século XVIII" (Lima 2010, 137). O que remete também à afirmação de Araújo (1963, 46) de que "no bojo da sua viola o nosso Caldas levou para a metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro — o lundu e a modinha." Lima acrescentou também a influência da ópera:

> [...] A influência da ópera será bastante marcante [...] como podemos perceber em modinhas compostas por músicos profissionais para cantores, senão profissionais, com muito boa formação musical. Como é o caso da modinha *Hei de amar a quem me ama* composta em fins do século XVIII pelo tenor Giuseppe Forlivesi, integrante da companhia italiana do teatro da Rua dos Condes." (Lima 2010, 154)

No referente à influência afro-brasileira na modinha, esse autor observa ainda: "Outra questão, a presença da síncope, também em modinhas, sobretudo no manuscrito *Modinhas do Brasil*, indica grande proximidade com manifestações da cultura negra já no século XVIII" (Lima 2010, 148-149). Importante reafirmar, no entanto, que, desde quando revelava uma contrametricidade maior na linha melódica, a modinha evidenciava uma temática mais sentimental e amorosa, e um viés mais melodioso e lânguido que o lundu-canção (Exemplo 1).

Exemplo 1 – Anônimo, *Tristemente a vida passa* MSS 1596 (*Modinhas do Brazil*), segundo volume da obra *Viola de Lereno* (1826). (Lima 2001).

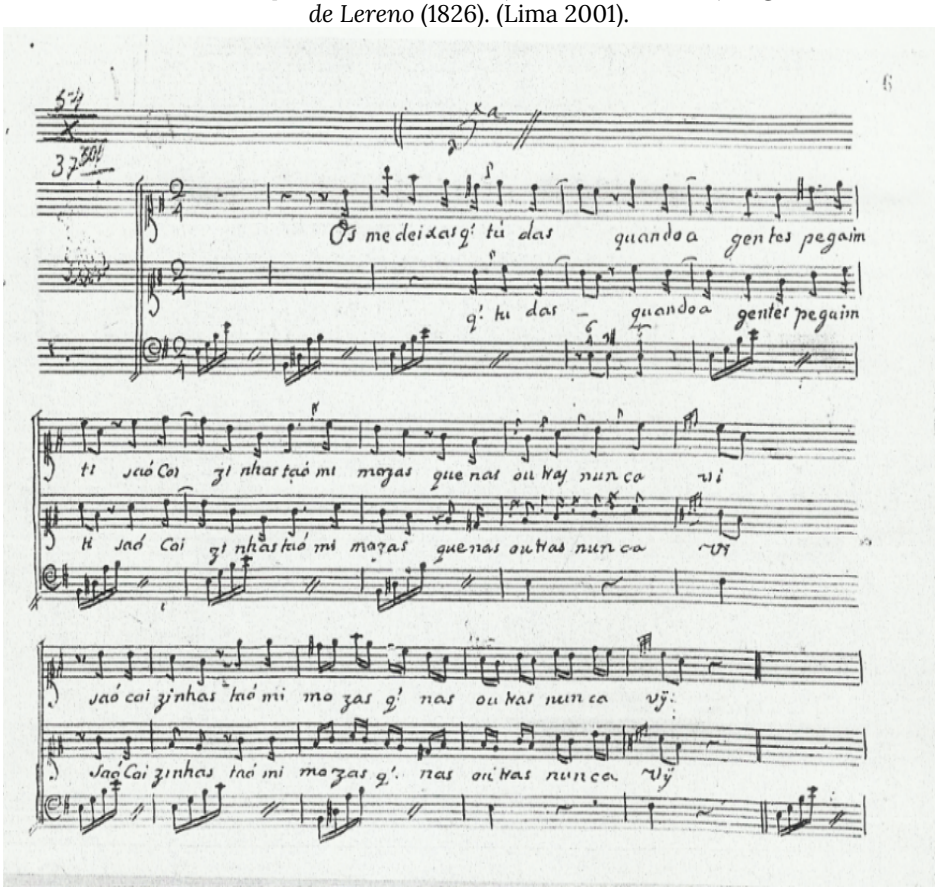


Texto: Tristemente a vida passa / Q.em ao longe vive amando / Crese o dia aumenta a magoa / Sempre seu mal vai dobrando / Ahiai

Sempre seu mal vai dobrando

Já o lundu-canção, nesse período, mostrava um teor mais sensual, "buliçoso," uma letra mais picante, utilizando termos ligados à cultura negra e insinuando relações de proximidade entre escravo e "nhanhazinha." Isto, além de se apresentar sempre ritmicamente mais sincopado que a modinha, que acabaria por ir atenuando cada vez mais essa característica. Sandroni (2021) afirmou que só no século XIX o lundu-canção e a modinha passaram a receber definições inequívocas graças a determinadas características e a serem reconhecidos como tais por parte de seus autores, editores e consumidores. Algumas características de estilo do lundu-canção, mencionadas acima, podem ser observadas no Exemplo 2.

Exemplo 2 – Anônimo, *Os me deixas que tu dás***,** MSS 1596 (*Modinhas do Brazil*), segundo volume da obra *Viola de Lereno* (1826). (Lima 2001).



Texto: Os me deixas q.´tu das / Quando a gentes pega im ti / São coizinhas tão mimozas / Que nas outras nunca vi / Muito gosto nhànhàzinha /De andar bulindo contigo / Quando vejo que comigo / Tu estas infadadinha / Ficas tão mugangueirinha / Que muito me satisfàs / E se mando que te vás / Depois te torno a prender / He somentes para ver / Os me deixas que tu das

Observações que evidenciam bem a estrutura "mestiça" desses dois gêneros.

Mas o certo é que, no transcorrer do século XIX, no Rio de Janeiro, tanto a modinha quanto o lundu-canção vão se atualizar em diferentes momentos. Mesmo sem perder essas características contextuais do gênero, vão ganhar outras características de estilo, vão ser adotados de diferentes maneiras, por diferentes interesses, por diferentes grupos sociais, sendo ora aceitos, ora polemizados, ora atendendo interesses pontuais. Circunstância que revelou o imaginário da época, muito bem representado pela teoria do branqueamento, teoria essa tão cara a Sílvio Romero. Nessa trajetória, sempre um em referência ao outro, tanto se influenciaram quanto tomaram caminhos diferentes.

Um dos sinais de branqueamento dos gêneros, no dizer de Lima (2010), além da sua aceitação e prática por brancos nos salões portugueses, foi a moda das cantigas de salão ter chegado ao Brasil, sobretudo no século XIX, "fruto de uma cultura burguesa ilustrada e da sua contrapartida, a classe média emergente." A participação nos salões, a ida à Ópera, exigia outros modos

> [...] mais afeitos à sociedade nascente. Ser ilustrado, saber cantar e dançar fazia parte "de uma nova educação, e exibir os dotes em salões privados, dançando, tocando ou cantando, fazia parte da vida social desse novo porvenir." (Nery citado em Lima 2010, 131)

É nesse contexto que a modinha se tornou um modelo de sociabilidade, sobretudo para as moças dessa época (Lima 2010). O interessante é que o mesmo aconteceu com o "licencioso" lundu-canção, que também começou a adentrar as casas burguesas, ainda que sofrendo maiores acomodações, é claro. Estes dois gêneros começaram a ser aceitos a partir do momento que dialogaram com a música de concerto, ou seja, que interessaram, foram compostos e praticados por pessoas brancas, profissionais, pessoas de posição na sociedade racista. Isso fez com que se diminuísse o teor da cultura negra no processo, que se negasse a capacidade do "outro," a sua contribuição na formação de uma cultura que se quer brasileira, que continuasse o processo de branqueamento da cultura do negro. Siqueira (2012, 171), comentando sobre o "embranquecimento" em uma sociedade racista, observa:

> O embranquecimento [...] dá-se, assim, em contexto de racismo, que não daria ao negro qualquer crédito quanto ao seu papel criador e, portanto, degenera-se ou minimiza-se sua cultura. Como consequência ocorre o enaltecimento da cultura sua opositora, que toma os seus valores para si.

Pensando nessa trajetória da modinha e do lundu-canção, Tinhorão (2013, 24) observou que a partir dos últimos anos do século XVIII, e entrando pelo século seguinte, a modinha passou a interessar aos músicos de escola, transformando-se "em canção camerística tipicamente de salão" ou confundindo-se com árias de óperas italianas, o que implica a sua inserção nos teatros, interpretada por cantores líricos estrangeiros, "como foi o caso da famosa soprano Augusta Candiani" (ibidem), que veio da Europa para o Brasil em 1844 interpretar a ópera *Norma*, de Bellini, no Teatro São Pedro de Alcântara. O mesmo processo aconteceu também com o lundu-canção que, nos salões da elite, transformou-se "no segundo império em canções ainda risonhas, mas de estrutura erudita para cravo ou piano" (Tinhorão 2013, 67). Um exemplo é o *Lundu da Marquesa dos Santos* (Exemplo 3), composto em meados do século XX por Heitor Villa-Lobos, em que a contrametricidade é muito atenuada por uma linha melódica mais melodiosa, modinheira, mostrando o diálogo do lundu com a modinha em seu processo de branqueamento.

No entanto, conforme Tinhorão, uma repopularização da modinha e do lundu-canção aconteceu ainda em meados do século XIX, através de uma nova geração de filhos da "classe média" urbana, ligada ao desempenho das profissões liberais e ao cultivo da literatura. Esse movimento, enquadrado no espírito dos primeiros escritores e poetas românticos, se estabeleceu na Tipografia de Francisco de Paula Brito (1809-1891), situada no Rocio Grande, hoje Praça Tiradentes. Era um ponto onde os chamados homens de espírito marcavam encontro, dentre eles, José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Machado de Assis, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e um nome muito importante nesse momento em que se observa um processo de repopularização da modinha e do lundu-canção: o irreverente e satírico Laurindo Rabelo. Ali compunha e cantava modinhas e lundus de cunho popular, estes últimos muitas vezes picantes, com letras de duplo sentido, em um ambiente reservado. Mello Moraes Filho, citado por Tinhorão, comenta que "Laurindo Rebelo cantava ao violão sentimentais modinhas e buliçosos lundus

Exemplo 3 - Villa-Lobos, *Lundu da Marquesa dos Santos* (1940), Música de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Letra de Viriato Correia (1884-1967). (Petrucci Music Library online).



Texto: Minha flôr idolatrada / Tudo em mim é negro e triste/ Vive minh'alma arrasada / Ó Titilha / Desde o dia em que partiste / Este castigo tremendo / já minh'alma não resiste, Ah! / Eu vou morrendo, morrendo / Desde o dia em que partiste / Tudo em mim é negro e triste / Vive minh'alma arrasada, Ó Titilha! / Desde o dia em que partiste / Tudo em mim é negro e triste / Este castigo tremendo, tremendo / Minha flôr idolatrada / Tudo em mim é negro e triste / Vive minh'alma arrasada Ó Titilha / Desde o dia em que partiste / Este castigo tremendo/ já minh'alma não resiste, Ah! / Eu vou morrendo, morrendo / Desde o dia em que partiste / Ó titilha

que traziam em aberta hilaridade os mais sisudos e responsáveis circunstantes" (Moraes Filho citado em Tinhorão 2013, 29). Comentando também sobre a *Petalógica do Rossio Grande* (hoje Praça Tiradentes), nome dado a esse grupo pelos seus próprios integrantes, a pesquisadora Mariza Lira, citada por Tinhorão (2013, 28), observou:

> A Petalógica do Rossio Grande [hoje Praça Tiradentes] não era apenas o centro de literatos da escola de Machado de Assis, mas também de trovadores, seresteiros e poetas. A lira melancólica e a sátira irreverente de Laurindo Rebelo eram musicadas por ele próprio ou pelos nomes mais em evidência entre os compositores da época.

O musicólogo Renato Almeida (1942, 77), citando também Laurindo Rebelo, especificamente na sua relação com o lundu, lembra que "O lundu foi também cantiga silenciosa, lundus em voz baixa, só para homens, como nos fala Melo Morais Filho, citando dentre esses, como um dos mais famosos pelas intenções fesceninas, os de Laurindo Rebelo, musicados por João Cunha".

Mesmo repopularizados nesse cenário, contando com a participação de mestiços, a modinha e o lundu sofreram a permanência do processo de branqueamento, já que o contexto era o mesmo de apropriação de um gênero afro-brasileiro por dimensões culturais onde a erudição e a vivência cotidiana dos seus membros direcionavam para outros enfoques, intenções e valores que se distanciavam da cultura afro-brasileira, denotando a acentuada colonialidade vigente. No entanto, não deixava de haver também um teor de resistência, já que se evocavam sempre peculiaridades estilísticas caras a esses dois gêneros, à cultura afro-brasileira.

Acompanhando esse movimento de repopularização do lundu-canção nesse cenário do século XIX, segundo Sandroni (2001), a palavra "mulata" passou também a ser muito utilizada e a crítica social e o humor se tornaram constantes, capazes de fazer rir a plateia dos teatros de revista e dos circos, sobretudo no final do século e início do século XX. Essa crítica e humor já haviam se sobressaído em 1834 no lundu-canção *Lá no largo da Sé Velha* de Cândido Inácio da Silva (1800-1838) e letra de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). A obra efetua uma crítica direta sobre a questão financeira e a especulação econômica internacional na primeira metade do século XIX

no Rio de Janeiro, conforme pode ser constatado através da letra transcrita abaixo. E faz isso com muito humor, com um teor de comicidade especial.

Exemplo 4 – Silva/Porto-Alegre, *Lá no Largo da Sé Velha* (1834), Letra de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). (Música Brasilis)



Texto: Lá no Largo da Sé Velha / Stá vivo um longo tutu, / Numa gaiola de ferro / Chamado surucucu; / Cobra feroz / Que tudo ataca, / Té d'algibeira / Tira a pataca. / Bravo a especulação, / São progressos da Nação. / Os estrangeiros dão bailes / P'ra regalar o Brasil, / Mas a rua do Ouvidor / É de dinheiro um funil. / Lindas modinhas / Vindas de França/ Nossos vinténs / Levam na dança / Bravo a especulação, / São progressos da Nação. / Os estrangeiros dão bailes / P'ra regalar o Brasil, / Mas a rua do Ouvidor / É de dinheiro um funil. / Lindas modinhas / Vindas de França / Nossos vinténs / Levam na dança / Bravo a especulação, / São progressos da Nação. / Elefantes berrões, / Cavalos em rodopios, / Num curro perto d Ajuda / Com macacos e bugios, / Tudo se vê / Misericórdia! / Só por dinheiro / A tal mixórdia; / Bravo a especulação, / São progressos da Nação. / Água em pedra vem do norte / Pra sorvetes fabricar / Que nos sorvem os cobrinhos / Sem a gente refrescar. / A pitanguinha. / Caju, cajá, / Na goela fazem / Taratatá! / Bravo a especulação, / Bravo a especulação, / São progressos da Nação. / Cosmoramas treplicados / Garatujões mal pintados / Fazem ver-nos toda Europa / Por vidrinhos mal pintados. / Roma, Veneza, / Londres, Paris, / Tudo se chega / Ao nosso nariz! / Bravo a especulação, / São progressos da Nação / Sem a gente refrescar. / A pitanguinha. / Caju, cajá, / Na goela fazem / Taratatá! / Bravo a especulação, / São progressos da Nação.

No entanto, esse gênero não perdeu a estrutura rítmico-melódica, sobretudo da rítmica contramétrica mais acentuada que sempre o caracterizou, assim como o acompanhamento semelhante ao dito *basso d'Alberti*, o que pode ser conferido no Exemplo 4.

Segundo Andrade (1944), como a sociedade brasileira da primeira metade do século não aceitava mesmo o negro e suas práticas, a comicidade passou a ser o seu meio de penetração no espaço do branco. Acrescento, no entanto, que mostrava também resistência cultural, pois através dessas suas práticas o afrodescendente continuava mostrando que estava ali presente e que precisava ser ouvido.

> É verdade, porém, que o lundu muitas vezes cantava comicidades caçoístas e sempre viveu risonho. A comicidade, a caçoada, o sorriso, era o disfarce psico-socal que lhe permitia a difusão nas classes dominantes. Caçoavam, ou pelo menos sorriam, condescendentemente com os amores da terra. A mulata principalmente, e a negra e o negro, sendo literariamente consentidos nas classes da alta e da pequena burguesia, como objetos de vasão sexual. [...] É um fenômeno idêntico ao aparecimento itálico da Ópera Buffa, em que o personagem do povo foi consentido dentro da aristocracia da Ópera [...] mas consentidos pela comicidade. (Andrade 1944, 37)

No dizer do autor, o lundu-canção conseguiu ser "a primeira forma musical afro-negra que se dissemin[ou] por todas as classes brasileiras e se torn[ou] música nacional" (Andrade 1944, 36). Assim estabelecido nas suas características, o lundu-canção e, por causa dele, o lundu *Lá no largo da Sé Velha* de Cândido Inácio da Silva, assumiram uma importância sociológica relevante na formação da sociedade brasileira e da sua música. Para Andrade, "é ele a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas já não é negro mais. É Nacional" (Andrade 1944, 39). Afirmando que esse lundu-canção já antecipava o que aconteceria com os lundus de salão na segunda metade do século XIX, e apontando seu caráter nacional, Andrade (1944, 39) observa que apresenta um elemento que

> [...] não é antibrasileiro, é antilunduísmo. O seu assunto discrepa do conceito ideológico textual que o lundu, não mais afro-negro, mas já brasileiro, em especial o lundu de salão, iria se firmar (Andrade, 1944, 31). [...] Lundu... mas de salão. A música popular afronegra consentida no cravo da aristocracia. A nacionalização de uma

> forma afronegra, depois afrocolonial, que enfim, é a primeira em nossa música que conquistava foros de nacionalidade, aceita e permanente em todas as raças, mestiçagens e classes do país.

Era a música de todos os brasileiros! No entanto, se Siqueira (2012, 170) for lembrado,

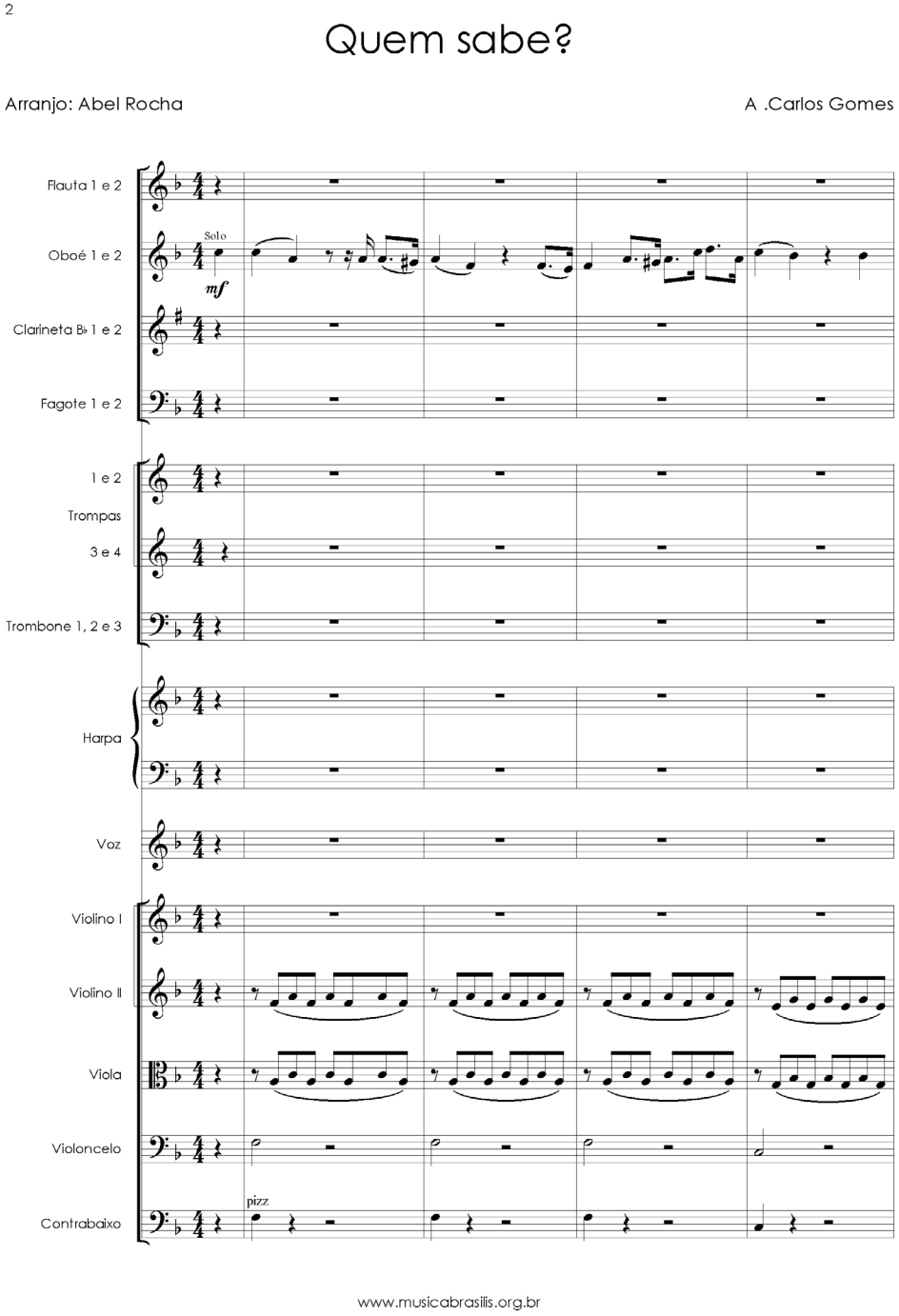
> É fácil compreender que o discurso por uma cultura nacional e, por extensão, de uma identidade nacional, se pauta pela questão racial. Ao negar o outro, toma-se dele algo que se transforma em pertencente ao novo modelo. O outro lado da negação do papel do negro na formação de uma cultura popular é o embranquecimento da cultura do próprio negro, que se apresenta então como algo a ele estranha. [...] A contradição entre a repressão e a condenação das práticas da cultura negra, de um lado, e a sua exaltação e consumo como produto nacional de outro, apresentaram como resultado a [sua] apropriação [...] pela cultura dominante, exigindo-lhe inevitável embranquecimento.

E se Sílvio Romero também voltar à cena, mesmo nessa abordagem do nacional, o branqueamento total rumo à superioridade da raça branca não aconteceu na visão de Mário de Andrade, que, lembremos, já incorporava um outro imaginário coletivo. Construiu-se aí uma visão diferente da de Romero, que, apesar de suas contradições, divulgava e investia no prevalecimento da raça branca para definir uma futura identidade brasileira.

A modinha continuava a sua trajetória cada vez mais em diálogo com as transcrições de árias de ópera nos salões, nos saraus, percebida como "canção camerística tipicamente de salão," conforme expressão de Tinhorão (2013), e demonstrado no Exemplo 5, que apresenta a página inicial da canção *Quem sabe*? de Antônio Carlos Gomes. Por outro lado, no final do século XIX caiu também nas mãos dos grupos de músicos que praticavam o choro nos seus redutos culturais e nas incursões noturnas dos seresteiros, mostrando outro momento paralelo de repopularização do gênero, a presença e resistência do espírito de uma prática que chamava atenção para seu papel na constituição da diversidade presente no cenário brasileiro. Mas, mais uma vez, a modinha reafirmava o caráter "modinheiro" das suas linhas melódicas, a simplicidade e um sentimentalismo característico, manhoso, que levou os críticos da música de concerto brasileira a identificar muitas vezes esse caráter "modinheiro" nas composições desse

campo de produção musical. Continuou sua trajetória de branqueamento, portanto, de forma mais acentuada e menos resistente que o lundu, mas integrando também movimentos de repopularização na sua trajetória histórica.

Exemplo 5 – Gomes/Sampaio, **Quem sabe?** (1859), Música de Antônio Carlos Gomes (1836-1896) e letra de Bittencourt Sampaio (1834-1895). (Música Brasilis)



Texto: Tão longe de mim distante / Onde irá, onde irá o meu pensamento / Tão longe de mim distante / Onde irá, onde irá o meu pensamento / Quisera, saber agora / Quisera, saber agora / Se esqueceste, se esqueceste / Se esqueceste o juramento / Quem sabe se és constante / Se inda é meu teu pensamento / Minh'alma toda devora / Da saudade, da saudade, agro tormento.

Considerações finais

Efeitos da "colonialidade do poder," da "colonialidade do ser, do saber e do sentir," conforme formulados pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), são elementos que integravam também o imaginário do tempo de Sílvio Romero e das práticas musicais observadas. No entanto, esses efeitos persistem em determinadas situações e condições atuais, como aponta Siqueira (2012, 170), ao denunciar a "insistência em minorar a importância do negro e tornar branco o que acabou por constituir a cultura popular que por séculos foi mantida no Brasil."

Essa persistência de resíduos na atualidade levou o professor Rodrigo Turim (Unirio), a atribuir à obra de Romero "uma qualidade nefasta que ainda permeia uma série de perspectivas sócio, intelectuais e políticas brasileiras — que faz atualização negativa da obra [de Romero] na atualidade."[5] Mas a verdade é que Sílvio Romero incorporava o imaginário e o cientificismo do seu tempo e não podia pensar de outra maneira, daí a adoção da teoria evolucionista do branqueamento e suas contradições, assim como a presença de resíduos desse imaginário em tempos atuais. Contudo, é interessante ressaltar uma contradição na sua linha de pensamento, pois ao mesmo tempo que apresentava uma manifestação constante de racismo, do reconhecimento de "povos inferiores" que, através da mestiçagem cultural iriam submergir diante da cultura de "povos superiores," Romero fez questão de buscar elementos do método Le Play[6] para estudar a fundo a cultura desses povos no que tinham de mais cotidiano e essencial, com o olhar voltado para a sua história, para as suas subjetividades, evidenciando uma preocupação não comum à circunstância de colonialidade e, ao mesmo tempo, tão cara àqueles que se dedicam aos estudos decoloniais.

Outro aspecto relevante é o esforço de Romero em valorizar a cultura popular: contos, cantigas e produções orais passaram a ser tratados como documentos significativos para a compreensão da história e da realidade brasileira, construindo

5 Rodrigo Turim, Entrevista concedida à Série Escrevendo o Brasil – produzida em parceria entre a ANPUH do Brasil e a Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia. https://www.youtube.com/watch?v=lfgpnDniL3U&t=912s

6 N.E. O método Le Play, criado por Frédéric Le Play, é um método monográfico ou estudo de caso considerado um precursor da sociologia e do estudo da estrutura familiar. Envolve pesquisadores em campo vivendo nestas famílias e comunidades, coletando dados sobre suas atitudes, interações, renda, despesas e posses físicas.

um legado que influenciou gerações posteriores. Do mesmo modo, a própria teoria da mestiçagem, ainda que atravessada por contradições, abriu caminhos para que autores como Gilberto Freyre propusessem novas leituras, desafiando a lógica do branqueamento com outras leituras interpretativas, ainda que nelas persistam os resíduos de um imaginário colonial, como bem indica Cornelius Castoriadis (1995).

A modinha e o lundu-canção, incorporando as suas respectivas práticas e interações sociais, dividiram com ele esse imaginário, evidenciaram também representações que mostraram o seu papel enquanto manifestação musical na constituição desse tempo, espaço e resíduos, a sua imersão na colonialidade do seu tempo, a sua necessidade de subordinação aos processos de branqueamento a que estiveram expostos. Por outro lado, não deixaram também de se constituir no centro de constantes movimentos paralelos de repopularização, de manter vivas as suas práticas culturais, o que evidenciou resistência em relação à circunstância de preconceito e inferioridade a que estiveram sujeitos no cenário brasileiro onde vigorou forte, e ainda vigora, a colonialidade do poder, do ser, do sentir. A atenção voltada para os estudos decoloniais tem incentivado os musicólogos a investirem na percepção dos processos de branqueamento e de resistência dos povos que têm cultivado esses dois gêneros na sua trajetória histórica, cujas práticas se mantiveram ao longo de todo esse tempo vivas na sua memória e no seio da sua cultura, vivas no cenário musical brasileiro, chamando atenção para si, para suas subjetividades, sua história e necessidade social, e para a presença forte da cultura afro em terras brasileiras.

Referências

Andrade, Mário de. "Cândido Inácio da Silva e o Lundu." *Revista Brasileira de Música* 10 (1944): 17–39.

Araújo, Mozart de. A *modinha e o lundu no século* XVIII. São Paulo: Ricordi, 1963.

Bechelli, Ricardo Serqueira. "Metamorfose na interpretação do Brasil: tensões no paradigma racial." Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

Castoriadis, Cornelius. A *instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

Lima, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

———. "A modinha e o lundu: dois clássicos dos trópicos." Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2010.

Mignolo, Walter D. "Colonialidade: o lado mais obscuro da modernidade." *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 32, no. 94 (2017): 1–18. https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf

Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Quijano, Aníbal. "A colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina." Em *Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005: 117–142.

Rago, Maria Aparecida de P., e Rosa Maria Vieira. "Escola do Recife." https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ESCOLA%20DO%20RECIFE.pdf

Romero, Sylvio. *Folk-lore brasileiro – Cantos populares do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves e Companhia, 1897.

———. *História da literatura brasileira*. Vol. 1. 4ª ed. Organizado e editado por Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

Sandroni, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Siqueira, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. São Paulo: Editora da Unesp, 2012.

Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

———. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013.

Entrevista

Turim, Rodrigo. Entrevista concedida à Série Escrevendo o Brasil – produzida em parceria entre a ANPUH do Brasil e a Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia. *YouTube*, 18 de outubro de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=lfgpnDniL3U&t=912s

Partituras impressas em livro

Anônimo. "Tristemente a vida passa, modinha n. 4." Em *Modinhas do Brasil*, organizado por Edilson de Lima. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Anônimo. “Os deixa que me dás, modinha n. 5.” Em *Modinhas do Brasil*, organizado por Edilson de Lima. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Partituras digitais online

Gomes, Antônio Carlos. “Quem sabe?” Em *Musica Brasilis*. https://musicabrasilis.org.br/partituras/antonio-carlos-gomes-quem-sabe

Silva, Cândido Inácio da. “Lá no Largo da Sé Velha.” Em *Musica Brasilis*. https://musicabrasilis.org.br/partituras/candido-inacio-da-silva-la-no-largo-da-se-velha

Villa-Lobos, Heitor. “Lundu da Marquesa dos Santos.” Em *Petrucci Music Library*. https://petruccimusiclibrary.ca/autoindex/index.php?dir=caimg%2Fc%2Fc7%2F&file=IMSLP732111-PMLP1164766-villa-lobos-lundu-da-marquesa-de-santos.pdf

A *música no Brasil*, de Guilherme de Mello: recursos, perspectivas e contribuições à historiografia musical brasileira

Gustavo Frosi Benetti

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)
gustavo.benetti@ufma.br

A obra precursora das histórias da música brasileira

A *musica no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica* (Mello 1908), publicada em Salvador pela Tipografia de São Joaquim, é considerada entre pesquisadores da musicologia brasileira a primeira exclusivamente dedicada ao gênero historiográfico musical no país. O livro conta com um total de quatro edições, duas publicadas enquanto o autor Guilherme Theodoro Pereira de Mello (1867-1932) era vivo, e duas póstumas.

A 2ª edição (Mello 1922) integra em forma de capítulo o *Diccionario historico, geographico e ethnographico do Brasil*, obra comemorativa do centenário da Independência, publicada no Rio de Janeiro pela Imprensa Nacional sob responsabilidade de Ramiz Galvão. A 3ª edição (Mello 1947) foi proposta por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que escreveu o prefácio, também publicada pela Imprensa Nacional no Rio de Janeiro. A 4ª edição (Mello 2019), por sua vez, foi publicada na cidade natal do autor, Salvador,

pela EDUFBA, e conta com aparato crítico desenvolvido em pesquisa de doutorado vinculada à Universidade Federal da Bahia entre 2012 e 2015 (Benetti 2015). A seguir, pode-se observar o estema com as relações de derivação entre as edições (Figura 1):

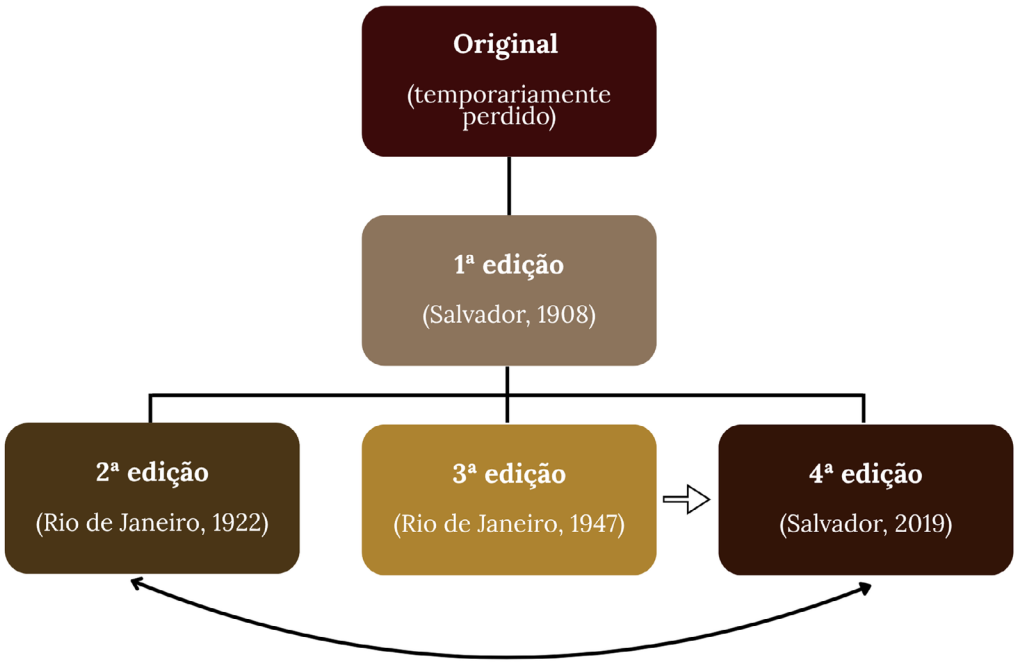


Figura 1 **-** Estema com as relações de derivação entre as edições de A *musica no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica*, de Guilherme de Mello. Elaborado pelo autor.

O original não foi localizado na pesquisa, e, pelo processo de colação entre a 1ª, 2ª e 3ª para estabelecimento do texto crítico da 4ª edição, conclui-se que todas derivam diretamente da 1ª. Na 4ª edição utilizou-se a 1ª como exemplar de referência, mas houve algumas breves intervenções resultantes da 2ª e da 3ª, como ajustes, correções e a reedição do prefácio escrito por Luiz Heitor.

A citada edição crítica (Mello 2019) foi proposta pois o livro, outrora esquecido e de poucos exemplares disponíveis, apresentava um potencial de contribuição à área tanto pelo pioneirismo – reitera-se que é a primeira publicação que até então se conhece dedicada exclusivamente à historiografia musical brasileira – quanto pelas escolhas e pelas discussões apontadas pelo autor, que certamente influenciaram autores posteriores. Nesse sentido, segue uma breve apresentação da estrutura e dos conteúdos principais:

Tabela 1 **–** Estrutura de capítulos da 1ª edição de A música no Brasil (Benetti 2015, 306).

Seção	Intervalo	Número de páginas
Ao Leitor	3-4	2
Preliminar	5-7	3
Capitulo I: Influencia indigena / Influencia jesuítica	9-28	20
Capitulo II: Influencia portugueza, africana e hespanhola	29-127	99
Capitulo III: Influencia Bragantina	129-271	143
Capitulo IV: Periodo de degradação	273-296	24
Capitulo V: Influencia republicana	297-366	70

A 1ª edição inicia-se com a seção "Ao Leitor" (Mello 1908, 3-4), na qual o autor presta agradecimentos às instituições e respectivas bibliotecas que viabilizaram a pesquisa, o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e o Gabinete Português de Leitura. Refere-se a alguns nomes como incentivadores do projeto, Americo Barreira, Julio Barbuda e Luiz Novaes, nomes ligados às faculdades de Direito e de Medicina da Bahia, importantes centros de difusão do conhecimento à época, e finaliza a seção com o reconhecimento ao Colégio dos Órfãos de São Joaquim pela publicação do livro. A tipografia era uma espécie de oficina que fazia parte da instituição, que era voltada à educação e profissionalização de órfãos, na qual Guilherme de Mello e seus irmãos estudaram depois de perderem o pai ainda crianças, e que posteriormente o autor viria a integrar como professor de Música.

Na seção "Preliminar" (Mello 1908, 5-7), composta por nove parágrafos, o autor expressou suas bases teóricas, "ideologias, tendências científicas e correntes filosóficas do seu tempo, como determinismo biológico e geográfico, evolucionismo social, positivismo e racismo" (Benetti 2015, 317). Esse aporte ideológico, a ser desenvolvido no terceiro subtítulo deste texto, teria sido incorporado por Mello a partir de obras de Silvio Romero, principalmente *Cantos populares do Brasil*, livro constituído por uma compilação de cantos de tradição popular, mas que na 2ª edição (Romero 1897) apresenta uma introdução com conteúdo necessário para compreender Guilherme de Mello.

No primeiro capítulo, voltado às "influências indígena e jesuíta" (Mello 1908, 9-28), o autor deixa evidentes seus pressupostos teóricos evolucionistas e raciais e exalta a chegada dos jesuítas como elemento "civilizador." O texto foi construído a partir de diversos volumes publicados entre os anos de 1867 e 1900 da *Revista trimensal do Instituto Historico e Geographico Brazileiro*, bem como a *Revista da Exposição Anthropologica Brazileira*, de 1882, além de citações e paráfrases, diretas ou indiretas, de Jean de Léry, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Sousa, Simão de Vasconcellos, Eduardo da Silva Prado, Manoel de Oliveira Lima, Silvio Romero, Teophilo Braga e Mello Moraes Filho. Um dos procedimentos usuais de Guilherme de Mello é nem sempre indicar as fontes, algo relativamente comum à época. Por vezes o autor fez cópias literais, outras paráfrases, e tanto em nossa tese (Benetti 2015) como na 4ª edição (Mello 2019) é possível visualizar a identificação dessas fontes, que compõem o aparato crítico.

No segundo capítulo, dedicado à "influência portuguesa, africana e espanhola" (Mello 1908, 29-127), o autor discorreu sobre três gêneros que formariam uma música brasileira, o lundu, a tirana e a modinha, e apresenta como fontes principais a obra citada anteriormente, *Cantos populares do Brasil* (Romero 1897), além de *Serenatas e saraus* (Moraes Filho 1901) e os três volumes do *Cancioneiro de músicas populares* (Neves 1893-1898). Outros autores utilizados como fonte foram Eduardo Ocón, Teophilo Braga, Francisco Homem de Mello, Julien Tiersot, Tristão Araripe Junior, Robert Southey, Henrique Coelho Netto, Joaquim Nabuco e José Couto de Magalhães (Benetti 2015, 322-323).

No terceiro capítulo o autor discorreu sobre a "influência bragantina" (Mello 1908, 129-271), ou o período associado à presença da família real no Brasil. As fontes utilizadas foram obras dos seguintes autores: Alexandre José de Mello Moraes Filho, Teophilo Braga, Manuel de Araujo Porto-Alegre, Antonio da Cunha Barbosa, Eduardo da Silva Prado, Jean-Marie Guyau, François Pyrard de Laval, William Beckford, Spix e Martius, Frederico Santa-Anna Nery, Gabriel Soares de Sousa, Cesar das Neves, Stafford, José Gramoza, Alexander von Humboldt, Euclydes da Cunha, Adrien Balbi, Coelho Netto, Taunay, Joaquim de Vasconcellos, Januário da Cunha Barbosa, Alexander Caldcleugh,

Henri Raffard, Souza Pitanga, Moreira de Azevedo e José Barreto de Aviz (Benetti 2015, 324-325).

O quarto capítulo (Mello 1908, 273-296), considerado pelo autor como o "período de degradação," é uma contribuição original e não apresenta construção a partir de fontes bibliográficas. Traz uma discussão crítica sobre a música e o ensino, especialmente no contexto baiano. O autor compreende a "degradação" a partir de três fatores: a presença das companhias líricas italianas de qualidade questionável; a substituição das modinhas brasileiras pela música italiana nos salões; o envio de compositores para estudar no exterior com mestres importantes, em vez de trazê-los ao Brasil. Associado a esses fatores, Mello também atribui às "artinhas" um papel importante na degradação, informando que eram materiais ineficientes ao ensino de música. O autor mostrou-se incomodado pela atividade dos "pseudo maestros diplomados." O capítulo é o único que destoa dessa espécie de sequência "evolutiva" proposta pelo autor (Benetti 2015, 326-327).

No quinto e último capítulo (Mello 1908, 297-366), denominado "influência republicana," há um forte apelo ao elemento nacional e, ao contrário de argumentos anteriores, uma espécie de justificativa não depreciativa para a hibridação ou a "mestiçagem." Foram utilizados textos de Vianna da Motta, Carlos Malheiros Dias, Alfredo Camarate, Henri Ruegger, Luís de Castro, Pereira da Costa, Barreto de Aviz, Guimarães Junior, José Carlos Rodrigues e Silio Boccanera Junior, majoritariamente provenientes de jornais e revistas, além dos autores anteriormente citados Coelho Netto e Barbosa (Benetti 2015, 327-329).

A seguir, na Figura 2, é possível visualizar a periodização proposta por Mello:

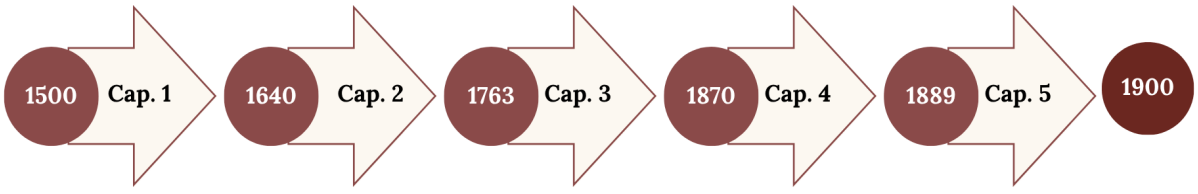


Figura 2 - Periodização utilizada no livro (Benetti 2015, 601).

Em relação aos critérios de periodização, verifica-se que o capítulo 1 inicia-se com a chegada dos portugueses ao Brasil e o estabelecimento de registros escritos, apesar

de haver menções a tempos remotos, representados na música dos povos originários. A transição entre os capítulos 1 e 2 é delimitada pelo final da Dinastia Filipina, 1640. O evento situado entre os capítulos 2 e 3 é a transferência da capital para o Rio de Janeiro, no ano de 1763. Entre os capítulos 3 e 4, o evento é o fim da Guerra do Paraguai, ano de 1870. Entre os capítulos 4 e 5, a transição é marcada pela Proclamação da República, em 1889. A discussão proposta na obra encerra-se nos anos da publicação, década de 1900. A última referência precisa é a data de "15 de Novembro do anno de 1906" (Mello 1908, 324).

2. Guilherme Theodoro Pereira de Mello (1867–1932)

O autor de A *música no Brasil*, Guilherme Theodoro Pereira de Mello (Figura 3), nasceu em Salvador (BA), no dia 25 de junho de 1867, e faleceu no Rio de Janeiro (RJ) em 4 de maio de 1932. É filho do militar Pedro Theodoro Pereira de Mello (182[6-7]-1876) e de Helena Francisca de Mello.



Figura 3 – Guilherme Theodoro Pereira de Mello.

Guilherme de Mello ficou órfão de pai no dia 5 de abril de 1876, pouco antes de completar 9 anos. Foi matriculado no Colégio dos Órfãos de São Joaquim em 30 de julho de 1876. No livro de matrículas, localizado no arquivo da instituição, foi possível identificar dois irmãos mais novos, Alexandre Theodoro Pereira de Mello nascido em 1867, e Ricardo Theodoro Pereira de Mello, nascido em 1873, que também estudaram no Colégio dos Órfãos de São Joaquim. Entre a documentação dos irmãos, foi localizado um atestado de pobreza da mãe, Helena, como justificativa para a matrícula. Sabe-se que entre 1873 e 1879 a família residia na Rua da Palma, localizada ao lado da Igreja da Palma, em Salvador (Benetti 2015, 103-104).

Sobre a época de estudante, logo que entrou no Colégio dos Órfãos de São Joaquim teve contato com o professor de música Livino Faustino dos Santos, o que teria despertado o interesse de Mello pela música. Livino logo foi substituído por Elisiario Epifanio Borges de Andrade, o único professor que Mello teve, conforme autodeclaração presente no livro. Mello atuou como contramestre de Elisiario nos anos em que estudou na instituição (Mello 1908, 264-267).

Nos registros do Colégio dos Órfãos de São Joaquim consta a data de 26 de abril de 1885 como a saída de Mello como estudante da instituição, portanto aos 17 anos, com habilitação em primeiras letras, latim, francês e música. Desde então possivelmente tenha se iniciado um ciclo de atuação profissional na cidade de Salvador, que iria até em torno de 1927. Dentre os registros localizados, há evidências de atuação como professor de música do próprio Colégio dos Órfãos de São Joaquim desde pelo menos 1892 até no mínimo 1915, como mestre de música do Arsenal da Bahia até 1899, como professor de princípios de música no Conservatório de Música em 1902, e como professor particular (Benetti 2015, 107-113).

Durante a fase profissional em Salvador (1885-1927), Mello casou-se e há indícios de que teria tido oito filhos. O casamento com Maria Rosa Gonçalves de Mello (1872-1940) ocorreu no dia 11 de julho de 1891, e da união foram gerados Adhemar, Edgard, Adherbal, Florisval, Berenice, Belival, Dorival e Cleonice (Benetti 2015, 94-95).

Em 1928 foi nomeado bibliotecário no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, local em que atuou profissionalmente até 1932, ano do falecimento. No dia 4 de maio

de 1932, Mello teve um mal súbito em via pública e faleceu. O *Jornal do Commercio* noticiou o acontecimento:

> Falleceu ante-hontem e foi hontem sepultado o maestro Guilherme de Mello, bibliothecario do Instituto Nacional de Musica. O extinto, que exercia o cargo ha cerca de cinco annos, era autor de varios trabalhos, entre os quaes a 'Historia da Musica'. Deixa viuva a Sra. Maria Rosa Gonçalves de Mello e oito filhos, dentre elles os Srs. Drs. Adherbal de Mello, medico, e Pereira de Mello, advogado. (Citado em Benetti 2015, 100)

Os restos mortais estariam num jazigo da família no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, conforme reminiscências da bisneta Heloiza Helena Mello, a qual afirma ter visitado o local quando era criança (Benetti 2015, 101).

Contexto ideológico e sistemas filosóficos subjacentes

Não há como compreender o pensamento de Guilherme de Mello e A *música no Brasil*, livro escrito há mais de um século, sem uma aproximação ao contexto ideológico da época. A crítica, para evitar anacronismos, necessita desse aporte dos fundamentos próprios daquele tempo. Nesse sentido, a leitura aqui proposta concentra-se em dois vetores principais: de um lado, a concepção estética permeada pela influência da filosofia idealista alemã, que para Mello se manifesta a partir de Schopenhauer, e, de outro, o ideal de construção de uma identidade nacional apoiado nas doutrinas deterministas, que chegaram ao autor preferencialmente via o pensamento expresso na obra de Silvio Romero.

O primeiro vetor, idealismo, principalmente via Schopenhauer, está presente na concepção ideológica do autor e explicitado em paráfrase no capítulo inicial: "A música nos faz penetrar até o fundo oculto do sentimento expresso pelas palavras ou da ação representada pela ópera; revela a natureza própria e verdadeira; nos descobre mesmo a alma dos acontecimentos e dos fatos" (Schopenhauer citado em Mello 1908, 13). Expostas na sua *Metafísica do belo*, o terceiro livro de O *mundo como vontade e representação*, tais ideias de Schopenhauer revelam uma concepção ligada ao pensamento musical do romantismo, ideia ainda fortemente presente na música

no Brasil do início do século XX. Entre os filósofos românticos, Schopenhauer demonstra considerável interesse pela música, que ocupa em sua obra lugar destacado:

> Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, repetição de alguma Ideia das coisas do mundo. No entanto, é uma arte a tal ponto elevada e majestosa, que é capaz de fazer efeito mais poderoso que qualquer outra no mais íntimo do homem, sendo por inteiro e tão profundamente compreendida por ele como se fora uma linguagem universal, cuja compreensibilidade é inata e cuja clareza ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo. (Schopenhauer 2003, 227-228)

A proposição filosófica de Schopenhauer utiliza dois conceitos principais: vontade e representação. O mundo é "mera representação, objeto do sujeito," e a vontade é "aquilo que o mundo ainda é além de representação, ou seja, a coisa-em-si" (Schopenhauer 2003, 29). Antes do fenômeno, há vontade, responsável pela essência do que é representado. A vontade objetivada num primeiro grau é ideia, e o conhecimento da ideia não é possível pelo conhecimento comum ligado à razão. Nesse ponto coloca-se a intuição estética das coisas, em que "o conhecimento se liberta da servidão da vontade" (Schopenhauer 2003, 29). Quanto à intuição estética, o sujeito:

> [...] cessa de ser indivíduo, cessa de conhecer meras relações em conformidade com o princípio da razão, cessa de conhecer nas coisas só os motivos de sua vontade, tornando-se *puro sujeito do conhecimento destituído de Vontade*: como tal, ele concebe em fixa contemplação o objeto que lhe é oferecido, exterior à conexão com outros objetos, ele repousa nessa contemplação, absorve-se nela. (Schopenhauer 2003, 45)

Para Schopenhauer, enquanto a ciência considera os fenômenos do mundo pelo princípio da razão, a arte o desconsidera totalmente para que a ideia destituída de razão apareça: "A arte repete em suas obras as Ideias apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo; de acordo com o material em que ela o repete, tem-se arte plástica, poesia ou música" (Schopenhauer 2003, 58).

Schopenhauer teorizou sobre uma hierarquia das artes, classificando-as de acordo com ideia e o grau de *objetividade* representado. Por ser a mais ligada à matéria, a arquitetura representaria um grau mais baixo de objetividade, elo entre a ideia e o fenômeno, não possibilitando a intuição. A seguir, deslocando-se do âmbito da matéria para o das ideias, viriam a escultura, a pintura e a poesia, esta considerada pelo autor o grau mais alto de objetividade das ideias. A música, por sua vez, encontra-se acima

de todas as artes na hierarquia schopenhaueriana, pois vai além da cópia das ideias, caracteriza-se como uma cópia imediata da própria vontade.

Quanto à "pura contemplação," consiste no meio para a apreensão das ideias e esta é uma atribuição do "gênio." A genialidade mostra-se na capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva e "nada é senão a *objetividade* mais perfeita, ou seja, a orientação objetiva do espírito; em oposição à subjetiva, que vai de par com a própria pessoa, isto é, a Vontade" (Schopenhauer 2003, 61). O conceito do gênio romântico está intimamente associado à inspiração, ao sentimento. Schopenhauer (2003, 233) argumenta que

> [...] a invenção da melodia, o desvelamento nela de todos os mistérios mais profundos do querer e do sentir humanos, é obra do gênio, cuja atuação aqui, mais que em qualquer outra atividade, se dá longe de qualquer reflexão e intencionalidade consciente e poderia chamar-se inspiração. (Schopenhauer 2003, 233)

O segundo vetor pode ser representado a partir do positivismo, doutrina fundada por Auguste Comte (1798-1857), que parte do princípio de que "cada uma de nossas concepções principais, cada ramo de nossos conhecimentos, passa sucessivamente por três estados históricos diferentes: estado teológico ou fictício, estado metafísico ou abstrato, estado científico ou positivo" (Comte 1978, 3). No estado teológico, o espírito humano ocupa-se das causas primeiras e finais, do conhecimento absoluto, ligado ao sobrenatural; no metafísico, uma transição, há uma substituição do sobrenatural por forças abstratas; no estado positivo, ocupa-se de leis efetivas a partir de fenômenos observáveis. Os três estados, na teoria de Comte, são considerados incompatíveis, mas necessários enquanto um processo evolutivo do espírito humano. Dessa forma, Comte propõe uma filosofia nos moldes científicos, através da observação de fenômenos reais e descartando a metafísica, a que ele também chamou de "física social." A filosofia positiva seria o "único verdadeiro meio racional de pôr em evidência as leis lógicas do espírito humano" (Comte 1978, 12).

A teoria dos três estados, aplicada ao âmbito social, relaciona-se com a proposição evolutiva. Os termos "progresso" e "civilização" estão presentes no contexto ideológico do século XIX e representam tanto a ideologia positivista como os preceitos do evolucionismo social de Herbert Spencer (1820-1903), que, de certa forma, consiste

na aplicação do darwinismo, ou evolucionismo biológico, a todos os fenômenos do universo, especialmente ao âmbito social, o que caracteriza o evolucionismo social. O progresso seria tratado como um processo evolutivo, e sua teoria explicaria desde o surgimento do universo até as manifestações artísticas. Conforme a lei do progresso, os estados evolutivos procedem do simples ao complexo, do homogêneo ao heterogêneo. Tal processo, para o referido autor, "verifica-se também nos progressos da civilização" (Spencer citado em Benetti 2015, 42).

Para Spencer, o homem "selvagem," "primitivo," por um processo evolutivo vai se tornando "civilizado." Na música, aponta vários aspectos supostamente relacionados à evolução, como melodia – harmonia, vocal – instrumental. Essa linearidade progressista é uma característica presente no discurso historiográfico da época. Spencer acredita que a "raça humana" pode não ter uma origem comum, mas diversos troncos principais – hipótese poligenista – e isso viria a torná-la, por consequência, cada vez mais "heterogênea." Levando-se em conta a teoria do autor, tal fato deveria ser considerado favorável, pois para ele a "evolução" tende à "heterogeneidade." Nesse ponto revela-se uma contradição, quando o autor afirma que "nas divisões e subdivisões da raça humana, há transformações que não constituem um progresso; algumas pressupõem antes um retrocesso; mas é inegável que muitas criaram tipos heterogêneos" (Spencer citado em Benetti 2015, 43). Uma releitura desses argumentos, com adaptações convenientes, embasaria a discussão étnica sobre a formação do brasileiro.

> A contradição apresentada no sistema de Spencer, interpretada convenientemente, serviu aos intelectuais brasileiros para justificar a miscigenação no país e discutir a formação de um povo dito brasileiro. O Brasil do final do século XIX, em profundas mudanças sociais com o fim da escravidão, precisava justificar a hierarquia das "raças" e seus diferentes critérios de cidadania. Para isso as teorias evolucionistas se adequavam. No entanto, a miscigenação era vista como um fator de degeneração e sem uma justificativa plausível para tal seria impossível a formação de um ideal de unidade nacional. Foi a partir desse paradoxo, com uma espécie de ajuste nas teorias europeias, que se deu a valorização do tipo brasileiro miscigenado. Esse tema está presente nas obras do período, especialmente representado por Silvio Romero (Lagarto-SE, 1851 - Rio de Janeiro, 1914) e aparece quase como uma necessidade para justificar a miscigenação no Brasil. (Benetti 2015, 43)

Nos meios acadêmicos da Bahia e de Pernambuco, principais centros de propagação do conhecimento científico no nordeste do país, ocorreu a partir da década de 1870 um processo de difusão de visões deterministas e de ideologias cientificistas europeias, como o positivismo, o darwinismo e o evolucionismo social. Dessas teorias, segundo Lilia Moritz Schwarcz, buscou-se

> [...] adaptar o que "combinava" – da justificação de uma espécie de hierarquia natural à comprovação da inferioridade de largos setores da população – e descartar o que de alguma maneira soava estranho, principalmente quando essas mesmas teorias tomavam como tema os "infortúnios da miscigenação." (Schwarcz 1993, 41)

Silvio Romero foi um dos responsáveis pela difusão do positivismo e do evolucionismo social no Brasil. Na introdução da segunda edição do seu *Cantos populares do Brasil*, pode-se observar como se manifestam essas teorias:

> O que se diz das raças deve-se repetir das crenças e tradições. A extinção do tráfico africano, cortando-nos um grande manancial de misérias, limitou a concorrência preta; a extinção gradual do caboclo vai também concentrando a fonte índia; o branco deve ficar no futuro com a preponderância no número, como já a tem nas ideias. (Romero 1897, IV)

O desejo pelo embranquecimento da sociedade e pela "civilização" nos moldes europeus percebe-se como impraticável no contexto brasileiro. A partir disso, inicia-se um processo de adaptação dessas ideias, na tentativa de justificar a figura preponderante do mestiço. Tais procedimentos são perceptíveis na obra de Silvio Romero. A máxima do positivismo, "o Amor por princípio, a Ordem por base, e o Progresso por fim" (Comte 1978, 146), foi absorvida naquele Brasil marcado por transformações políticas e sociais do final do século XIX, inclusive impressa na bandeira do país.

A ideologia de Spencer também é perceptível no pensamento de Romero. Este, concordando com um argumento evolucionista musical, afirmou que "na história da música Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven sucedem-se por necessidade do desenvolvimento da arte; um é a continuação progressiva do outro" (Romero 1878, 35). Para Romero, todas essas teorias — positivismo, darwinismo, evolucionismo social — dialogam entre si, numa "junção harmônica," e são, "sem dúvida alguma, as mais fecundas que nosso século [XIX] viu surgir" (Romero 1878, 185). As diretrizes ideológicas

de Silvio Romero manifestam-se frequentemente no discurso de Guilherme de Mello, tanto através de paráfrases e citações como de forma incorporada ao próprio discurso.

Recepção e possíveis contribuições à historiografia musical brasileira

De algumas décadas até a atualidade, o livro A *música no Brasil* seguidamente está em pauta, algumas vezes por ser o primeiro e inaugurar algumas tendências, outras pelo conteúdo em si, o que demonstra que há de fato uma circulação. Contudo, inferir sobre a recepção à época da publicação é uma tarefa que exige cautela, visto que as dinâmicas da difusão do conhecimento eram outras. Ao observar a literatura ao longo do tempo, é possível identificar algum interesse no livro, perceber contribuições a obras posteriores, e assim ter uma ideia de como esse material circulou desde sua publicação.

Data de 1910 a primeira crítica localizada na pesquisa sobre o livro de Mello, escrita por Sousa Viterbo (1910, 10-11) e publicada em Portugal:

> É inquestionavel que o Brasil possui uma extraordinaria aptidão e natural tendencia para a musica. Este sentimento, bem fundo e arreigado, herdou-o não só das raças aborigenes, como tambem das raças colonisadoras, europeia e africana.
> Estas influencias ethnicas, conjugadas com a influencia da natureza e do clima, fundindo-se e depurando-se no mesmo cadinho, deram logar ao genio musical do povo brasileiro, que o sr. Guilherme Theodoro Pereira de Mello considera de uma originalidade caracteristica, accentuada sobre tudo, na modinha, cuja apotheose faz com o maior enthusiasmo no seu livro – A musica no Brasil, – impresso na Bahia em 1909.
> O sr. Pereira de Mello é talvez mais um apaixonado do que um critico severo, expandindo a sua alma de artista, nas vibrações ardentes da fibra patriotica. O seu amor á terra que lhe foi berço, a sua organização tropical, fazem sem duvida, com que a sua phantasia veja tudo atravez de um prisma deslumbrante, cadenciado o seu espirito no murmurio das cachoeiras, no susurro das florestas seculares, no côro das aves, de tão variadas formas e plumagem. D'ahi o exagero das suas apreciações laudatorias, destribuindo o titulo de genios a muitos indivíduos, cujos dotes naturaes, aliás deveras impressionadores, apenas deixaram rasto inextinguivel numa tradicção gloriosa.
> A falta absoluta de competencia, não serei eu quem conteste as opiniões do sr. Pereira de Mello, cujos merecimentos sou o primeiro a reconhecer, sendo certo que os seus defeitos, são a resultante das suas qualidades. E o patriotismo, attingindo talvez o chauvinisme dos franceses, é o seu pecado original, abençoado pecado que a si próprio se redime, enaltecendo o pecador.

> O livro do sr. Pereira de Mello está cheio de factos e de noticias curiosas, escriptas em linguagem quente, que tanto instrue como deleita. Eu limitar-me-ei a fazer brevissimos reparos, apontando um ou outro equivoco ou idea que se me afigura contradictoria, coisa que não é difficil de encontrar, ainda nas obras mais perfeitas, acrescentando – que é esse o meu principal proposito – algumas informações, que julgo completamente ineditas, as quaes veem confirmar quanto a religião contribuiu para o desenvolvimento do gosto e educação do povo brasileiro. (Viterbo 1910, 10-11)

Nos anos seguintes há outras menções ao livro de Mello, que passa a ser utilizado como referência para discutir questões relacionadas ao Hino Nacional nas publicações do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, com ocorrências relevantes em 1911 e 1916 (Benetti 2015, 76-77).

Em 1926 foi publicada em Milão a *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925), de Vincenzo Cernicchiaro, na qual o autor afirmou: "eu tenho a consciência de ser o primeiro no Brasil a contemplar um panorama histórico da música nacional; com isso, penso ter realizado um serviço não indigno de louvor à minha pátria adotiva" (Cernicchiaro 1926, 4, tradução nossa[1]). Mesmo sem atribuir os devidos créditos a Mello, há uma parte não desprezível do livro que é uma tradução adaptada de *A música no Brasil*, que nos capítulos iniciais segue a ideia de seu predecessor, e depois amplia a abordagem com novas informações sobre músicos e gêneros musicais no Brasil. Embora o livro de Mello seja a base para boa parte do de Cernicchiaro, há uma tendência na crítica musicológica em considerar o segundo um autor com maior relevância do que o primeiro, um possível resquício da própria linha argumentativa da época, de justificar a produção brasileira sempre em função de uma matriz de cultura pretensamente superior.

Ainda em 1926 seria publicada a *História da música brasileira*, de Renato Almeida, posteriormente revista e aumentada em 1942. Não há como afirmar categoricamente que Mello foi uma referência para Almeida, mas há uma convergência de temas e abordagens que sugerem essa hipótese, especialmente na questão das influências e na questão identitária nacional a partir da afirmação pela música: "temos hoje de acentuar a realidade de uma música brasileira" (Almeida 1942, 507).

1 No original: "*[...] ho la coscienza di essere stato il primo nel Brasile a vagheggiare una vision storica di musica nazionale; e con ció io credo di avere reso un servizio non indegno di lode alla mia patria di adozione.*"

A questão identitária nacional pela música seria enfatizada em 1928 por Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a música brasileira*:

> Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não. Se numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. (Andrade 1972, 3)

Na década de 1930, duas publicações destacam a influência de Mello na historiografia musical. Margaret Steward e Francisco Mignone, no segundo volume da *História da música contada á juventude*, citaram o livro de Mello: "A edição esgotada ficou em via de ser reeditada com as biografias dos músicos modernos" (Steward; Mignone 1935, 118). Flausino Rodrigues Valle (1936, 42), por sua vez, se referiu ao livro de Mello como uma obra "valiosissima, publicada em 1908, já esgotada, mas que tem sido a fonte commum de todos os escriptores sobre o assumpto, que lhe succederam."

Entre as décadas de 1940 e 1950, verifica-se uma situação peculiar em relação à recepção da obra de Mello. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo é a figura central desse cenário, o qual projetava uma edição revista e aumentada em homenagem a Mello, que viria a se concretizar parcialmente em 1947, apenas com uma revisão de aspectos pontuais e a inclusão de um prefácio escrito por Luiz Heitor. Ao analisar a documentação que compõe a "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo Collection," custodiada pela Music Division da Library of Congress, nos Estados Unidos, é possível notar que a percepção de Luiz Heitor em relação à obra de Mello mudou com o tempo, o que justificaria não ter levado o projeto editorial de A *música no Brasil* da forma incialmente projetada. Nos textos das décadas de 1930 e 1940 escritos por Luiz Heitor e analisados previamente em tese de doutorado (Benetti 2015, 308-313), o tom é sempre elogioso, conforme segue:

> Um dos primeiros documentos data-se de 1934. É um texto biográfico, espécie de currículo. Luiz Heitor, ao falar sobre a sua nomeação como bibliotecário do Instituto Nacional de Música em 1932 para ocupar o lugar vago pela morte de Mello, refere-se a este como o "primeiro e erudito historiador de nossa música." No ano seguinte, 1935, Luiz Heitor proferiu um discurso num evento em que foi homenageado em

> Curitiba. Em uma referência a Mello manteve o mesmo tom, considerando-o como "o primeiro e ilustre historiador de nossa música." Em um outro currículo de 1939, Luiz Heitor fala sobre o cargo que ocupou como "Bibliotecário da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, sucedendo ao ilustre historiador de nossa música, Sr. Guilherme Pereira de Melo." Ainda em uma outra versão do currículo, datada de 1940, Luiz Heitor fala sobre um de seus projetos, ressaltando a importância do livro de Mello: "No momento prepara uma edição revista e aumentada da obra de G. T. Pereira de Mello: A Música no Brasil, de grande interesse folclórico." (Benetti 2015, 310)

Em um discurso proferido em Minneapolis, em 1941, Luiz Heitor citou argumentos de Mello publicados no livro, ao final concordando inteiramente com o autor:

> Pereira de Mello, na introdução de sua *História da música no Brasil*, observa que a evolução da nossa arte está conectada com o modo da liberdade; e somente quando a consciência livre começa a ser aceita como o mais vital de todos os princípios sociais, a música entra em sua fase de rápido progresso e desenvolvimento avançado. A mais recente de todas as artes, em seu desenvolvimento, devido ao seu modo de liberdade, tem sido a mais dura e longa no processo de aperfeiçoamento da humanidade. [...] Pereira de Mello, na mesma página que eu citei antes, diz que somente com a queda dos tiranos a livre consciência humana pode ser empregada no desenvolvimento da música. Ele escreveu isso no começo do nosso século [XX]. Nós sabemos que ele estava certo. (Azevedo citado em Benetti 2015, 310-311, tradução nossa[2])

A próxima referência encontrada no acervo sobre Mello ou a sua obra data de 1954, na qual Luiz Heitor adota outro tom, assumindo um caráter possivelmente depreciativo. Em um manuscrito intitulado *La musique en Amérique Latine*, texto apresentado ao *Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine* da *Université de Paris* naquele ano, Luiz Heitor considerou Guilherme de Mello "um modesto músico de província," que "fez a obra de um verdadeiro pioneiro," mas "seu livro tem méritos e defeitos." Luiz Heitor fez novas críticas ao dizer no texto *Notas sobre José Amat*, de 1959, que Mello "omite qualquer referência à figura de José Amat ou à aventura da Ópera Lírica Nacional," considerando isso uma grande falha. Em 1969, ao apresentar o texto *The present State*

2 No original: "Pereira de Mello, in the Introduction of his History of Music in Brazil, observes that the evolution of our Art is connected with the way of Liberty; and only when the free conscience begins to be accepted as the most vital of all the social principles, music enters in its phase of quick progress and advanced accomplishment. The latest of all the arts, in its development, because this way of Liberty has been the hardest and the longest in the process of mankind's perfectionment [sic]. [...] Pereira de Mello, in the same page that I referred before, says that only with the fall of the tyrants can the free human conscience be employed in the development of Music. He wrote this in the beginning of our century. We know that he was right."

and Potential of Music Research in Latin America na *City University* de Nova York, Luiz Heitor novamente se referiu a Mello como "um modesto músico provinciano," seguido de críticas aos métodos e argumentos do autor:

> Ele utilizou as referências que tinha disponíveis, sem ter feito pessoalmente nenhuma pesquisa arquivística, e reuniu a informação que forma a segunda e histórica parte do seu livro. O menos interessante, devo dizer, e demonstrando completa falta de academicismo; o autor se detém desnecessariamente em discussões a respeito da vida musical contemporânea da Bahia, que não tem significado para nós hoje. (Azevedo citado em Benetti 2015, 311, tradução nossa[3])

Essa mudança da percepção de Luiz Heitor em relação à obra de Mello poderia estar associada a alguns fatores ocorridos na década de 1940, dentre eles, o contato com abordagens musicológicas diversificadas, "a partir de autores como Hugo Riemann (1849-1919), Paul-Marie Masson (1882-1954), Stith Thompson (1885-1976), Charles Seeger (1886-1979), Albert Smijers (1888-1957), Darius Milhaud (1892-1974), Willi Apel (1893-1988), Nicolas Slonimsky (1894-1995), Carlos Vega (1898-1966) e Curt Lange (1903-1997)" (Benetti 2015, 312), e, principalmente, o direcionamento para três projetos editoriais próprios, publicados entre 1948 e 1956.

O primeiro, A *música brasileira e seus fundamentos* (Azevedo 1948), escrito em 1945, é uma edição bilíngue publicada pela Pan American Union em Washington D. C. O livro traz referencial bibliográfico atualizado, mas uma estrutura de tópicos possivelmente baseada em Mello. O segundo, *Música e músicos do Brasil* (Azevedo 1950), foi concebido a partir de textos diversos de Luiz Heitor, escritos entre as décadas de 1920 e 1940, organizados em quatro capítulos: "Introdução," "Passado e presente," "Compositores e suas obras" e "Vida musical." A base do primeiro capítulo é o livro anterior (Azevedo 1948), que se utiliza de estrutura semelhante à obra de Mello. A *música no Brasil* (Mello 1908) também foi referência para a seleção de compositores dos períodos colonial e imperial descritos por Luiz Heitor. O terceiro, *150 anos de música no Brasil* (1800-1950) (Azevedo 1956), traz uma ampliação na lista de compositores, principalmente em relação aos mais recentes, período posterior à publicação de Mello.

3 No original: "He went through these references available to him, without doing any firsthand archival research, and assembled the information that forms the second and historical part of his book. The less interesting, I must say and demonstrating a complete lack of scholarship; the author indulges in discussions concerning the contemporary musical life of Bahia that have no meaning for us, to-day."

Infere-se que as estruturas dessas três publicações de Luiz Heitor possam coincidir com o projeto editorial para a 3ª edição de A *música no Brasil* (Mello 1947), que acabou não se concretizando da forma como havia sido declarada por Luiz Heitor no prefácio. Ele informou que pretendia corrigir, modificar e ordenar a matéria do livro, pois "constatações posteriores obrigavam a rever." Também havia pensado em "redigir completamente um grande capítulo novo, dedicado aos fastos de nossa música posterior a 1908, data da 1ª edição; isto é, o período mais opulento e mais complexo da produção musical nacional" (Azevedo 1947, VI). Acabou não realizando nada disso, e a 3ª edição foi publicada praticamente igual a 1ª, alterada apenas por atualização ortográfica e pelo ajuste de pequenos erros editoriais.

A observação dos escritos de Luiz Heitor entre os anos de 1934 e 1941, portanto, sugere que o autor considerava Guilherme de Mello um "erudito," o via como "ilustre" historiador da música brasileira, concordava com os argumentos e abordagens de Mello a ponto de usá-lo como referência nos próprios textos. No entanto, "essa visão otimista foi se transformando em crítica com o passar dos anos e Luiz Heitor passou a considerá-lo 'modesto', 'provinciano' e alguém que demonstrava completa falta de academicismo" (Benetti 2015, 313).

Com base no que foi apresentado até aqui, nota-se que A *música no Brasil* (Mello 1908) foi uma referência com relativa constância para embasar escritos sobre música até a década de 1940, mas a partir desses episódios de crítica proferidos por Luiz Heitor, coincidentemente ou não, acabou em esquecimento por algum tempo. Somente a partir da década de 1980 A *música no Brasil* volta aos poucos a ser citada, primeiro na tese de Manuel Veiga, que tanto utilizaria o texto como fonte, quanto faria uma abordagem crítica em uma série de outros trabalhos até anos recentes (Benetti 2015, 69-70). Veiga defende que, de certa forma, Mello seria um precursor da ideia de nacionalismo musical brasileiro:

> Isso não contraria a tese que Mello sustenta da existência de uma música brasileira (não uma música no Brasil, como o título expressa), algo original e valioso que resultou de influências sobre uma calha central em que os aportes se superpõem (as "influências"), inclusive de etnias não privilegiadas, que não são negadas. Já é um

> nacionalismo, embora não militante. O livro é uma demonstração dessa tese. (Veiga 2012, 12-13)

Após essa revisita a Guilherme de Mello iniciada por Veiga, inúmeros musicólogos brasileiros passaram a discutir algum aspecto de *A música no Brasil*, seja como fonte ou como objeto de crítica. Antonio Alexandre Bispo (1999), por exemplo, defende que:

> [...] os critérios do autor são ilógicos. Quando se fala de influência, pressupõe-se que exista algo a ser influenciado. Pelas denominações, que incluem critérios da história política, parece que o autor procede historicamente. Qual seria, no caso, a música que teria recebido tais influências históricas? Não seria, certamente, a música indígena, pois ele fala de influências indígenas; não seria a música portuguesa, pois ele também fala de influências portuguesas, nem negra... Parece que ele parte da idéia da pré-existência de uma 'música nossa' como uma espécie de entidade metafísica. Além do mais, há uma confusão na caracterização das influências pelo uso de critérios étnicos, religiosos e histórico-políticos, estes, sobretudo, muito discutíveis. Como o termo 'período de degradação' claramente denota, o autor utiliza critérios de valor e de julgamento, ou seja, não é imparcial no estudo da história. Para ele, o período de formação da 'nossa música' teria sido marcado pela influência indígena e jesuítica, o que é um absurdo, pois, na melhor das hipóteses poder-se-ia falar de influência jesuítica na música dos indígenas. Para ele, o holandês, 'povo aventureiro', nada teria influenciado a 'nossa música'. Será que é verdade? O período de caracterização da nossa música teria sido marcado pela influência portuguesa, africana e espanhola, o período de desenvolvimento pela influência bragantina, de D. João VI, de D. Pedro I e D. Pedro II; o período de degradação pela influência de pseudo-maestros italianos e o período de nativismo pela influência republicana. Como vemos, é uma divisão em períodos altamente questionável.

De acordo com Soares, o texto de Guilherme de Mello foi concebido:

> [...] num momento de grande influência de um pensamento evolucionista no Brasil, e assim, para ele o "nacional" seria produto das lentas e "orgânicas" transformações sociais - daí sua valorização da modinha e sua crítica à influência da ópera italiana. Além disso, a despeito da criação de uma imagem heroica do índio e a denúncia da escravidão e a posterior abolição em fins do século XIX, a despeito disso, a visão evolucionista implicava, necessariamente, em identificá-los – índio e negro – como raças inferiores, o que, por si só, traz uma série de implicações para a análise e julgamento dos escritos de tal autor." (Soares 2007, 45-46)

Moura identifica nas ideias divulgadas por Silvio Romero a base estrutural do pensamento de Mello:

> Escrita nos primeiros anos da República brasileira, A música no Brasil de Mello é uma obra fortemente marcada pelo discurso nacionalista, de caráter positivista, engendrado no século XIX, que vislumbra na recém proclamada República o

> momento de consolidação e fomentação do progresso brasileiro. Os argumentos da obra objetivam conscientizar o leitor sobre a existência de um Brasil "civilizado," que pode ser contemplado pelo seu desenvolvimento artístico, sendo, o período republicano, o seu apogeu. Perceptível neste ponto está a busca pela equiparação da arte brasileira à europeia. (Moura 2008, 28)

Machado Neto percebe em Mello a primeira manifestação, no campo da música, do cientificismo que circulava no Brasil desde as décadas que antecederam *A música no Brasil*, e compreende a periodização baseada na história política do Brasil a partir do "biossociologismo" de Mello. Para o autor:

> [...] cabe destacar que, já em Guilherme de Mello, 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, Mello estabelece uma relação cultural, vendo como cada etnia participou de um processo que, alinhavado pela história e seus momentos e características sociopolíticos, formara uma plataforma de sentimentos, gêneros e conceitos que se denominou, já na década de 1920, o caráter nacional dos compositores. (Machado Neto 2011, 97)

Esses são alguns exemplos de como a figura de Mello e sua obra tem sido utilizada no âmbito da crítica acadêmica, divulgada principalmente a partir de periódicos da área. A forma de divulgação da historiografia musical mais utilizada na atualidade tem sido em periódicos e anais; por sua vez, o suporte livro específico voltado ao tema, nos moldes de Mello, há algum tempo está em um plano menos explorado. Uma obra relativamente mais recente, publicada em 1981 e reeditada muitas vezes, é a *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz, na qual ainda é perceptível a influência de Mello pela abordagem de conteúdos e forma de estruturação. Nos primeiros capítulos, voltados a períodos que coincidem com o texto de Mello, percebe-se uma convergência de temas e de fontes entre os autores, inclusive com a referência ao livro de Mello. Já em edições mais recentes da obra de Mariz, há alguns acréscimos, como o anexo "Musicólogos e críticos musicais," no qual o autor reserva um parágrafo a Mello:

> A musicologia brasileira nasceu somente no início do século XX com Guilherme de Mello (1867-1932), baiano que publicou em 1908 a primeira obra de valor informativo sobre A música no Brasil e de considerável interesse folclórico. Foi reproduzida no Dicionário histórico, geográfico e etnográfico, editado por ocasião do centenário

> da independência do Brasil em 1922. Guilherme foi crítico musical e, de 1928 a 1932, bibliotecário do Instituto Nacional de Música, sendo sucedido por Luiz Heitor Correa de Azevedo. Fez parte da comissão que reestruturou nossa maior instituição musical. (Mariz 2005, 521)

Considerações

Entre discursos laudatórios e críticas depreciativas, A *música no Brasil*, de Guilherme de Mello, sobreviveu ao tempo e segue como fonte, tanto de temas amplamente discutidos posteriormente quanto de tópicos que ainda trazem certa originalidade. Por isso foi submetida a um processo editorial bastante cuidadoso que originou a 4ª edição (Mello 2019), o que tornou facilitado o acesso ao conteúdo por meio do aparato crítico, mas, principalmente, pela disponibilidade no mercado editorial.

Como até então se considera como a primeira obra do gênero, teria inaugurado algumas tendências. Trouxe essa linha condutora com base em eventos políticos, possivelmente derivada da *Historia da litteratura brasileira* (Romero 1888), o que serviu de modelo para um considerável número de obras posteriores. Mello também inaugurou a defesa da ideia de uma música brasileira com características singulares, ainda que a justificativa seja centrada sempre na tentativa de afirmação, de equiparação de alguma forma à arte de outros locais, "de mostrar-vos com provas exhuberantes, de que não somos um povo sem arte e sem literatura" (Mello 1908, 3). Esse discurso foi assumido também por seus sucessores e encontra ecos até hoje, em alguns casos.

Em relação à recepção da obra e sua influência na musicologia brasileira, percebe-se que A *música no Brasil* foi uma referência importante, quase um modelo para muitos dos livros mais difundidos nas décadas seguintes à publicação, basta observar a *Storia della musica nel Brasile* (Cernicchiaro 1926), a *História da música brasileira* (Almeida 1942), além dos três livros de Luiz Heitor citados anteriormente: A *música brasileira e seus fundamentos* (Azevedo 1948), *Música e músicos do Brasil* (Azevedo 1950) e 150 *anos de música no Brasil* (Azevedo 1956).

Após algumas décadas de relativo esquecimento, pode-se atribuir a Manuel Veiga, a partir da década de 1980, o resgate da obra de Mello. Ao entrar em pauta nessa fase

posterior da musicologia brasileira, certamente não vem sendo apenas usada como fonte, mas como objeto de análise, sujeita à crítica. Em alguns textos críticos, a obra tende a ser considerada provinciana, sem critérios claros de periodização, além de apresentar discussões irrelevantes, inatuais e descontextualizadas. O autor costuma ser apontado pela falta de academicismo, por emitir argumentos contraditórios e de pouco embasamento, por ocupar-se de temas de relevância questionável no contexto nacional e, ainda, pela parcialidade nos julgamentos de valor. Evidentemente, a obra precisa ser lida de forma contextualizada, compreendida a partir dos conceitos da época, mas, apesar das recorrentes críticas, a influência para as obras posteriores é evidente.

Referências

Almeida, Renato. *História da música brasileira.* 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* 3ª ed. São Paulo; Brasília: Vila Rica; INL, 1972.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. 150 *anos de música no Brasil* (1800-1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. A *música brasileira e seus fundamentos*; *Brief history of music in Brazil*. Washington D. C.: Pan American Union, 1948.

———. *Música e músicos do Brasil.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

———. "Prefácio à 2ª edição." Em *Guilherme Teodoro Pereira de Mello*, A *música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*, [3ª ed.] Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947, V-X.

Benetti, Gustavo Frosi. "Guilherme de Mello revisitado: uma análise da obra A música no Brasil." Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2015.

Bispo, Antônio Alexandre. "Problemas teóricos da história da música no Brasil." Em *Brasil/ Europa & musicologia, organizado por Harald Hülskath. Anais de ciência musical.* Köln: ABE; ISMPS; IBEM, 1999. http://www.akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-28.htm

Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

Comte, Auguste. *Curso de filosofia positiva.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Machado Neto, Diósnio. "Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial." Livre Docência em Música, Universidade de São Paulo, 2011.

Mariz, Vasco. *História da música no Brasil.* 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Mello, Guilherme Theodoro Pereira de. A *musica no Brasil desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica.* [Salvador]: Typographia de S. Joaquim, 1908.

———. "A musica no Brasil," [2ª ed.] Em *Diccionario historico, geographico e ethnographico do Brasil*, vol. 1, organizado por Ramiz Galvão, 1621-74. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922.

———. A *música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.* [3ª ed.]. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

———. A *música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.* Edição crítica por Gustavo Frosi Benetti. 4ª ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

Moraes Filho, Alexandre José de Mello. *Serenatas e saráus*. Vol. 1. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

Moura, Rogério Soares de. "Recompondo o passado: Alberto Nepomuceno sob a batuta modernista." Mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

Neves, Cesar das. *Cancioneiro de musicas populares.* 3 vols. Porto: Typographia Occidental; Cesar, Campos & C.ª, 1893-8.

Romero, Sylvio. A *philosophia no Brasil: ensaio critico.* Porto Alegre: Typographia da Deutsche Zeitung, 1878.

———. *Cantos populares do Brasil.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1897.

———. *Historia da litteratura brasileira.* Tomo 1. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.

Schopenhauer, Arthur. *Metafísica do belo.* São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Schwarcz, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Soares, Dalton Martins. "O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX." Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2007.

Steward, Margaret e Francisco Mignone. *História da música contada á juventude*. Vol. 2. São Paulo: E. S. Mangione Editor, 1935.

Valle, Flausino Rodrigues. *Elementos de folk-lore musical brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

Veiga, Manuel. "Musicologia brasileira: revisita a Guilherme de Mello." Em *Atas do I Congresso Encontro Nordestino de Musicologia Histórica Brasileira*, 1–23. S.L.: 2012.

Viterbo, Francisco Marques de Sousa. A *Ordem de Christo e a musica religiosa nos nossos domínios ultramarinos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1910.

A *Storia Della Musica Nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926): alguns apontamentos[1]

Mónica Vermes

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)
mvermes@gmail.com

As histórias da música no Brasil

Não existem dúvidas quanto ao lugar relevante que a música (ou as várias músicas) ocupa(m) no Brasil, no sentido da constituição de uma noção de identidade (nacional, mas não só), bem como quanto ao papel vital da música na modelagem de nossa visão de mundo — estética, política, afetiva, cultural e um longo etc. Como bem pondera o historiador Marcos Napolitano,

> A música [...] ocupa um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido [...] tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. [...] Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um

1 Este artigo é uma reescritura ampliada a partir da comunicação apresentada no VII Encontro de História da Arte: os caminhos da história da arte desde Giorgio Vasari, realizado em 2012 na Unicamp e publicado nos *Anais* do evento (Vermes 2012, 334-339). Agradeço aos editores deste volume, na pessoa da Drª. Beatriz Magalhães Castro, pelo convite que ensejou a retomada desse material.

> lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música. (Napolitano 2002, 7, grifos do autor)

O ato de contar as histórias dessas músicas se desdobra, então, em dimensões e significados para os quais estamos hoje mais atentos, e que fomos aprendendo ao longo das últimas décadas a ler nos vários empreendimentos do contar as histórias da música brasileira ou do/no Brasil realizados no passado.

Ao longo do século XX, foram publicados vários volumes dedicados à história da música no Brasil ou à história da música brasileira (distinção que, por si só, já evidencia perspectivas diferenciadas quanto a seu objeto), que delineiam, em suas escolhas, omissões e formas de relato, uma trajetória das inquietações, prioridades e projetos para a música no Brasil, particularmente de uma perspectiva vinculada à institucionalidade, uma vez que muitos deles se destinaram explicitamente ao uso pedagógico em conservatórios e escolas de música em um sentido mais amplo. O Quadro 1 apresenta os exemplares que mapeamos:

Quadro 1 – Manuais de história da música no Brasil produzidos ao longo do século XX (elaboração própria).

Título	Autor	Ano de publicação
A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República	Guilherme Theodoro Pereira de Mello	1ª edição de 1908, com reedição em 1947, e edição crítica de 2019.
Storia della musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni	Vincenzo Cernicchiaro	1926; tradução e edição crítica de 2022.
História da música brasileira	Renato Almeida	1ª edição de 1926 e 2ª edição de 1942, substancialmente revisada e ampliada.
Compêndio de História da música brasileira	Renato Almeida	1ª edição de 1948, última edição de 1958.
Compêndio de História da Música	Mário de Andrade	1ª edição de 1942 e última edição de 1987 (trata-se de uma versão revisada do Compêndio de 1929).
Pequena História da Música	Mário de Andrade	1ª edição de 1942 e última edição de 1987 (trata-se de uma versão revisada do Compêndio de 1929).
História da música – volume 1 (Música Brasileira)	Ulisses Paranhos	1940

História da música brasileira	Francisco Acquarone	1948
A *música no Brasil*	Eurico Nogueira França	1953
150 *anos de música no Brasil (1800-1950)*	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	1956; reeditado em 2016.
História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX	Bruno Kiefer	1ª edição de 1976, última edição de 1997.
História da música no Brasil	Vasco Mariz	1ª edição de 1980, última edição de 2012.

Cada um desses volumes materializa a perspectiva de um determinado momento histórico, entendida a partir de um conjunto de convicções.[2] A leitura dessas obras nos proporciona muito mais que informações a respeito da música e dos músicos atuantes no Brasil nos últimos séculos, mas, sobretudo, um panorama das transformações no pensamento sobre a música no Brasil.

Como sinaliza Roger Chartier (2002, 17),

> [...] [a]s representações do mundo social [...], embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso as investigações sobre as representações supõem-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se anunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.

A despeito de suas diferenças e peculiaridades, há duas questões que aproximam essas obras. Um deles é que, de maneira bastante geral, esses volumes tendem a se

2 Não cabe aqui uma análise de cada uma das obras, mas remeto à discussão apresentada em cada um dos capítulos deste volume e sugiro também os seguintes trabalhos: "Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar" (Blomberg 2011), "Em direção a uma história da musicologia no Brasil" (Castagna 2004), "Raízes da crise no ensino de história da música: o caso de São Paulo" (Castagna 2019), "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na historiografia musical brasileira: história, ideologia e sociabilidade" (Cavalcanti 2011), "A historiografia clássica da música brasileira e a invenção da música nacional" (Jacques, 2015), "Princípios de observação em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira" (Lopes 2012), "Tendências da historiografia panorâmica da música brasileira" (Lopes 2013) e "Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular" (Vermes 2015).

concentrar na história da música sacra e de concerto, cabendo à música popular e de entretenimento ou a ausência, ou um lugar secundário.[3] Outro aspecto é a parca referência às atividades musicais realizadas por mulheres. Distingue-se nesses dois pontos a obra de Cernicchiaro, a *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*, publicada em italiano em Milão, no ano de 1926, a que dedicamos este capítulo.

O volume escrito por Cernicchiaro se destaca pelo fato de ser o segundo manual de história da música no Brasil escrito, tendo como único antecedente o volume de Guilherme Theodoro Pereira de Mello e, em comparação com este, impressiona pelo volume: o livro de Cernicchiaro tem aproximadamente o dobro de páginas e uma abrangência, tanto em termos cronológicos quanto em termos geográficos e temáticos, muito vasta, tendo em vista a época e as circunstâncias em que foi escrito.

Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928), italiano de nascimento, transferira-se para o Brasil ainda criança e, depois de um retorno à Itália para concluir seus estudos musicais, instalou-se definitivamente no Rio de Janeiro, onde viveu até sua morte. No Rio de Janeiro, Cernicchiaro participou de algumas das mais importantes iniciativas musicais de seu tempo, como o Club Mozart e o Club Beethoven, nos quais atuou como violinista e regente, o Instituto Benjamin Constant e o Instituto Nacional de Música, onde atuou como docente.

Sua *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (ou *História da música no Brasil: dos tempos coloniais até nossos dias*) é uma obra alentada (617 páginas) publicada em Milão em 1926. Podemos dividi-la em duas grandes seções: uma em que ele relata a partir de consultas a outras fontes; e outra em que ele relata a partir de experiência própria, ainda que também se ampare em pesquisa bibliográfica, referências hemerográficas, correspondências e testemunhos de terceiros.

3 Não me estenderei aqui na discussão sobre a representação da música de concerto e da música popular nos vários manuais de história da música. Apesar de considerar essa discussão interessante e relevante, ela nos distanciaria do eixo central deste trabalho. Sobre essa questão, apresentei a comunicação "Um mundo dividido em dois: práticas musicais e a escrita da história da música – Rio de Janeiro, 1890-1920" (A *world divided in two: Musical practices and the writing of the history of music - Rio de Janeiro*, 1890-1920) no 19o Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia (International Musicological Society, IMS), em 2012. Essa comunicação serviu como base para o artigo "Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular," publicado na *Revista de Música Popular* (Vermes 2015).

Seu intenso envolvimento com o meio musical carioca e com seus atores torna os capítulos de sua *Storia* dedicados à música brasileira desde o final do Segundo Reinado até a data de sua publicação um documento precioso pelo registro de uma grande quantidade de pessoas ligadas ao meio musical, escolas e associações que não ficaram registrados em nenhuma outra obra do gênero. O livro está organizado pela superposição de cortes cronológicos e cortes por especialidade musical, como indicado no Quadro 2.

Quadro 2 **–** Os capítulos em que está organizada a *Storia* de Cernicchiaro. Elaboração própria.[4]

Número	Título
--	Prefácio
I	Considerações Gerais
Primeiro Período (1549-1807)	
I	Das relações entre as raças primitivas no gosto e no sentimento musical (1549-1763)
III	A música primitiva no intelecto indígena (1549-1763)
IV	Dramas sacros e sua influência no ambiente indígena e colonial (1549-1763)
V	Da música popular a partir da influência portuguesa, espanhola, africana e holandesa (1549-1763
V	A última fase dos jesuítas no ensino da música (1774-1807)
Segundo período (1808-1821)	
VII	A música no reinado de D. João VI (1808-1821)
Terceiro período (1822-1831)	
VIII	A música no reinado de D. Pedro I (1822-1831)
Quarto período (1832-1843)	
X	A música na regência de D. Pedro II (1832-1843)
Quinto e Sexto períodos (1844-1889, 1890-1925)	
X	A música no Segundo Reinado (1844-1889)
XI	Decadência da música sacra (1844-1889)
XII	Da arte lírica e dos artistas estrangeiros e nacionais que nela mais se distinguem (1844-1856)

4 A tradução dos títulos, bem como todas as demais traduções empregadas no texto, foi tomada da edição crítica e tradução preparada por Giulio Draghi e João Vidal (Cernicchiaro 2022).

XIII	Da Ópera Nacional (1857-1864)
XIV	Da arte lírica italiana (1857-1889)
XV	Da arte lírica na República (1890-1922)
XVI	Da opereta (1858-1889)
XVII	Dos compositores brasileiros na arte lírica, sinfônica e de câmara (1844-1889)
Quarto período (1832-1843)	
X	A música na regência de D. Pedro II (1832-1843)
***Quinto e Sexto períodos* (1844-1889, 1890-1925)**	
X	A música no Segundo Reinado (1844-1889)
XI	Decadência da música sacra (1844-1889)
XII	Da arte lírica e dos artistas estrangeiros e nacionais que nela mais se distinguem (1844-1856)
XIII	Da Ópera Nacional (1857-1864)
XIV	Da arte lírica italiana (1857-1889)
XV	Da arte lírica na República (1890-1922)
XVI	Da opereta (1858-1889)
XVII	Dos compositores brasileiros na arte lírica, sinfônica e de câmara (1844-1889)
XVIII	Dos compositores diletantes na música pianística, melodramática e popular (1844-1889)
XIX	Antônio Carlos Gomes (1836-1896)
XX	Do piano e dos pianistas na virtuosidade e no ensino (1844-1889)
XXI	Das pianistas e dos pianistas nacionais do último período (1890-1925)
XXII	Dos pianistas célebres surgidos no Rio de Janeiro no último período (1890-1925)
XXIII	Dos pianistas acompanhadores e dos organistas
XXIV	Dos violinistas virtuoses nacionais e estrangeiros (1844-1925)
XXV	Violinistas célebres ouvidos no Rio de Janeiro no último período (1900-1922)
XXVI	Do violoncelo, dos violoncelistas e contrabaixistas nacionais e estrangeiros (1944-1925)
XXVII	Dos virtuoses e professores de flauta, clarineta, oboé, fagote, trompa, pistom e oficleide

XXVIII	Da harpa e dos harpistas ouvidos no Rio de Janeiro (1844-1925)
XXIX	Do canto e dos cantores nacionais, profissionais e diletantes
XXX	O movimento associativo musical no país no Segundo Reinado
XXXI	Da crítica e dos críticos
XXXII	Do gênio da arte musical e instrumental do último período (1890-1925)
XXXIII	Dos conservatórios, institutos e escolas de música
--	Conclusão

O livro de Cernicchiaro está crivado de imprecisões: datas erradas, lugares trocados, nomes trocados ou redigidos de formas diversas, o que constituiu um entrave à leitura,[5] mas o interesse da *Storia* encontra-se para além dessas limitações. Seu esforço em organizar a vastidão da atividade musical de seu tempo (deixaremos de lado aqui o relato de períodos anteriores) nos permite observar seu testemunho de um cenário musical em transformação.

O olhar que Cernicchiaro lança sobre a cena musical carioca registra nomes, relações, eventos que não foram registrados em outras fontes. Cernicchiaro nos revela, assim, um elenco e uma coreografia que povoam uma cena que, em obras posteriores da mesma natureza, vai ficando rarefeita, ocupada por uma dezena de notáveis. Mas é importante também estar atento ao que Cernicchiaro não diz sobre a cena musical carioca: categorias de músicos e gêneros musicais, por exemplo, que sequer são citados, e é importante também estar atento ao que Cernicchiaro diz e que pode passar despercebido por estar naturalizado, cristalizado numa forma de ver e entender o fazer musical: uma verticalização entre gêneros e práticas musicais ancorada num entendimento particular do que seja a música.

Seguido por outras sínteses históricas dentro da mesma tradição, às quais serviu como base em alguma medida, e que apresentam um crescente cuidado com a precisão factual, Cernicchiaro foi sendo deixado de lado como obsoleto na ilusão de que emprei-

5 A edição crítica e tradução preparada por Giulio Draghi e João Vidal (Cernicchiaro 2022) é um trabalho importantíssimo para viabilizar o acesso ao que de fato importa na obra de Cernicchiaro. Essa publicação é resultado de um esforço monumental que inclui retificação de nomes, datas, obras, citações e referências, uma empreitada notável e à altura da obra de Cernicchiaro.

tadas posteriores possuíam a objetividade que lhe faltava. Hoje podemos perceber com clareza quanto outras obras que se lhe seguiram estão marcadas – como não poderia deixar de ser – por sua temporalidade e peculiar anacronismo. Parece-nos oportuno retomar essa fonte e explorar o que nos ensina sobre a vida musical carioca de seu tempo nesses dois planos: no que registra em suas páginas e no que revela em sua estrutura, e no que omite.

A música popular e de entretenimento na *Storia* de Cernicchiaro

Do amplo panorama coberto pela *Storia* de Cernicchiaro, nos interessa especialmente aqui o período que vai do final do século XIX até meados da década de 1920, limite final do livro, no Rio de Janeiro. Devido à forma como o livro está organizado, nem sempre é possível seguir rigorosamente esse recorte, pois ora os capítulos se organizam em cortes cronológicos mais amplos, ora o local de atuação dos músicos elencados não é explicitado. Essa seção corresponde, por um lado, ao período que tem sido o foco de interesse de minha pesquisa e, por outro lado, ao período que Cernicchiaro não só testemunhou, mas do qual também participou como agente da vida musical carioca, inclusive como crítico atento às transformações que impactavam o mundo da música. No livro, essa seção corresponde à segunda metade do livro, do capítulo XV ao XXXIII, e é o principal ponto de síntese para as recomendações que Cernicchiaro apresenta na Conclusão.

O registro que Cernicchiaro faz do cotidiano musical do Rio da virada do século XIX para o século XX não é apenas um registro de memorialista; ele analisa, organiza, pondera, critica, faz recurso a referências publicadas em livros e jornais. Não se trata, portanto, de desmerecer essa operação historiográfica, ainda que amadora. Não por isso deixa de ser muito pessoal, já que Cernicchiaro não poupa elogios e duras críticas

àquilo ou àqueles que se desviavam do que ele entendia como caminho "saudável"[6] da música. Essa seção é especialmente valiosa por documentar detalhes do cotidiano que só poderiam estar acessíveis a quem o viveu ou a quem teve acesso às publicações de vida efêmera que documentavam essas atividades no calor do momento, como jornais e revistas. É impressionante a quantidade de nomes mencionados pelo autor: instrumentistas, compositores e maestros, as personagens centrais habituais dos manuais de história da música do século XX, mas também professores, empresários, críticos e associações, funções que viabilizam materialmente a existência de uma vida musical, os próprios elementos da teia que constitui os mundos da arte de que nos fala Howard S. Becker (2008).[7]

Esse registro é especialmente interessante em face das transformações por que passaram as cidades, as sociedades e as práticas musicais nessa virada de século. Uma das dimensões em que nos concentraremos aqui é o fenômeno da emergência e consolidação de uma música popular urbana, expressa em gêneros musicais como a polca, o choro, o maxixe e o samba.

Cernicchiaro menciona alguns desses gêneros: polca, maxixe, samba, além de valsa, quadrilha e uma atribuição mais genérica como "música de dança," que corresponde ao que o autor vincula à ideia de música popular no cotidiano da vida urbana da virada do século. Mas Cernicchiaro trata desses gêneros também nos capítulos iniciais do livro, onde os associa à própria formação da música brasileira,

6 É interessante observar a forma como Cernicchiaro se refere à produção composicional e à trajetória de Leopoldo Miguez, um notório desafeto, mas chamo também a atenção aos adjetivos que destina, direta ou indiretamente, à música moderna, particularmente à música de Debussy, que ajudam a entender o campo semântico em que se situa essa crítica. Cernicchiaro usa algumas vezes o adjetivo "bizarra": "ciência bizarra e calamitosa dos nossos tempos" (Cernicchiaro 2022, 232), elogiando obras de Francisco Braga: "Le lever, Marionettes e outras obras para piano e canto, todas escritas com clareza de gosto e com a pura crença de não homenagear a arte extravagante e bizarra!" (Cernicchiaro 2022, 333), comentando a produção de Araújo Vianna: "[ele] foi de fato o único caráter artístico que não se fez tributário da doutrina bizarra do modismo dos tempos" (Cernicchiaro 2022, 369), ou sobre a música de Debussy, "arte bizarra e neurastênica" (Cernicchiaro 2022, 475). Outros adjetivos que nos parecem merecer atenção são "pura" ou o termo "pureza" como elogio dirigido a uma concepção musical (Cernicchiaro 2022, 354, 369, 476, 516, 585, 622). Música anárquica (Cernicchiaro 2022, 345, 615), destaco especialmente a passagem em que se refere às escolhas da pianista Nininha Velloso Guerra, "preferência para honrar os mestres revolucionários e anárquicos da arte pianística do momento, acreditando atingir assim o mais alto grau de excelência com a propaganda de uma arte absurda e detestável" (Cernicchiaro 2022, 473).

7 A noção de "mundo da arte" de Howard S. Becker parte do pressuposto de que "[t]oda obra de arte, como toda atividade humana, envolve a atividade conjunta de um número, frequentemente de um grande número, de pessoas" (Becker 2008, 1), isto é, o produto artístico que habitualmente é tributado a um único criador depende de um sistema, de um coletivo, para existir: "Os mundos da arte consistem de todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção das obras características que esse mundo, e talvez outros também, definem como arte" (Becker 2008, 34).

particularmente no capítulo V, "Da música popular através da influência portuguesa, espanhola, africana e holandesa (1549-1763)."

Para além do registro dos gêneros em si, importa o registro de uma vida musical organizada para além do repertório de música de concerto/música sacra, com o engajamento de outros profissionais ou, o que era bastante frequente, compartilhando os mesmos profissionais, que, no difícil exercício da sobrevivência a partir do trabalho musical, aproveitavam as oportunidades que apareciam sem um rigor na fidelidade a uma ou outra categoria musical. Os mesmos músicos que tocavam nas companhias de ópera e nos concertos sinfônicos (cujas temporadas regulares só foram se estabelecendo paulatinamente no século XX) tocavam também nos espetáculos de teatro ligeiro,[8] uma das formas mais habituais de entretenimento nessa época.

É importante lembrar que o surgimento da música popular urbana se dá no âmbito de uma complexificação social da cidade, com o surgimento de camadas médias que demandavam um tipo próprio de lazer. Como destaca José Ramos Tinhorão (1979, 6),

> [...] [p]ara que pudesse surgir um gênero de música reconhecível como brasileira e popular, seria preciso que a interinfluência de tais elementos musicais [de várias origens e com várias funções que conviviam nas cidades] chegasse ao ponto de produzir uma resultante, e, principalmente, que se formasse nas cidades um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese.

Uma das dimensões em que se manifesta essa demanda por lazer é no teatro musical ligeiro. No Rio de Janeiro surgem, nas últimas décadas do século XIX, os teatros dedicados principalmente à opereta francesa, como o Café Dançante do Pavilhão Paraíso, as Folias Parisienses, o Alcazar – o mais famoso deles –, o *Vaudeville* e o *Les Bouffes Fluminenses*,[9] todos eles mencionados por Cernicchiaro no capítulo dedicado ao teatro ligeiro. O repertório tinha como seu principal eixo a obra de compositores como Jacques Offenbach, von Suppé e, posteriormente, também de brasileiros como Henrique Alves de Mesquita, Abdon Milanez, Miguel Cardoso, Francisco Libânio Colás e Francisca

8 Discuti essa questão em "Músicos visíveis e músicos invisíveis: um ensaio demográfico" (Vermes 2011).

9 O histórico desses teatros, com as várias mudanças de nomes que tiveram, pode ser consultado em Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX (Dias 2012).

Edwiges Gonzaga. A historiografia da música brasileira produzida ao longo do século XX, ao discutir a música teatral, tendeu a se concentrar no tensionamento entre as escolas italiana e alemã, simplificadamente na disputa entre Verdi e Wagner estendida aos seus seguidores. Essa disputa, efetivamente relevante para a cena musical carioca da segunda metade do século XIX, tem um papel central no relato que Cernicchiaro faz da música carioca, defendendo convicta e sistematicamente a escola italiana, mas ele documenta também a presença e a importância dessa outra dimensão do teatro musical, da opereta, do vaudeville e da mágica, praticamente ausente em outros relatos desse tipo. Wilson Martins, no seu monumental mapa da cultura e das artes no Brasil, chama a atenção para a presença e importância dessa vertente:

> Contanto que agradem, todas as músicas são boas – eis o que se poderia dizer a respeito da diferença entre a música italiana, então representada por Carlos Gomes, e a música wagneriana, representada por Leopoldo Miguez (1850-1902), que foi, nas palavras de Luís Heitor, "o chefe incontestável do movimento musical brasileiro, nos últimos anos do século" [...]. Desde o ano anterior [1883], como vimos, *Lohengrin* havia sido levado na capital do Império; sem jamais destronar a música italiana, o wagnerismo introduziu em nossa música um espírito de modernidade e diversificação que lhe condicionou o desenvolvimento posterior [...]; e**ntrementes, os grandes homens do nosso teatro musical continuavam a ser Offenbach-Artur Azevedo.** (Martins 1978, 207-208, grifo nosso)

Cernicchiaro dedica dois capítulos especificamente aos repertórios de música de entretenimento e popular, o capítulo XVI, "Da opereta," e o capítulo XVIII, "Dos compositores diletantes na música pianística, melodramática e popular." Dado o tipo de organização do livro, aparecem menções a esses gêneros e a seus compositores e intérpretes também em outros capítulos. Por exemplo, no capítulo XV, dedicado à arte lírica na República, o autor descreve a atividade de companhias de operetas estrangeiras e, a despeito do fato de diferenciar o tipo de música e de espetáculo que ofereciam ao público carioca na comparação com a lírica italiana, evidenciava o reconhecimento da importância desses espetáculos, particularmente tendo em vista o afeto que lhes dedicava o público, como ao referir-se à temporada de 1912: "além de duas companhias líricas populares que, como sempre, tornam-se eco dos sentimentos musicais da maioria da população" (Cernicchiaro 2022, 312).

A opinião de Cernicchiaro a respeito dos gêneros de teatro ligeiro manifesta-se de duas formas: uma é a condescendência com relação a uma categoria musical considerada inferior, despretensiosa e que não demandava uma sólida formação de seus praticantes; outra expressa o profundo desprezo pelo complexo constituído pelos teatros que se dedicavam especialmente a esse tipo de música, o apelo sensual das cantoras/atrizes, o público que o frequentava.

As opiniões do primeiro tipo aparecem em comentários como os que dirige aos compositores Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e Abdon Milanez (1858-1927). De Henrique Alves de Mesquita diz que, quando jovem, escrevia "sem o aconselhamento de competentes professores" "graciosos bailados, as romanças para canto, as fantasias e os temas variados para pistom [...], produções menores," que compara com algumas obras "superiores" saídas de sua pena. Conclui a avaliação do compositor dizendo que

> [...] apesar destes sucessos, do seu belo talento de compor com facilidade, do bom gosto da frase, do valor, enfim, de suas melodias espontâneas, jamais soube imprimir, no longo curso de sua vida, um rumo diverso à sua carreira de compositor; passou, sem energia e sem tenacidade, no ostracismo um longo período de sua existência. (Cernicchiaro 2022, 341-343)

Ao falar de Abdon Milanez, trata-o como compositor de trabalhos de "modesta expressão," e de quem "[a] crítica complacente deu-se a elogiar esta partitura em um ato, carente de recursos artísticos elementares, e simples adorno de melodias delicadas e espontâneas" (Cernicchiaro 2022, 304).

As opiniões do segundo tipo, ou seja, dedicadas ao complexo espaço/repertório/pessoas ligadas ao teatro ligeiro, aparecem explicitadas no capítulo XVI, dedicado à opereta, no qual aparece esta descrição do Teatro Alcazar:

> Aquelas mulheres, cuja idealidade visava o vulgar comércio da luxúria, haviam feito do Alcazar a morada artística de constelações mundanas. "Tudo ali era falso" – dizia um crítico da época – da porta de entrada até os camarins, onde as pretensiosas artistas do áureo firmamento esperavam ansiosas pelo momento em que pudessem pôr em evidência diante do público as suas malhas cor da pele, e a graça pornográfica dos próprios movimentos lascivos. (Cernicchiaro 2022, 324)

Cernicchiaro delimita o capítulo dedicado à opereta aos anos entre 1858 e 1889, desconsiderando as atividades do teatro musical ligeiro, ou apenas citando algumas obras

ao falar dos compositores, durante o período republicano. Essa delimitação poderia sugerir um esgotamento do gênero, que teria levado a seu desaparecimento. O que ocorre, no entanto, é o oposto. Os gêneros do teatro ligeiro – opereta, mágica, burleta, revista, vaudeville – ganham um ímpeto cada vez maior e uma presença cada vez mais expressiva como forma de lazer das massas urbanas.

Henrique Alves de Mesquita, um dos compositores que tomamos como exemplo do tom condescendente adotado com relação à qualidade da música do teatro ligeiro, reaparece em vários capítulos do livro, em cada ocasião sendo tratado da perspectiva de uma competência diferente (no capítulo XIII, dedicado à Ópera Nacional; no capítulo XIV, dedicado à Arte Lírica Italiana; no capítulo XVI, dedicado à Opereta; no capítulo XVII, dedicado aos Compositores Brasileiros na arte Lírica, Sinfônica e de Câmara e no capítulo XVIII, dedicado aos Compositores Diletantes na Música Pianística, Melodramática e Popular). Esse "fatiamento" da atividade do compositor isola cada uma das instâncias de sua produção, sugerindo uma independência/autonomia de cada uma delas. Enfatiza-se assim uma verticalização de gêneros musicais, ou a sugestão de que se tratasse de mundos separados.

As mulheres na *Storia* de Cernicchiaro

Nas últimas décadas, particularmente a partir da ampliação no leque de objetos e abordagens que teve lugar nas práticas musicológicas com a chamada "nova musicologia," observamos uma maior atenção à presença e participação feminina nas atividades musicais em seu sentido mais amplo, do presente e do passado. Habituamo-nos, na leitura da historiografia musical produzida ao longo do século XX, à ausência quase total de mulheres, especialmente nos papéis considerados centrais, ou exclusivamente dignos de nota, nessa literatura, sobretudo o papel de compositor.

Essa abordagem se repete também na historiografia relativa à música brasileira.[10] São pontuais as referências a mulheres nessa literatura, contribuindo para a constituição

10 Tratei dessa questão na comunicação "As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque," apresentada no 7º Encontro Internacional de Música e Mídia e publicada nos Anais desse encontro, e publicada em versão ampliada como "As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações" (Vermes 2013) no volume *Estudos de gênero, corpo e música*, organizado por Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca.

de um viés implícito[11] que naturalizou o desempenho de certas atividades como preferenciais ou exclusivas do gênero masculino. No caso da música, seriam as atividades de composição, regência e direção, por exemplo. A existência de casos excepcionais (Barbara Strozzi, Clara Schumann, Fanny Mendelssohn, na música europeia; Chiquinha Gonzaga, na música brasileira) confirmaria a norma.

Tal "educação" da percepção fica evidente quando observamos a imagem escolhida para ilustrar Francisco Manoel da Silva no livro de Bruno Kiefer (Figura 1).

No livro de Kiefer, a legenda da imagem é simplesmente "Francisco Manoel da Silva," e surpreende que não se faça referência à identidade ou sequer à presença dessas duas mulheres (Mariquinhas Furtado e Henriqueta Areias,[12] enteadas de Francisco Manoel), que aparecem em primeiro plano e ocupam a maior parte do quadro. Não se trata aqui de atribuir individualmente a Kiefer uma indiferença com relação à presença das mulheres, mas de apontar uma percepção compartilhada, marcada pela sensibilidade de uma época.

Concebidos numa sociedade e num tempo em que o lugar a ser ocupado pelas mulheres era ditado pelo patriarcado, de forma ainda mais absoluta e contundente que hoje para a grande maioria das mulheres, esses manuais refletem esse ambiente mental e seus valores. Para o patriarcado, braço ideológico do capital, cabem às mulheres os papéis ligados à reprodução social e ao cuidado, em um lugar hierarquicamente inferior àquele de quem produz, de quem cria. Na música isso se vê traduzido na centralidade do cânone, entendido não meramente como um elenco de nomes de compositores e uma lista de repertório, mas como ideologia. O cânone só faz sentido como sistema fechado e impermeável, que se reitera na organização dos programas de concertos, que passa de geração em geração por intermédio de uma educação na qual ocupa o centro e que se perpetua em uma literatura que o confirma e justifica. Nesse sistema não há lugar para muitos grupos, entre eles, as mulheres. Como aponta Weber, em sua importante análise sobre o cânone musical,

11 Viés implícito é uma "[i]nformação ativada automaticamente, sem que percebamos, e que poder moldar e guiar nossas impressões, julgamentos, sentimentos e ações" (Oliveira 2022).

12 A identificação do nome das duas mulheres aparece na dissertação de Tharine Cunha de Oliveira (2020, 102-103), *Representações de mulheres na música.*



Figura 1 – *O maestro Francisco Manoel ditando o Hino Nacional a suas enteadas*, de José Correia de Lima, óleo sobre tela, 1850, Museu Nacional de Belas Artes. Wikimedia Commons.
Reproduzido em preto e branco em Kiefer (1977, 69).

> A ideologia do cânone musical foi manipulada com propósitos sociais e políticos desde o começo: a tradição da música clássica nunca teve autonomia social. Sua autoridade foi brandida principalmente como afirmação de supremacia cultural pela parcela mais erudita do público em comparação com aqueles menos eruditos, uma divisão encontrada em grande medida dentro das próprias classes superiores. Mas, em termos mais amplos, esta tradição serviu como base para a predominância das elites ocidentais sobre todas as classes mais baixas (Weber 2001, 354, tradução nossa).[13]

Em adição a esse corte de classe, observamos também um corte de gênero traduzido na invisibilização da presença feminina nos relatos musicais tradicionais. Tomamos conhecimento da grande quantidade de mulheres dedicadas à música nesse Rio de Janeiro de virada de século ao explorar o cotidiano musical registrado nos periódicos da época e em documentos como o relatório sobre os conservatórios europeus elaborado por Leopoldo Miguez, em que identifica a grande desproporção entre a quantidade de alunos e alunas, que entende como um problema e que propõe meios para corrigir (Miguez 1897).[14]

Mas a situação reverbera também em relatos como o que encontramos na crônica de Lima Barreto, que denuncia uma presença hegemônica de mulheres na vida musical carioca, particularmente ao ponderar — como estabelecido na perspectiva capitalista-patriarcal —que às mulheres não cabe criar:

> A música, entre nós, é a única arte em que raramente aparece uma tentativa de criação. Entregue, como está, a moças, melhor, a mulheres, que em geral nunca em arte foram criadoras – estudam unicamente para o professorado – a arte musical, na nossa cidade, não dá nenhuma demonstração superior da nossa emoção, dos anseios e sonhos peculiares a nós. Limita-se a repetir, trilhando caminhos batidos. Não há invento nem novidade. (Lima Barreto 2004, 307)

Cernicchiaro, comparado com autores de outras sínteses da história da música brasileira escritas ao longo do século XX, é aquele que mais documenta a atividade musical feminina. Longas listas de cantoras (estrangeiras de passagem pelo Brasil e

13 No original: "The ideology of musical canon was manipulated to social and political ends from its very start: the classical musical tradition never had social autonomy. Its authority was wielded chiefly as an assertion of cultural supremacy by the more learned publics within musical life over those less learned, a division found in large part within the upper classes themselves. Yet, in broader respects, this tradition did support the predominance of Western élites over all the lesser classes".

14 Discuto esse documento no artigo "Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus" (Vermes 2004).

brasileiras), pianistas, organistas, violinistas, flautistas e violoncelistas; ocasionais menções a composições musicais de mulheres – sobre as quais discorrermos adiante – e abundante registro de atividades docentes, como tutoras privadas, como professoras de escolas oficiais, como o Instituto Nacional de Música, e como donas e administradoras de escolas de música, como a Escola de Música Figueiredo-Roxo, fundada em 1914 pelas irmãs Suzana, Helena e Sílvia de Figueiredo e Celina Roxo, todas pianistas. Essa característica excepcional na *Storia* de Cernicchiaro amplia significativamente o conhecimento que temos sobre a participação das mulheres na vida musical carioca: das cantoras-bailarinas dos teatros de opereta às jovens pianistas amadoras, que seguramente animavam os saraus domésticos, uma quantidade importante delas ganha nome e alguma notícia, por sucinta que seja, de sua existência e atividade musical.

Cernicchiaro registra, inclusive, as atividades de algumas mulheres como compositoras: Cinira Polônio, Madame A. de Mattos, Francisca Edwiges Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga, Alexandrina Maciel de Oliveira, D. Costa, Sara de Geslin, a Condessa Rafaela de Rozwadowska, Mme. Brisson, Mme. E. De Barry.

Os relatos nos permitem apreciar que não se tratava necessariamente de uma atividade profissional, em muitos casos (mas não em todos) trata-se da composição de peças breves de ocasião, mas têm o valor de documentar essas experiências e nos dão um vislumbre do cotidiano do fazer musical. Sobre Sara de Geslin, por exemplo, indica que "[c]ompôs e publicou variações elegantes e fáceis para piano, sobre motivos da ópera *Il pirata*, de Bellini, dedicadas a seu pai" (Cernicchiaro 2022, 424), caso diferente da Condessa Rozwadowska, que

> [...] compôs também uma ópera, representada pela companhia da Ópera Nacional. A [quem a] crítica, louvando a virtuosidade desta valorosa pianista, disse: "A senhora Condessa Rozwadowska tem boas qualidades, mas não de valor superior às diletantes cariocas, em especial uma que mora no Catumbi." (Cernicchiaro 2022, 425)

Essa passagem nos parece especialmente valiosa, inclusive pela misteriosa referência à diletante moradora do Catumbi, eixo dessa sutil defesa nacionalista do crítico não identificado.

Se fizermos uma comparação quantitativa das mulheres mencionadas por Cernicchiaro em cada capítulo, chegamos aos números indicados no Quadro 3.

Quadro 3 – Número de mulheres mencionadas por Cernicchiaro em cada capítulo analisado. Elaboração própria.

Capítulo	Nome	Número
XV	Da arte lírica na República	194
XVI	Da opereta	42
XVII	Dos compositores brasileiros na arte lírica, sinfônica e de câmar	9
XVIII	Dos compositores diletantes na música pianística, melodramática e popular	10
XX	Do piano e dos pianistas na virtuosidade e no ensino	15
XXI	Das pianistas e dos pianistas nacionais no último período	81
XXI	Dos pianistas célebres surgidos no Rio de Janeiro no último período	3
XXII	Dos pianistas acompanhadores e dos organistas	4
XXIV	Dos violinistas virtuoses nacionais e estrangeiros	40
XX	Violinistas célebres ouvidos no Rio de Janeiro no último período	--
XXV	Do violoncelo, dos violoncelistas e contrabaixistas nacionais e estrangeiros	3
XXVI	Dos virtuoses e professores de flauta, clarineta, oboé, fagote, trompa, pistom e oficleide	6
XXVIII	Da harpa e dos harpistas ouvidos no Rio de Janeiro	15
XXIX	Do canto e dos cantores nacionais, profissionais e diletantes	46
XXXII	Do gênio da arte musical e instrumental do último período	--

Ao observar a distribuição dessas mulheres em cada instrumento, percebemos que há uma confirmação quanto à concentração das mulheres no canto e no piano, neste último não necessariamente como profissionais e, frequentemente, também como professoras.

Quadro 4 – Número de mulheres mencionadas por Cernicchiaro por instrumento/ocupação em cada capítulo analisado. Elaboração própria.

Instrumento/ ocupação	Número de mulheres mencionadas
Cantoras	293
Pianistas	228
Violinistas	37
Compositoras[15]	17
Harpistas	12
Flautistas	3
Violoncelistas	2
Organistas	1
Bandolinista	1
Violonistas	1

Parte dos registros feitos por Cernicchiaro reflete um destino bastante típico, na época, para mulheres que estudavam música: a cantora Clotilde Maragliano, que fez uma brilhante carreira na Europa, encerrou-a, depois de passar longa temporada no Rio, "para tornar-se depois afetuosa esposa de um homem dela digno" (Cernicchiaro 2022, 297); Carmita Campos, "a violinista mais glorificada pelo público e pela crítica de seu tempo," "[a] gentil jovenzinha, logo roubada à arte para dedicar-se aos cuidados do lar" (Cernicchiaro 2022, 518); e a também violinista Noêmia de Oliveira, "[t]ambém este talento emergente, poucos anos depois de seu triunfo, casou-se, e, inteiramente dedicada aos cuidados do lar e ao afeto do marido, retirou-se da arte" (Cernicchiaro 2022, 519).

Cernicchiaro não evidencia nenhuma estranheza na dedicação profissional de mulheres à música e relata com a mesma naturalidade as carreiras de pianistas da música erudita como Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro e de uma multiprofissional na área da música teatral ligeira e popular como Chiquinha Gonzaga, a quem se refere em várias ocasiões ao longo do livro e que descreve como "popularíssima compositora [...],

15 O termo "compositoras" é empregado aqui em sentido lato, incluindo todas as mulheres a quem se atribui alguma composição musical, mesmo que feita de forma esporádica e/ou amadora.

cuja produção de música de dança atingiu um número considerável, [e que] compôs algumas belíssimas com o seu talento simples e espontâneo" (Cernicchiaro 2022, 378). Se observamos o tom tipicamente condescendente dedicado às peças mais despretensiosas, não podemos dizer que isto se dê pelo fato de se tratar de uma mulher, pois os compositores homens dedicados a esses gêneros musicais são tratados da mesma forma.

Considerações finais

Cernicchiaro documenta a música popular e de entretenimento de forma significativa. É importante, no entanto, observar o lugar que destina a essa música, os méritos que nela reconhece e a forma como isso contrasta com o foco de seus tensionamentos. Para Cernicchiaro, o risco de decadência da música não residia numa música que, segundo ele mesmo, atendia às expectativas da população, o problema estava na música moderna.

Ilustro aqui a severa crítica do autor à música moderna nas passagens em que se refere à música de Glauco Velásquez e de Heitor Villa-Lobos:

> Não é difícil intuir [...] que a sinceridade da qual falava Glauco Velásquez, a maior preocupação da sua vida era a de continuar Debussy, Richard Strauss e Wagner, copiando mal a bizarra e extravagante idealidade do primeiro, para não permanecer nem individual nem genial. É o fenômeno fatal que dá-se afastando-se das verdades eternas, que há séculos regem o edifício dos princípios criadores sadios, reflexo de pensamentos sublimes que tornaram imortais as sumas e imperecíveis obras de Bach, Mozart, Haydn, Gluck, Beethoven, Rossini e Wagner. (Cernicchiaro 2022, 615)
> Desde já não há dúvidas, o fatal influxo do modernismo invasor – que não tardará a desaparecer – idealidade feita de dogmas e pedantismos, que não chegou nunca a deliciar voluptuosamente a coletividade, do qual cada detalhe parece a negação e um belo ideal, conduziu o seu valoroso Villa-Lobos na trilha onde somente a vaidade, a oportunidade e a falta de convicção encontram refúgio. (Cernicchiaro 2022, 619)

Para Cernicchiaro, o avanço da estética moderna constituía um risco para a existência da música, apesar de prever-lhe curta vida, revelando-se assim também valioso documento dessa tensão no calor dos acontecimentos.

A música popular, por sua vez, tinha uma função na sociedade e, a despeito de entendê-la como algo menor, exercida, por sua vez, por talentos menores, possuía o mérito de estabelecer uma comunicação imediata com o público, sem que as emoções fossem filtradas por mistificações ou complexidades intelectuais. Os valores desse repertório, ainda que em um outro registro, se afinam mais que a música moderna com a ópera latina, que defende apaixonadamente.

A documentação da atividade musical feminina é impressionante, é uma quantidade de registros que superam 500 nomes só no recorte que estabelecemos para este trabalho. A partir daí é possível investigar trajetórias e dar materialidade a essa teia de atividades tão parcamente documentada na historiografia da música brasileira.

É importante, no entanto, observar a grande concentração de cantoras e pianistas, o que confirma os relatos e estudos sobre o lugar e as limitações da atividade musical feminina na sociedade da época. É valiosa, ainda assim, como radiografia de uma época despida dos habituais filtros que eliminariam as práticas musicais femininas como secundárias: evidencia o que ocorre, mas o incorpora como parte desse mundo musical.

A *Storia* de Cernicchiaro continua sendo, tão próxima de completar cem anos, documento valioso da música feita no Brasil, particularmente da música feita no Rio de Janeiro entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX. É, sobretudo, documento de uma forma de pensar a música a partir de sua perspectiva única: social, política e estética.

Referências

Acquarone, Francisco. *História da música brasileira.* Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Francisco Alves; Editora Paulo de Azevedo, [1948].

Almeida, Renato. *História da música brasileira.* Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

———. *História da música brasileira.* 2. ed. correta e aumentada. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

———. *Compêndio de história da música brasileira.* 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.

Andrade, Mário de. *Compêndio de história da música*. 3. ed. São Paulo: L.G. Miranda, 1936.

———. *Pequena história da música.* 9ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. 150 *anos de música no Brasil* (1800-1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

Becker, Howard S. *Art Worlds. 25th Anniversary Edition Updated and Expanded.* Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008.

Blomberg, Carla. "Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar." *Projeto História*, 43, (2011): 415-444.

Castagna, Paulo. "Em direção a uma história da musicologia no Brasil." In: *Anais do VI Fórum do Centro de Linguagem Musical*, 69-81. São Paulo, 2004.

———. "Raízes da crise no ensino de história da música: o caso de São Paulo." Em *Perspectivas para a pesquisa e o ensino em história da música na contemporaneidade*, organizado por Mónica Vermes e Marcos Holler, 9-58. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2019.

Cavalcanti, Jairo José Botelho. "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na historiografia musical brasileira: história, ideologia e sociabilidade." Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, 2011.

Cernicchiaro, Vincenzo. *História da música no Brasil: dos tempos coloniais aos nossos dias* (1549-1925). Edição crítica, tradução, introdução e notas por Giulio Draghi e João Vidal. Rio de Janeiro: Ricercare Editora; Fundação Biblioteca Nacional, 2022.

———. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

Chartier, Roger. A *história cultural: entre práticas e representações.* Traduzido por Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

Dias, José. *Teatros do Rio: do século* XVIII *ao século* XX. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

França, Eurico Nogueira. A *música no Brasil.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1953.

Jacques, Tatyana de Alencar. "A historiografia clássica da música brasileira e a invenção da música nacional." Em *Anais do VII Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia* (ABET), 163-173. Florianópolis, 2015.

Kiefer, Bruno. *História da música brasileira.* 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

Lima Barreto, Afonso Henriques. "O anel dos musicistas." Em *Afonso Henriques Lima Barreto, Toda crônica: Lima Barreto*, vol. 1 (1890-1919), apresentação e notas de Beatriz Rezende, organizado por Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

Lopes, Guilhermina. "Princípios de observação em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira." Dissertação de Mestrado – Unicamp, Campinas, 2013.

———. "Tendências da historiografia panorâmica da música brasileira." Em: *Anais do XXII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em* Música, 2152-2160. João Pessoa, 2012.

Mariz, Vasco. *História da música no Brasil.* 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

Martins, Wilson. *História da inteligência brasileira, vol. IV.* São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

Mello, Guilherme Theodoro Pereira de. A *música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.* 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

———. A *música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.* 4ª ed. Pesquisa bibliográfica e edição crítica de Gustavo Frosi Benetti. Salvador: EDUFBA, 2019.

Miguez, Leopoldo. Organização dos conservatórios de música na Europa. Relatório apresentado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de Março de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

Napolitano, Marcos. *História & Música.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Oliveira, Letícia de. "O viés implícito e as desigualdades de gênero na ciência." *Diálogos ABEC, Parentalidade e viés implícito: implicações para a diversidade, equidade e inclusão na publicação científica.* YouTube, 8 nov. 2022. Vídeo, 2:56'. https://www.youtube.com/watch?v=yQCU2UMQtvY

Oliveira, Tharine Cunha de. "Representações de mulheres na música: um estudo iconográfico da arte acadêmica no Brasil." Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020.

Paranhos, Ulysses. *História da música, vol. 1.* São Paulo: Magione, 1940.

Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular.* São Paulo: Círculo do Livro, [1979].

Vermes, Mónica. "A Storia della musica nel Brasile de Vincenzo Cernicchiaro (19126)." Em *Anais do VII encontro de História da Arte: os caminhos da história da arte desde Giorgio Vasari*, organizado por Gabriela Lodo, et al., 334-339. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2012.

———. "A world divided in two: Musical practices and the writing of the history of music - Rio de Janeiro, 1890-1920." Trabalho apresentado no *19th Congress of the International Musicological Society*, Rome, July 2012.

———. "As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque." Em *Anais do 7º Encontro Internacional de Música e Mídia. Música (MusiMid), memória: tramas em trânsito*, 257-265. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

———. “As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações.” Em *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*, organizado por Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca, 280-301. Goiânia/Porto Alegre: Anppom, 2013.

———. “Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular.” *Música Popular em Revista*, ano 3, v. 2, jan./jun. (2015): 7-31.

———. “Músicos visíveis e músicos invisíveis: um ensaio demográfico.” Em *Anais do XXI Congresso da* ANPPOM, organizado por Sônia Ray, 1065-1070. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

———. “Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus.” *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. VIII, dez. (2004): 1-9.

Weber, William. “History of Musical Canon.” Em *Rethinking Music*, editado por Nicolas Cook e Mark Everist, 336-355. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Renato Almeida e sua *História da Música Brasileira:* um caminho para a música brasileira

Givas Demore

Universidade do Distrito Federal (UnDF)
givas.demore@gmail.com

Introdução

Pensar a contribuição de Renato Almeida (1895 - 1981) para a historiografia musical brasileira é abrir uma janela para as complexidades de uma época em que o Brasil, em meio a tensões culturais, buscava a afirmação da própria identidade por meio de movimentos e narrativas de autores. Situado no entrecruzamento de correntes como o positivismo, o modernismo e o folclorismo, a *História da Música Brasileira* (1926; 1942) de Renato Almeida, constitui-se como uma tentativa de organizar em narrativa o vasto território da música nacional, ainda que marcada pelo contexto de seu tempo.

Cronologicamente, a obra de Renato Almeida se posiciona como a terceira publicação relevante dedicada à música brasileira, sucedendo o esforço pioneiro de Guilherme de Mello (1867-1932) em A *música no Brasil desde os tempos coloniais até o*

primeiro decênio da República (1908),[1] seguida por *Storia della musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1926)[2] de Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928). No entanto, ao contrário de seus antecessores, Renato Almeida não se limita a uma exposição factual. Seu projeto é mais ambicioso: busca interpretar o desenvolvimento musical do país como espelho de sua formação histórica, social e racial, revelando uma síntese do seu tempo de transformação, glórias e desafios.

O presente capítulo busca apresentar a trajetória historiográfica do autor em seu contexto, situar sua obra no panorama historiográfico, sintetizar os principais traços da obra e, por fim, trazer considerações sobre o alcance e as limitações do seu trabalho. Longe de realizar uma leitura anacrônica, o texto busca compreender Renato Almeida segundo sua época, dialogando com os avanços críticos que a historiografia musical construiu posteriormente.

A necessidade de revisitar a obra de Almeida não é um exercício de reverência ao passado. Ao contrário, nasce da compreensão de que todo esforço de narrar uma identidade nacional - ainda que datado em contextos que, se considerados nos dias de hoje, podem ser vistos sob aspectos negativos - deixa vestígios que continuam a ecoar no nosso presente. Em sua escrita, vemos tanto a busca pela alma brasileira quanto os filtros sociais e estéticos que determinavam, conscientemente ou não, o que poderia ser reconhecido como legítima expressão de seu tempo.

Desde as primeiras páginas, *História da Música Brasileira* revela um empenho notável em favor da organização e valorização da produção musical nacional. Apesar de declarar no prefácio que seu livro não se trata do folclore, a primeira parte da obra é, de fato, uma das primeiras tentativas sistemáticas de abordar as manifestações populares brasileiras. Logo mais adiante, Almeida daria um "testemunho" de sua mudança de escopo: "a filosofia e a crítica pelos seus valores em si, não tinham

1 Edição crítica de Gustavo Bennetti, Guilherme Theodoro Pereira de Mello. A *música no Brasil:* desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

———. A *música no Brasil*: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. 4ª ed. Pesquisa bibliográfica e edição crítica de Gustavo Frosi Benetti. Salvador: EDUFBA, 2019.

2 Edição crítica de 2022 com tradução de... Cernicchiaro, Vincenzo. *História da música no Brasil:* dos tempos coloniais aos nossos dias (1549-1925). Edição crítica, tradução, introdução e notas por Giulio Draghi e João Vidal. Rio de Janeiro: Ricercare Editora; Fundação Biblioteca Nacional, 2022.

———. *Storia della musica nel Brasile*: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

mais cabimento, era preciso uma diretiva no plano nacional... Resolvi estudar o fato musical brasileiro e, por seu intermédio, cheguei ao folclore, que terminou por me absorver" (Almeida citado em Mariz 1983, 93).

Para Blomberg (2011, 435), Almeida faz um trabalho "marcado pelas ciências sociais em seu viés etnológico. O autor se dedica a descrever cantigas, danças, rituais religiosos, instrumentos tradicionais, expor partituras,[3] oferecendo um panorama ainda insipiente, mas pioneiro, das expressões culturais que permeavam a vida popular. Essa aproximação com o universo da música popular não era um acaso em sua trajetória intelectual. Como observa Abreu (2011), o livro de Renato Almeida já incorporava uma perspectiva modernista, aproximando-se de Guilherme de Mello ao considerar a "música popular" como fruto da "mestiçagem" e fator de identidade nacional.

Já na segunda parte, ao tratar da música erudita, ele traça um percurso que vai dos primeiros registros coloniais até os compositores de sua contemporaneidade. Esse percurso se revela importante, pois segundo Duprat (1972, 105), "na pesquisa de arquivo sobre a história musical brasileira no período colonial nós temos pouco sobre que - historiograficamente falando – nos fundamentar." Segundo ainda Duprat,

> Mas gradativamente, à medida que se acumulam informações "factuais" poderemos, com Imaginação e criatividade, construir uma História Musical Brasileira rica em sínteses, interpretações, quadros e esquemas de influências estilísticas e de escolas e o dimensionamento das condições de aprendizado da música, da transferência de experiência profissional e composicional no período colonial. (Duprat 1972, 105)

Nesse movimento, Renato Almeida evidencia a sua preocupação em localizar a música brasileira no fluxo diacrônico da história ocidental, sem, contudo, abdicar da ideia de que o país precisava encontrar, dentro de sua "mestiçagem cultural," na visão do autor, os traços de uma identidade musical própria.

A publicação da primeira edição em 1926 insere Renato Almeida no calor dos debates modernistas. Sua ligação com a revista *Movimento Brasileiro* e sua atuação nos meios culturais do Rio de Janeiro reforçam essa inserção do autor. Conforme

3 No tocante à música sob suporte em partitura, Renato Almeida fez um bom trabalho ao evidenciar as características musicais das manifestações analisadas. Esse é o motivo que eleva Renato Almeida ao patamar de musicólogo e faz da sua obra uma grande fonte de referência a respeito das manifestações que já não existem na contemporaneidade. É elogiável seu esforço em transcrever tanto a música de tradição oral, quanto a música de tradição escrita.

Bosi (1975, 380), o nome de Renato Almeida, embora não tenha participado do "palco do Municipal no barulhento sarau do dia 15 de fevereiro," estava inserido no movimento modernista. Para Pereira (1995 citado em Soares 2007, 45), "Renato Almeida [...] foi um dos principais defensores da tendência nacional-modernista na música brasileira durante os anos vinte e trinta." Quando, em 1942, a obra é revista e ampliada, ela ganha um novo fôlego: a sistematização das fontes, o redesenho dos capítulos e a inclusão de novas perspectivas teóricas revelam uma atualização editorial, possivelmente como uma resposta às mudanças de sensibilidade que o próprio modernismo ajudou a provocar.

O interesse de Almeida pela música como fenômeno nacional dialoga com a busca modernista por uma arte autenticamente brasileira. Entretanto, seu percurso é, em muitos momentos, tensionado pelas hierarquias. Segundo Abreu (2011), "apesar desses estigmas, Renato sempre reconhece a matéria musical prodigiosa, pela riqueza rítmica e pela variedade de timbres." Se, de um lado, ele valoriza a "mestiçagem" e a diversidade, de outro, recorre a padrões europeus para julgar a sofisticação das expressões culturais, revelando as ambiguidades que atravessavam o pensamento de sua geração.

É nesse terreno fértil e contraditório que este estudo se insere. A análise da obra de Renato Almeida, ao mesmo tempo crítica e compreensiva, pretende iluminar tanto as virtudes quanto os impasses de um projeto que, à sua maneira, buscou traçar os contornos sonoros da identidade brasileira.

Renato Almeida (Santo Antônio de Jesus – BA, 1895 – Rio de Janeiro, 1981)

Renato Almeida nasceu em Santo Antônio de Jesus (Bahia) em 12 de junho de 1895 e faleceu no Rio de janeiro em 25 de janeiro de 1981 (Figura 1). Formou-se em direito (1915) e desenvolveu no jornalismo campo profissional de atuação. Entre 1921 e 1924 esteve vinculado ao jornal *Monitor Mercantil*, que abrigava editorialmente a revista *América Brasileira*, veículo alinhado ao nacionalismo cultural da Primeira República. Nesta atuou como redator-chefe, contribuindo com textos sobre artes plásticas, música e estética, alinhando-se ao nacionalismo cultural e ao debate sobre identidade brasileira. Destacou-se como estudioso do folclore brasileiro, sendo

responsável pela Comissão Nacional de Folclore, pelas semanas do folclore em vários estados brasileiros, pelos congressos brasileiros de folclore e por organizar e presidir os congressos internacionais de folclore (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência 1990).

Além de seus esforços em favor do folclore, Renato Almeida, lecionou no Conservatório Brasileiro de Música e na Academia [de música] Lorenzo Fernandez no Rio de Janeiro (IBECC 1990). Foi fundador da cadeira nº 40 na Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Mário de Andrade, e ocupada por Vasco Mariz como 1º sucessor, atualmente é ocupada por Flávia Toni.

Esse percurso entre instituições, cátedras e congressos ajuda a entender como Renato Almeida construiu sua autoridade. Mais do que títulos, foram os gestos e os vínculos que deram forma ao lugar que ele ocupou na história da música do país.

Sua passagem pelo Ministério das Relações Exteriores, ajuda a entender o alcance da trajetória historiográfica de Renato Almeida, tanto no campo da música quanto do folclore. Tal vínculo institucional não foi apenas burocrático, mas lhe ofereceu uma posição estratégica, por meio da qual Renato Almeida teve acesso a recursos, visibilidade e articulações que facilitaram a realização dos seus projetos. Mais do que ocupar um cargo, ele soube ocupar um espaço. Atuando como subsecretário-geral, tesoureiro, vice-presidente e presidente do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), Almeida transitou por ambientes institucionais em que decisões culturais eram traçadas. Essa presença constante nas esferas institucionais, se não lhe garantiu prestígio automático, certamente alargou as possibilidades para a sua ação - abriu portas, garantiu apoio e reforçou sua autoridade nos debates sobre a identidade musical e cultural do país.

Conforme Fonseca (2008), à frente da Comissão Nacional do Folclore e à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro — junto ao Ministério da Educação, Renato Almeida foi de grande importância para o estudo do folclore. Sua atuação a favor dessa manifestação é reflexo do seu trabalho sobre a história da música brasileira, uma vez que os conteúdos, abordados na primeira parte de seu livro, se alinham ao conceito de folclore, mesmo que o autor tenha se negado, em determinado momento,

a considerar seu livro voltado ao folclore. Conforme o IBECC (1990, 6), o livro *História da Música Brasileira* "marcou sua entrada no folclore."



Figura 1 – Renato Almeida (Santo Antônio de Jesus - BA, 1895 - Rio de Janeiro, 1981). Arquivo Nacional, 1973. Autor desconhecido.

Nas palavras de Mário de Andrade (1976, 354), Renato Almeida foi o responsável pela "sistematização histórica dos nossos fatos musicais e da evolução da arte da música entre nós, ninguém conseguiu realmente uma reordenação clara dos acontecimentos e muito menos uma visão equilibrada e lógica." Conforme o IBECC, Renato Almeida foi um ícone do folclore brasileiro condecorado no:

> Chile, México, Peru, Suécia, Países Baixos, Equador, República Dominicana, Nicarágua, Bolívia, Franca, Portugal, Itália, Bélica, Áustria, Polônia, Alemanha. E as seguintes medalhas: Rio Branco; Comemorativa do Cinquentenário da República: Silvio Romero, Princesa Leopoldina, Santos Dumont, medalha de guerra da Aeronáutica, Martim de Afonso de Souza, Anchieta, Lauro Muller, Mérito Nacional Educativo e da Sociedade de Etnografia e Antropologia, de Lisboa. Recebeu o prêmio Paula Brito, da Municipalidade do Rio de Janeiro, em 1957. Cidadão honorário da cidade do Rio de Janeiro. (IBECC 1990, 6)

O retrato institucional de Renato de Almeida se constitui assim de um jornalista, envolvido com a revista *Movimento Brasileiro* e inserido no contexto modernista

brasileiro; um folclorista, responsável pela sistematização do folclore no âmbito nacional; de um funcionário do Itamaraty, responsável pelo setor de documentação, o que lhe proporcionou contato com as mais diversas fontes de conteúdos culturais; de um historiador honorífico, devido ao seu grande trabalho relacionado às tradições populares e à música popular; um musicólogo, integrante da Academia Brasileira de Música, professor no conservatório Brasileiro de Música, membro do Conselho Superior de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som (MIS); e um escritor de obras conforme a Tabela 1 abaixo:

Tabela 1 **–** Obras de Renato Almeida. Elaborada pelo autor.

Título da obra	Ano de publicação
Em Relevo	1917
Fausto, ensaio sôbre o Problema do Ser	1922
A Formação Moderna do Brasil	1923
História da Música Brasileira 1ª ed.	1926
Velocidade	1932
Figuras e planos	1936
A Liga das Nações	1938
História da Música Brasileira 2ª ed.	1942
A América e o Nacionalismo Musical	1948
Compêndio de História da Música Brasileira	1948
Inteligência do Folclore	1957
O Folclore na Poesia e na Simbólica do Direito	1960
Tablado Folclórico	1961
O IBECC e os Estudos de Folclore no Brasil	1964
Manual de Coleta Folclórica	1965
Música e Dança Folclóricas	1968
Danses Africaines en Amérique Latine	1969
Vivência e Projeção do Folclore	1971

O trabalho de Renato Almeida, nesse escopo, pode ser caracterizado como estudo de gabinete, segundo Veiga (2012), pois seu material musical foi resultado da coleta de

outros pesquisadores, como se pode constatar na sessão de agradecimentos, presente no prefácio da segunda edição de *História da Música Brasileira*. Para Veiga (2003, n.p.), ao se referir à "monumental 2ª ed. correta e aumentada de 151 textos musicais de sua *História da música brasileira*" de 1942, declara que "substancial parte do volume não é história, mas etnografia e folclore, ora sob flagrante tendência nacionalista e historicalista [sic], segundo as quais a base evolutiva da música artística teria de ser necessariamente a 'sinfonia da terra (termo da primeira edição, de 1926)." Mas a atuação de Renato Almeida alcança relevante expressão a ponto do Congresso Internacional de São Paulo, em 1954, editar um livro em comemoração aos seus 60 anos, que recebeu o nome de *Ensaios e Estudos Folclóricos em Homenagem a Renato Almeida*. Igualmente, em 1990, um número especial do boletim do Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura com a colaboração do Instituto Nacional do Folclore – FUNARTE/MEC, também o contemplou com uma homenagem à sua vida e obra.

Renato Almeida e a *História da Música Brasileira*

História da Música Brasileira teve a sua primeira[4] edição publicada no ano de 1926, e a segunda, no Rio de Janeiro, no ano de 1942 pela editora F. Briguiet. Esta obra se situa dentro das perspectivas modernistas, revelando a música como fruto dos confrontos de raças que contribuíram para a formação da identidade nacional. O envolvimento nessas perspectivas reflete o envolvimento direto de Renato Almeida nas discussões relacionadas ao movimento modernista brasileiro. O autor foi, juntamente com Graça Aranha, o editor da revista *Movimento Brasileiro* que congregava assuntos diversos relacionados à arte, música e literatura. No ano de 1942, a *História da Música Brasileira* ganha uma grande revisão na sua 2ª edição, cujo grande "trunfo" são os elementos centrais que revelam um modelo historiográfico baseado na história da música popular, musicologia, nos estudos do folclore e na construção do ideário erudito da música brasileira.

4 A estrutura e organização da primeira edição conta com cinco capítulos, além da introdução sob o título Symphonia da Terra, seguido de: I – A música popular; II – A música brasileira no começo do século XIX; III – O romantismo na música brasileira; IV – Tendências da música brasileira; V – O espírito moderno na música; VI – a cultura musical no Brasil.

Esta segunda edição é organizada em duas partes subdivididas em dezesseis capítulos, e dois índices (*Índice de Textos Musicais* e *Índice Analítico*): a música popular é retratada nos seis primeiros, e a música de concerto nos outros nove, compondo a segunda parte. Essa segunda parte também recebeu o redundante título *História da música Brasileira*, já que todo o volume porta este mesmo título, fazendo-nos indagar se o autor entende como histórico somente o processo da música de concerto e não o da música popular.

Os capítulos constantes da obra são: (A música Popular Brasileira, primeira parte) I – A música popular Brasileira e sua formação; II – A música e os instrumentos musicais dos índios brasileiros; III – As cantigas do Brasil; IV – Cantos religiosos e fetichistas; V – As danças Brasileiras; VI – Danças Dramáticas e bailados populares do Brasil. (História da Música Brasileira, segunda Parte) VII – A música no Brasil do séc. XVI ao séc. XVIII; VIII – A época de Dom João VI; IX – O padre José Maurício Nunes Garcia; X – A música no reinado de Dom Pedro I; XI – Francisco Manuel da Silva; XII – A música de 1822 a 1860; XIII - Carlos Gomes; XIV – A música Brasileira de inspiração Europeia; XV – Tendências Nacionalistas da música Brasileira; XVI – Os contemporâneos. A amplitude teórica da segunda edição deixa claro que as alterações foram emblemáticas e, digamos: robustas. Ela envolveu novos autores, novas temáticas, novas pesquisas e uma nova mentalidade no que se refere a música brasileira.



Figura 2 - Capa da 2ª edição de *História da Música Brasileira*, 1942.

Antecedido pelas obras de Guilherme de Mello (1908[5] e 1922[6]) e de Vincenzo Cernicchiaro (1926),[7] a obra de Renato Almeida (1926)[8] foi logo sucedida pelas obras de Mário de Andrade (1928 e 1941),[9] [10] antes da sua 2ª edição de 1942. Neste mesmo ano Mário de Andrade[11] e Maria Luíza de Queiroz Amâncio Santos[12] também publicam suas versões sobre o desenvolvimento da música brasileira, logo seguido da obra de Francisco Acquarone (1946).[13] Todas essas publicações evidenciam o grande valor dado à música brasileira e a também a necessidade de demonstrar que, no Brasil, existe "um povo" possuidor de robusto acervo de manifestações musicais.

Contudo, a sua última publicação sobre história da música brasileira data de 1948, no *Compêndio de História da Música Brasileira*, que obteve inclusive uma segunda edição em 1958. A partir de então o autor dedica-se ao estudo do folclore empregando esforços para evidenciar a sua importância para cultura brasileira, publicando A *Inteligência do folclore* (1957); O *Folclore na poesia e na simbólica do direito* (1960); *Tablado folclórico* (1961); O *IBECC e os estudos de folclore no Brasil* (1964); *Manual de coleta folclórica* (1965); *Música e dança folclóricas* (1968); *Danses africaines en Amérique Latine* (1969) e *Vivência e projeção do folclore* (1971).

A obra de Renato Almeida revela-se pioneira na abordagem dos fatos e manifestações musicais brasileiras envolvendo música popular e erudita. O livro *História da Música Brasileira* marca o início da sistematização e das operações historiográficas com o objetivo de explorar, conhecer e informar a respeito da música Brasileira, seus personagens, conceitos e características (Andrade 1976; Castagna 2004).

5 Guilherme de Mello, A *música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

6 Guilherme de Mello, A música no Brasil. In: *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. 1621-1679.

7 Vicenzo Cernicchiaro, *Storia dela musica nel Brasile*: dai tempo coloniuali sio ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

8 Renato Almeida, *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1926.

9 Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1928.

10 Mário de Andrade, *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro: Guaíra Limitada, 1941.

11 Mário de Andrade, *Pequena História da Música*, originalmente publicado em 1942, 8a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1977.

12 Maria Luíza de Queiroz Amâncio Santos, *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua Influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. (Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal).

13 Francisco Acquarone, *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1946

Citado por autores como Appleby (1983), Abreu (2011), Vasco Mariz (1983), Carmo (2014), Lisbôa (2015), Souza (2016), Balassiano (2012), Blomberg (2011), Castagna (2004 e 2004), Volpe (2008) dentre outros, sua relevância é destacada, principalmente, como folclorista. A fim de verificar o quantitativo de trabalhos relacionados ao autor, utilizou-se o descritor "Renato Almeida" com vista a identificar estudos que versam sobre o autor nos bancos de dados atuais. As bases de dados foram o CAPES, BDTD, Biblioteca de teses e dissertações da USP, Google acadêmico. O critério de relevância foi a ocorrência do nome do autor no título do trabalho.

No Catálogo de teses e dissertações do CAPES foram encontrados 1186 resultados, apenas dois relacionados ao descritor Renato Almeida no título da obra e um citando o autor no resumo. Na BDTD foi encontrado um resultado contendo o descritor no título. Na biblioteca de teses e dissertações da USP não foram encontrados trabalhos com o descritor no título, mas encontram-se três trabalhos: duas dissertações e uma tese, que citam o autor no corpo do resumo. O Google acadêmico, que opera com citações, foi a base de dados que rendeu mais referências a Renato Almeida. O referido portal aludiu 637 citações à obra livro *História da Música Brasileira*.

A indagação a respeito dessa ausência do autor na literatura brasileira não encontrou uma resposta, mas compreende-se que o autor teve seu momento na história da música brasileira e no folclore. Na contemporaneidade sua relevância é de caráter histórico informativo. Cabe destacar, dada a relevância da produção relacionada ao folclore em Renato Almeida, que talvez um dos motivos que o tenha levado ao esquecimento foi a marginalização do folclore, iniciado após os anos 50, conforme Cavalcante e Vilhena (1990), tema ao qual Renato dedicou boa parte de sua vida.

Entre virtudes e limites da *História da Música Brasileira* de Renato Almeida

- **A crítica metodológica**

> A publicação da primeira edição de *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, ocorre, portanto, em um momento conturbado [...] Mário de Andrade escreve a

> conferência *Ernesto Nazaré*, em que dirige duras críticas à musicologia brasileira, na qual inclui a recém-lançada obra de Renato Almeida. (Martins 2009, 65)

Ao analisar *História da Música Brasileira* de Renato Almeida, torna-se necessário, antes de qualquer crítica, situar o autor no horizonte de seu tempo. Almeida escreveu num Brasil ainda fortemente atravessado pelo pensamento positivista,[14] onde as hierarquias raciais, eugenistas e culturais eram parte integrante das ideias que moldavam a sociedade. Nesse cenário, a escrita de Renato Almeida dialoga com uma lógica de legitimação nacional, mais preocupada em construir símbolos do que em questionar criticamente as bases desses símbolos.

Em termos metodológicos, a obra de Almeida não busca a precisão de uma historiografia científica tal como defendida por Auguste Comte. Ao contrário, seu estilo narrativo é permeado por um lirismo que, por vezes, traz a análise histórica em imagens poéticas, deixando transparecer a emoção do autor diante do que ele pretende narrar.

A estrutura da obra de Renato Almeida, de sequência cronológica linear, revela a intenção de apresentar a história da música brasileira como um desenvolvimento contínuo. No entanto, essa linha narrativa é atravessada por repetições e retornos, que acabam por confundir a progressão dos temas. Nota-se isso no capítulo VII, que retoma informações já exploradas no capítulo I, sem que o autor sinalize claramente essa repetição. Essa fragilidade estrutural revela uma dificuldade em organizar os materiais reunidos. Essa dificuldade é compreensível em uma época em que a história da música brasileira ainda se constituía como campo de estudo.

Renato Almeida atuou, como apontado por Mukuna (2008), de maneira semelhante a um "cão recolhedor de caça," reunindo documentos, partituras, registros orais e escritos diversos. Entretanto, essa ampla coleta foi acompanhada de uma ausência de crítica às fontes utilizadas conforme apontado por Veiga (2012). Renato Almeida não discute ou problematiza a procedência ou o valor histórico dos registros que incorpora;

14 Uma grande contradição do autor em relação a sua abordagem positivista reside no fato de que os positivistas querem a imparcialidade, tratando dos fatos sem interesse, deixando a crítica para o leitor. Essa característica da historiografia positivista não se revela em Renato Almeida, pois o autor tece críticas severas, preconceituosas e comprometedoras à música derivada da cultura indígena, afro-brasileira e à música popular expostas nas mídias. O autor revela uma preferência em relação à música erudita em detrimento da música popular, o que contrasta com sua atuação em favor do folclore e numa sistematização da cultura brasileira. Compreendo que a imparcialidade é uma difícil tarefa e que a sociedade, embora evolua historicamente, não pode ser classificada sob a égide da hierarquia, como fez Renato Almeida ao preconizar a música erudita em desfavor da popular. Ao que me parece, o fato de Renato Almeida estar em um cargo institucional do governo o legitimava a "colocar a história a seu dispor."

ao contrário, muitas vezes os toma como expressões autênticas de uma brasilidade buscada quase como uma missão. Se essa prática parece ingênua ao olhar contemporâneo, é preciso reconhecer que, naquele tempo, a reunião de materiais era vista como um passo que seria indispensável para qualquer afirmação cultural. O próprio autor afirma: "infelizmente, nem na parte folclórica nem na histórica se fizeram até hoje levantamentos seguros e definitivos" (Almeida 1942, citado em Martins 2009, 123).

A ausência de uma problematização rigorosa das fontes resulta em uma obra de caráter desigual: passagens de minucioso detalhamento convivem com generalizações rápidas e com descrições apoiadas em impressões pessoais. Não há, na metodologia de Almeida, uma preocupação sistemática em explicitar critérios de seleção dos materiais ou em avaliar criticamente os contextos de produção das manifestações musicais descritas. Para Andrade:

> A musicologia brasileira inda cochila numa caducidade de críticas puramente literárias [...] a gente não sabe nada de verdadeiramente crítica, de científico, de básico, e principalmente de orientação, sobre a música brasileira (...). Embora haja utilidade histórica ou estética nas obras dum Rodrigues Barbosa ou Renato Almeida, se deverá reconhecer com franqueza que essa utilidade é mínima, porque destituída de caráter prático. (Andrade 2006, 354)

No que tange ainda ao argumento de que Almeida não problematizou as fontes, Volpe, ao se referir a 150 *anos de música no Brasil* (1956) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, afirma:

> Embora tais publicações não tenham adotado normas de redação acadêmica, já vigentes entre os historiadores da época, pelas quais se faz referência inequívoca e sistemática aos documentos consultados, seus autores estão entre aqueles que contribuíram substancialmente para o avanço da pesquisa em Música no Brasil, justamente pelo aprofundamento da pesquisa em arquivos, o que possibilitou uma maior especialização da historiografia musical naquelas décadas. (Volpe 2016, 163)

O excerto de Volpe (2016) oferece uma pista interessante para refletir sobre o julgamento feito a obras como a de Renato Almeida. Quando a autora afirma que publicações como a de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, mesmo sem seguir os padrões acadêmicos de citação e redação já vigentes, contribuíram para o avanço da historiografia musical, ela nos convida a olhar com mais cuidado para o que entendemos por rigor

e validade numa pesquisa histórica. Não se trata de justificar a ausência de crítica às fontes, mas de reconhecer que, em certos momentos fundadores, o gesto de reunir, arquivar e nomear pode ter mais valor do que o método em si.

Em parte, essa limitação decorre das próprias condições intelectuais da época; em parte, revela a opção do autor por um projeto que priorizava a construção de uma narrativa nacional sobre o exercício crítico. Castagna (2004) reza que um dos grandes problemas que talvez explique o problema historiográfico é o fato de que os gestores das instituições ou pesquisadores não se preocuparam com a institucionalização (acadêmica ou não) da história da música. "Até inícios do século XX, o conceito de "história" aplicado à música ainda era uma novidade no país" (Castagna 2004, 5). Mesmo assim, muitos livros foram publicados a respeito da história da música do Brasil. Estes livros envolveram tanto a música folclórica quanto a música erudita. Castagna (2004) observa, contudo, que pouca atenção foi dada à música urbana.

A exposição de Renato Almeida se evidencia, sobretudo, na hierarquização dos repertórios musicais. A música erudita aparece como o ápice da expressão nacional, enquanto a música popular — especialmente a de origem africana[15] e indígena — é retratada como bruta e carente de lapidação. Essa visão, que hoje nos provoca incômodo, inscreve-se no paradigma positivista e modernista que buscava "civilizar" a cultura brasileira, alinhando-a aos padrões europeus de estética. No tratamento dado às expressões musicais de negros e indígenas, percebe-se o uso de adjetivos como "rudimentar," "primitivo" e "pobre." Isso se confirma, por exemplo, também em Mário de Andrade para quem "a música dos indígenas, além de melodicamente pobre, não era uma arte livre que permitisse as manifestações espontâneas da imaginação criadora (Andrade 1963, 17). Tais termos, embora hoje nos soem impregnados de preconceito, estavam em consonância com uma visão evolucionista das culturas, amplamente difundida nas

15 É no capítulo V que veremos afeição e reconhecimento pela música negra. O autor versa sobre as danças incutindo à cultura negra, especificamente ao ritmo, a responsabilidade pela fusão de culturas, gerando a polca, o maxixe, o samba a macha e danças como o maracatu, o congo e o cucubis. Vemos aí uma afirmação, e valorização, por parte do autor, do papel da cultura negra. O Brasil, daquela época, imprimiu um caráter nacionalizante a músicas estrangeiras, tornando-a mestiçada na fusão entre o ritmo africano e as formas estrangeiras as quais metamorfosearam-se e deram origem a formas próprias.

ciências humanas daquele momento. Renato Almeida, assim, não escapa à lógica que via nas culturas não europeias estágios "inferiores" de desenvolvimento cultural.

Ainda que não possamos ignorar esses limites, é importante ressaltar que, ao integrar práticas musicais populares em sua história da música, Almeida deu visibilidade a repertórios que, até então, eram desprezados ou ignorados pela historiografia oficial. Sua tentativa de incluir cantigas, danças, instrumentos populares, partituras e expressões do folclore no corpo da história da música brasileira foi, em seu tempo, uma grande inovação. Segundo Martins (2009, 122), "para Mário de Andrade como para Renato Almeida da segunda edição de *História da Música*, havia a necessidade de se buscar no folclore uma cultura *sui generis*, com o objetivo de se construir um sentimento de pertencimento na sociedade brasileira." Blomberg (2011) observa: o esforço de Almeida inaugurou um caminho para a integração, ainda que marcada por tensões, entre música erudita e cultura popular.

Em termos de operações historiográficas, a obra se constrói mais como um mosaico afetivo do que como uma análise sistemática. Há grande lirismo no autor. Renato Almeida reúne e interpreta fragmentos de memória musical sem necessariamente estabelecer uma reflexão crítica sobre os mecanismos que os trouxeram até ele, ou sobre as ausências e silêncios que essa memória carrega. Olhando hoje para a obra, percebemos que seu valor não está na precisão metódica, mas na tentativa de escrever uma história possível para a música brasileira em um tempo em que essa história ainda mal existia. Suas falhas metodológicas, suas escolhas seletivas e suas ambiguidades falam tanto sobre o Brasil que ele quis retratar quanto sobre o Brasil que ele, talvez sem perceber, ajudou a inventar.

Do ponto de vista da organização interna da obra, a divisão em duas partes — "A Música Popular Brasileira" e "História da Música Brasileira" — reforça uma separação que, hoje, tendemos a problematizar. A primeira parte, dedicada à música popular, é tratada como uma espécie de prefácio ao verdadeiro percurso histórico da música "legítima," que começa efetivamente com a instalação da música erudita no Brasil. Para Martins (2009, 110) "Se na primeira edição, o critério central para a avaliação da formação da música

brasileira era a intuição individual, na segunda edição esse critério é redirecionado para a pesquisa do cancioneiro popular e do folclore".

Outro traço metodológico relevante é a função pedagógica atribuída à história da música. Renato Almeida escreve não só para narrar eventos, mas para educar o gosto, para formar, pela música, uma identidade nacional, uma música nacional, que fosse capaz de se apresentar como moderna e civilizada aos olhos do mundo. "Essa igualdade da música popular frente à erudita corresponde à ideologia do movimento modernista, a partir da qual era preciso nacionalizar a música brasileira 'pela regra eterna de transpor eruditamente a obra anônima do povo' ." (Andrade 1963, 354). Em função disso, ele rejeita expressões musicais que, em seu entender, comprometeriam essa imagem, como as músicas de consumo de massa que ganhavam espaço nos discos e rádios da época.[16]

- **Análise ideológica**

À luz das concepções vigentes na primeira metade do século XX, o projeto ideológico de Renato Almeida se articula entre a aspiração modernista de construção de uma identidade cultural própria e a manutenção de hierarquias herdadas do

16 No cap. XV, ao se referir à contribuição dos compositores populares, Renato Almeida, assim se expressa a respeito da música popular tocada nos rádios ou reproduzidas por meio do vinil: "[...] a soma das composições é avassaladora e pouca coisa se salva. É uma repetição interminável, uma vulgaridade enjoada e enervante. Está claro que, no meio de ganga, se encontram às vezes pepitas" (Almeida 1942, 442). Renato Almeida afirma que a música nacional "traduz a expressão racial, através do temperamento criador de cada artista" (op. cit., 421) e que o uso de temas populares pode regionalizá-la, "o que importa em limitá-la." Discordo. O que há de mais potente na chamada música nacional são justamente os elementos culturais e folclóricos que ela incorpora. O *Guarani*, de Carlos Gomes - citado pelo próprio autor - só ganhou projeção internacional por sua relação com a cultura brasileira. A ideia de "vitalidade perpétua" ou "essência espiritual" soa vaga e imprecisa.

É mais coerente pensar que a música, que utiliza esses elementos, se torna original e não se limita ao padrão imposto pela hegemonia cultural da música europeia. O que aconteceu foi exatamente isso, ou seja, a música considerada nacional se utilizou abundantemente dos elementos culturais e folclóricos presentes no Brasil. O exemplo de que essa música, fundamentada na cultura brasileira, se torna expressiva e original é a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, analisada por Renato Almeida. A autor haveria de concordar que o que tornou *O Guarani* celebre foram suas características relacionadas com a cultura brasileira.

As afirmações de Renato Almeida a respeito da restrição de elementos da cultura ou folclóricos na construção da música nacional perde ainda mais a validade quando consideramos os compositores como Brasílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Vale, Francisco Braga, Heitor-Vila Lobos, Luciano Gallet, Oscar Lourenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri que amplamente utilizaram a música popular em suas composições. O autor não conseguiu demostrar sua vitalidade perpétua, seu plano universal, sua essência espiritual e nem mesmo sabe onde está a marca nacional da qual ele falou constantemente. "Seria muito difícil dizer onde está essa marca nacional" (Almeida 1942, 421). Ele tentou demostrar esse plano universalizante através de suas construções subjetivas. O seu trabalho está inebriado por essas construções de cunho pessoal, que a meu ver, não tem nada de objetivas, informativas ou esclarecedoras. É exemplo disso o seguinte excerto, onde o autor fala de Barroso Neto: "O estilo é claro e simples e revê a influência dos mestres alemães e de Grieg. Guardou, porém, sobretudo nas canções, uma emoção brasileira espontânea, sincera e fresca que lhes dá o melhor sabor.

pensamento eurocêntrico. Conforme Martins (2009, 122), "a vinculação do nome de Renato Almeida ao modernismo musical deve-se, portanto, mais à segunda edição de *História da música brasileira*, de 1942." Segundo o autor, a primeira obra de Almeida não foi considerada devido à influência de A *estética da vida*, de Graça.

O desejo de Almeida por uma música que expressasse um "transunto racial" brasileiro — termo que ele mesmo adota — reflete uma tentativa de traduzir a diversidade étnica do país em uma linguagem musical que, paradoxalmente, depurasse os elementos populares considerados "rudes" ou "primitivos". Essa tensão entre a valorização simbólica das raízes populares e a necessidade de filtrá-las por padrões estéticos europeus revela muito da ambiguidade de seu posicionamento. Segundo Martins (2009, 123), "embora a segunda edição de *História da Música Brasileira* tenha apresentado uma modificação de ordem estética e metodológica, ela ainda mantinha elementos estruturantes de uma visão eurocêntrica e hierárquica da cultura nacional". Como observa Soares (2007), no desenvolvimento da historiografia musical, as tendências evolucionistas e positivistas perpassavam a construção do discurso histórico por estarem emaranhadas na ideologia da época.

Morais (1990) nos diz que: "a ideia de uma unidade cultural da nação, influenciada por estudos etnográficos e folclóricos, absorvia e neutralizava a percepção de diversidade, tratando-a como uma camada superficial de uma essência mais profunda e nacional" (Moraes 1990, 75). Assim, música erudita, herdeira direta da tradição europeia, é alçada à condição de ápice da expressão nacional. Essa visão, bastante comum em sua época, era compartilhada pela da elite intelectual que, como aponta Fonseca (2009): viam nas tradições populares uma base para a construção de uma identidade nacional, mas somente enquanto estas tradições pudessem ser depuradas e adaptadas aos valores considerados hegemônicos.

Não se trata aqui de atribuir a Almeida uma culpa isolada. Ao contrário, sua visão deve ser situada no contexto em que se insere: um Brasil que buscava afirmar sua modernidade, mas que, para tanto, sentia a necessidade de "civilizar" suas próprias expressões culturais. Nesse sentido, como alerta Soares (2007), as construções historiográficas da-

quele período estavam ligadas aos anseios da sociedade por reconhecimento e prestígio internacional.

Outro aspecto da ideologia de Almeida se manifesta (na quase) invisibilização das mulheres compositoras na narrativa que estou discutindo. Embora cite alguns poucos nomes, como Dinorá de Carvalho e Joanídia Sodré, ele ignora a vasta produção feminina documentada na virada do século XIX para o XX. As pesquisas de Freire e Portela revelam a existência de mais de 300 obras compostas por mulheres no Rio de Janeiro entre 1870 e 1930, muitas delas publicadas por editoras de prestígio e ativamente inseridas no mercado musical. Vejamos o que dizem os autores:

> O Levantamento de dados primários, feito por Portela (2005), na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, relativo à produção musical da mulher musicista nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro (período 1870-1930), permitiu a catalogação de 332 obras compostas por mulheres, sendo 99 do Catálogo Império, 136 do Catálogo Piano e 97 do Catálogo Canto e Piano (Freire e Portela 2010), número que supera as expectativas iniciais sobre esse universo. Observamos que a grande maioria das obras catalogadas são impressas por editoras respeitadas da época, como Narcizo e Arthur Napoleão, Manuel Antônio Guimarães, Buschmann & Guimarães, Izidoro Bevilacqua, Viuva Canongia e Irmãos Vitale, permitindo supor um caráter profissional ou semi-profissional das práticas dessas mulheres e uma possível aceitação de suas músicas no mercado. A predominância de obras impressas no acervo da Biblioteca Nacional, editadas por editoras conceituadas, constitui evidência que merece análise mais aprofundada em futuras pesquisas. (Freire e Portela 2013, 288-289)

A omissão de tal fato em sua obra revela, mais uma vez, as limitações do paradigma de seu tempo, no qual a produção feminina era, quando muito, vista como periférica ou de menor importância.

À luz dessas observações, percebe-se que Renato Almeida se moveu em um terreno um tanto delicado: desejava modernizar, mas a modernização que ele propunha passava, muitas vezes, pela exclusão ou pela marginalização de vozes e tradições que não se alinhavam ao ideal estético e cultural de sua época. Sua adesão parcial ao modernismo, portanto, é atravessada por tensões insolúveis, como bem analisa Blomberg (2011), ao identificar na obra de Almeida o esforço de nacionalização, mas feito a partir de uma concepção hierárquica, seletiva e elitista.

- **A inserção historiográfica**

Ao olhar com atenção para o percurso da historiografia musical no Brasil, a obra de Renato Almeida surge como uma tentativa inaugural de dar forma a um campo ainda em germinação. Como salienta Castagna (2004), até os primeiros anos do século XX, a história da música ainda era uma novidade no Brasil, com raríssimos esforços de institucionalização acadêmica. Sua *História da Música Brasileira*, publicada em 1926 e revista nos anos seguintes, não nasce no vazio: ela dialoga com um projeto nacional que, àquela altura, buscava construir símbolos capazes de afirmar o Brasil como uma nação moderna, sem abandonar completamente as raízes europeias que a elite da época cultivava.

Apesar de carências metodológicas evidentes, já mencionadas anteriormente, que hoje chamam a atenção de quem se dedica à crítica histórica, a contribuição de Almeida precisa ser situada no horizonte de seu tempo. Segundo Castagna (2004), mesmo sem o rigor exigido pela musicologia histórica contemporânea, a sistematização das práticas musicais brasileiras, por Renato Almeida, inaugurou uma possibilidade nova: pensar a música não apenas como expressão artística, mas como elemento constitutivo da identidade nacional e sob perspectiva historiográfica. Ainda que distante dos padrões rigorosos da musicologia científica, a obra de Renato Almeida abriu um caminho possível para um pensamento histórico sobre a música brasileira, como reconhece Castagna (2004).

Dentro desse espírito, Almeida não separa de maneira rígida o erudito e o popular; antes, tenta articulá-los. Sua iniciativa, nesse aspecto, antecipa debates que ganhariam força apenas décadas mais tarde, quando autores como Appleby (1983) e Blomberg (2011), Veiga (2012) dentre outros começariam a reavaliar as relações entre música, identidade e história no Brasil. Blomberg (2011), assim como Castagna (2004), ressalta que Almeida, ao tentar escrever uma narrativa da música nacional, ainda que limitada, contribuiu para o surgimento de um pensamento historiográfico musical que seria retomado e repensado por gerações seguintes.

É interessante perceber que a inserção historiográfica de Renato Almeida não se dá pela originalidade dos métodos, mas pela coragem de compor uma narrativa ousada em um campo marcado até então por registros fragmentados e dispersos. A prática musical brasileira, rica e multicultural, não encontrava eco em estudos sistemáticos. Renato Almeida, com seus limites, ofereceu a primeira tessitura dessa história da música brasileira para que a música fosse entendida como parte da constituição simbólica da do Brasil. Esse fato, conforme Martins (2009), parece contraditório, pois de um lado temos o modernismo rompendo com a tradição e Renato Almeida construindo uma tradição nacional por meio da música.

Sua atuação na Comissão Nacional de Folclore, ainda que marcada por tensões ideológicas — conforme salienta Soares (2007) —, impulsionou a incorporação do folclore como objeto de estudo, rompendo com a ideia de que o conhecimento digno de atenção acadêmica deveria, obrigatoriamente, estar vinculado à tradição europeia. Segundo Fonseca (2009), mesmo sem recursos financeiros, a rede articulada sob sua liderança foi responsável por ações importantes de valorização das práticas tradicionais no Brasil pós-II Guerra Mundial. Nesse ponto, a presença de Renato Almeida se mostra ambígua: de um lado, reitera hierarquias culturais; de outro, inscreve as manifestações populares no campo do que deve ser preservado e investigado.

O seu trabalho existiu em um momento em que o Brasil propagava um discurso de mestiçagem, de um "futurismo" ainda que muitas vezes travestido de paternalismo. Assim, o projeto de construir uma música nacional exigia, aos olhos de Renato Almeida, a apropriação dos ritmos e sonoridades populares, desde que fossem "lapidados" para alcançar a universalidade estética que ele associava à música erudita. Para Simioni (2013, 3), naquele momento "as produções dos 'futuristas' [leia-se: modernistas] não procuravam reivindicar as particularidades da cultura brasileira, mas bem o contrário: desejavam compassar a cultura nacional, vista como atrasada, às experiências internacionais, consideradas cosmopolitas e progressistas.

À luz desse contexto, é injusto esperar de Almeida a sensibilidade que hoje buscamos em relação às culturas consideradas subalternizadas naquele momento. Seria anacronismo. Como alerta Blomberg (2011), a narrativa de Renato Almeida é reveladora não só

pelo que ela expõe, mas também pelas ausências e silêncios que deixa entrever. Um dos silêncios que se pode mencionar é o racial. Carmo (2022) chama atenção para esse detalhe. Para o autor, o que antes era dito com franqueza quase brutal, torna-se insinuação e silenciamento estratégico. O apagamento do discurso racial não é, nesse sentido, ausência — é presença calculada. A raça não some; ela se dilui no texto como ruído de fundo, moldando o que pode ou não ser dito sobre a música nacional.

Além disso, a atuação de Almeida em publicações como a revista *Movimento Brasileiro* insere sua produção num circuito de legitimação do modernismo musical, que buscava construir parâmetros de brasilidade para a criação artística. Essa tentativa de moldar um cânone musical nacional, embora ainda preso a modelos eurocêntricos, abriu espaço para que gerações futuras revisitassem e revalorizassem práticas musicais antes marginalizadas. Essa atuação se conecta à proposta editorial de revistas como a Ariel e a Movimento Brasileiro, nas quais se discutia o papel da música brasileira e sua necessidade de superação das estruturas herdadas do romantismo europeu (Martins 2009).

Almeida, ao enfatizar a música como uma dimensão vital da cultura, contribuiu para deslocar o olhar da historiografia brasileira, até então muito centrada nas letras e nas artes plásticas. A música, nesse novo arranjo, passava a ser vista como documento e como criação, como parte integrante da construção simbólica do país. Como observa Blomberg (2011), a obra de Renato Almeida, mesmo quando não sistemática, representou um ponto de inflexão na compreensão da música como expressão histórica, e não mero divertimento ou registro técnico.

É importante lembrar, também, que a própria ideia de "folclore" que Renato Almeida utilizava, ainda estava em formação no Brasil. Diferentemente da concepção plural e crítica que se desenvolveu depois, o folclore era visto como um conjunto de tradições a serem fixadas, preservadas, em certo sentido "congeladas" no tempo. Essa concepção, como aponta Freire e Portela (2010), condicionou os modos de coleta, descrição e análise dessas manifestações. Essa concepção de folclore como algo fixo e preservável é evidente nas campanhas e nas ações institucionais capitaneadas por Almeida nas décadas de 1940 e 1950 (Fonseca 2009).

- **A trajetória da memória de Renato Almeida**

A trajetória da memória de Renato Almeida atravessa um caminho bifurcado entre consagração e esquecimento. Esse movimento parece refletir, em parte, as próprias metamorfoses da historiografia musical brasileira ao longo do século XX. Durante muitas décadas, Renato Almeida foi celebrado como pioneiro, uma espécie de herói fundador da narrativa sobre a música nacional. Condecorações, homenagens e reconhecimentos oficiais, como aqueles relatados pelo IBECC (1990), atestam o prestígio que Renato Almeida desfrutou em vida e nos anos imediatamente posteriores à sua atuação. Renato Almeida, "[...] foi um dos principais defensores da tendência nacional-modernista na música brasileira durante os anos vinte e trinta" (Pereira 1995, 38). Para Mário de Andrade, Renato Almeida escreveu o livro que embasou estudos e ensaios, "...o livro base que nos faltava, ponto indispensável de partida para os estudos e ensaios de caráter monográfico, que agora tem onde se estribar" (Andrade 1963, apud Soares 2007, 46).

Seu empenho em construir uma história sistemática da música brasileira, mesmo permeado pelas limitações metodológicas de seu tempo, foi visto como uma grande façanha. Afinal, era o esforço de alguém que, sem modelos consolidados, ousou reunir, categorizar e narrar manifestações musicais tão distintas quanto as modinhas, os lundus, os hinos cívicos e as sinfonias acadêmicas. À luz do contexto em que se insere, essa tentativa revela mais que ambição intelectual: expressa o desejo de contribuir para a criação/edificação de uma identidade nacional, ainda em busca de símbolos que a unificassem.

Entretanto, à medida que o campo da musicologia brasileira amadureceu, novas lentes críticas começaram a ser aplicadas à obra de Almeida. A ascensão das perspectivas decoloniais, feministas e pós-estruturalistas trouxeram à tona as ambiguidades ideológicas que, durante muito tempo, haviam permanecido em segundo plano. A obra, que antes figurava como referência quase incontestável,

passou a ser lida de forma mais cautelosa — menos como modelo a ser seguido e mais como documento historiográfico que refletia os limites do pensamento de sua época.

Mário de Andrade (1976) afirma que, no Brasil, a musicologia naquele momento era amadora, superficial e presa a relatos literários ou folclóricos, sem rigor analítico ou metodológico. Ele critica tanto a falta de formação crítica quanto o apego a histórias emocionais, que não ajudam a compreender a música como fenômeno histórico e cultural. Mário de Andrade (1976) faz uma chamada à necessidade de fundar uma verdadeira crítica musical brasileira, ancorada em pesquisa, reflexão e método. Para o autor (1976, 129), "a gente não sabe nada de verdadeiramente crítica, de científico, de básico, e principalmente de orientação, sobre a música brasileira."

Esse deslocamento de ótica de análise não é casual. Ele acompanha a mudança de paradigma que atinge a historiografia como um todo, marcada pela superação das narrativas evolutivas e eurocêntricas. Se em meados do século XX ainda era comum buscar "raízes" nacionais de maneira linear e hierarquizada, a crítica contemporânea prefere destacar a pluralidade, o conflito, as vozes dissonantes. Nesse cenário, a obra de Renato Almeida, com seu viés de "depuração" das tradições populares, perde o lugar central que já ocupou.

Blomberg (2011) aponta ainda que os relatos de historiadores como Renato Almeida, ao enfatizarem o apuro técnico e a filiação europeia da música nacional, acabaram por marginalizar práticas culturais populares e negras que não se enquadravam nesse ideal. Essa constatação, porém, exige que se compreenda o autor à luz das ideias positivistas e evolucionistas vigentes em sua época, e não sob o crivo moralizante da contemporaneidade.

Ao lado da crítica metodológica e ideológica, houve também o distanciamento conforme as gerações foram avançando. Isso se mostra, na atualidade, principalmente pelas escassas produções com enfoque central no autor. As novas gerações de musicólogos formados a partir dos anos 1980, influenciados pelas tendências da nova história cultural e pela etnomusicologia, preferiram se apoiar em referenciais teóricos que priorizavam a escuta das diferenças, a valorização do "outro," o reconhecimento das práticas musicais como fenômenos vivos, e não como ruínas a serem classificadas.

Assim, a permanência de Renato Almeida na memória acadêmica torna-se parcial. Ele sobrevive como figura de transição, como marco inaugural, mas sem o peso normativo que, por um tempo, chegou a carregar. Sua obra é consultada, mas frequentemente como objeto de crítica histórica, e não como fonte metodológica.

Curiosamente, esse processo de releitura também revela o quanto sua contribuição é mais complexa do que um juízo de valor apressado poderia sugerir. Se, por um lado, Almeida reforçou hierarquias e exclusões que hoje nos parecem problemáticas, por outro, foi um dos primeiros a afirmar que a música brasileira deveria buscar seus próprios caminhos, e não se contentar em imitar modelos estrangeiros, indo na contramão de Guilherme de Mello que enfatizava uma música aos moldes europeus. Essa tensão entre afirmação e negação, entre abertura e conservadorismo, constitui talvez o traço mais fascinante da obra de Renato Almeida.

Soares (2007) enfatiza que a historiografia musical paulista do século XX, em grande parte, se formou dialogando — direta ou indiretamente — com o projeto esboçado por Almeida. Mesmo quando o criticavam, os novos historiadores precisavam, de certo modo, confrontar a narrativa que ele havia estabelecido. O que resta, portanto, é uma memória ambígua. Renato Almeida é, ao mesmo tempo, figura inaugural e relíquia de um pensamento que a crítica contemporânea talvez busque superar em contraste com as posições que o autor professa refletindo sua época. É ponte e obstáculo. É, em suma: parte viva da história que ele próprio tentou contar. E, talvez, essa seja a principal lição que Renato Almeida ainda nos oferece: a história nunca é um produto acabado, mas sempre uma construção em movimento, atravessada pelos sonhos e esperanças — como também pelas cegueiras — de quem a escreve. Conforme Volpe (2016, 167), "o projeto de nossa geração é ainda mais ambicioso: trazer a Musicologia efetivamente para as Ciências Humanas e Sociais implicará o enfrentamento de impasses e desafios que cabe apenas à nossa área resolver."

Assim...

Ao final deste percurso crítico e historiográfico, é possível afirmar que *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, é uma obra que resiste ao apagamento. Ela permanece, apesar de tudo, como um marco — não por oferecer respostas definitivas ou um modelo a ser seguido, mas por ter ousado levantar temas que, naquele momento, ainda mal sabíamos formular. O texto que Almeida produziu não foi neutro nem isento: era um projeto atravessado por ambições, limites e expressões muito próprios de sua época. O esforço de Renato Almeida em narrar a música nacional revela mais do que um mero inventário das práticas sonoras/musicais do Brasil; expõe um país em busca de imagem e de sentido, e isso não é pouca coisa.

Seria um erro grosseiro cair na tentação de julgá-lo com os olhos de agora, como se o presente fosse um lugar moralmente mais elevado. A análise proposta aqui se recusou a esse tipo de anacronismo. O objetivo foi, desde o início, compreender o autor no solo em que pisava, com os instrumentos que dispunha, e não exigir dele posturas que só se tornaram pensáveis décadas depois. A música, para Almeida, era uma espécie de espelho onde a nação podia se ver — mesmo que esse reflexo viesse distorcido por filtros eurocêntricos, idealizações e silêncios.

É claro que seu projeto tem frestas. Algumas muito visíveis: a invisibilização das mulheres compositoras, o tratamento hierárquico das expressões populares, o uso de termos que hoje carregam um ranço colonial evidente. Mas, ainda assim, ele construiu uma narrativa — e toda narrativa deixa rastros. Seu texto, por mais fragmentado ou desigual que pareça aos nossos olhos contemporâneos, inscreveu no papel muitas vozes que, até então, sequer eram ouvidas. Isso tem peso.

Concluir este estudo não é fechá-lo, mas deixá-lo respirando. Porque a história da música brasileira, como Almeida já intuía, não é feita de consensos, mas de disputas. E essas disputas continuam. Reler sua obra é, em parte, reler o Brasil. Não para glorificá-lo nem para descartá-lo, mas para escutar — com atenção e também desconfiança — o que ainda ressoa. Porque, no fundo, escrever sobre música é também escrever sobre quem somos. Ou sobre quem, em certo momento, tentamos ser.

Referências

Abreu, M. "Histórias musicais da Primeira República." *ArtCultura*, v. 13, n. 22 (jan.–jun. 2011): 71–83.

"Renato Almeida." Academia Brasileira de Música (ABM). http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=rrenato-almeida&id=889

Almeida, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira.* Originalmente publicado em 1948. 2ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1958.

———. *História da música Brasileira.* 1ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1926.

Andrade, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira.* Originalmente publicado em 1928. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

———. *Música, doce música.* São Paulo: Martins, 1976.

———. *Vida de Carlos Gomes.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

Appleby, D. P. *The music of Brazil.* Austin: University of Texas Press, 1983.

Balassiano, A. L. G. "Liceu Francês do Rio de Janeiro (1915-1965): instituições escolares e difusão da cultura francesa no exterior." Tese de Doutorado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. https://doi:10.11606/T.48.2012.tde-17072012-104129

Blomberg, Carla. "Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar." *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, no. 43 (abril de 2012): 415-444. https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1975.

Castagna, Paulo. "Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira." *Revista do Conservatório de Música da UFPel.*, n. 1 (2008): 32–57.

———. "Em direção a uma história da musicologia no Brasil." Em *Anais do VI Fórum do Centro de Linguagem Musical*, São Paulo, 30 de nov. a 3 de dez. 2004, 69-81. São Paulo: ECA-USP, 2004.

Carmo, Jonatha Maximiniano do. "Uma perspectiva crítico-racial da História da Música Brasileira (1926) de Renato Almeida." Tese de Doutorado em Música, Programa de Pós-

Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

Duprat, Régis. "Metodologia e pesquisa histórico-musical no Brasil." *Anais da História.* Assis: FFCL, 1972.

Fonseca, Edilberto José de Macedo. "Etnomusicologia e folclore: o caso do levantamento folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje." *Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia* 4 (2009): 5–14. https://www.musicaecultura.ufsc.br

Freire, Vanda Lima Bellard e Ângela Celia Henrique Portela. "Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional." Em *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas.* Organizado por Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca. Goiânia/ Porto Alegre: ANPPOM, 2013. Série Pesquisa e música no Brasil, v. 3. https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/3

Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (IBECC). *Homenagem a Renato Almeida.* Comissão Nacional da UNESCO, abril a agosto de 1990.

Lisbôa, Sérgio Rodrigues. "Da *Bucólica* ao *Ensaio sobre Música Brasileira*." Dissertação de Mestrado em Musicologia, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015. https://doi.org/10.11606/D.27.2016.tde-27012016-133826

Magalhães Castro, Beatriz. "Musicologia brasileira: corpo, problemas, perspectivas." Em *Musicologia[s]*. Organizado por Edite Rocha e José Antônio Baêta Zille, 113-146. Barbacena (MG): EdUEMG, 2016. Série Diálogos com o Som. Ensaios, v.3.

Mariz, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.* Ed. Civilização Brasileira, 1983. 174.

Martins, Marcelo Adriano. "Duas trajetórias, um modernismo musical? Mário de Andrade e Renato Almeida." Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=164018

Mukuna, Kazadi wa. "Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: um ponto de vista." Traduzido por Saulo Adriano. *Revista USP* 77 (março/maio 2008): 12-23. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p12-23

Pereira, Avelino Romero Simões. "Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical do Rio de Janeiro (1864-1920)." Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. "Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação." *Perspective* [Online], 2|2013, Online em 19 fevereiro 2016. http://journals.openedition.org/perspective/5539 DOI: https://doi.org/10.4000/perspective.5539

Soares, Dalton Martins. "O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX." Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2007.

Sousa, Rafael Vitor Barbosa. "O Concurso Mário de Andrade de Monografias sobre o Folclore Nacional no panorama dos estudos folclóricos brasileiros (1946-1975)." Dissertação de Mestrado em Culturas e Identidades Brasileira, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2016. https://doi:10.11606/D.31.2017.tde-19012017-140923

Veiga, Manuel. Impressão musical na Bahia. Salvador: Núcleo de Estudos Musicais da Bahia (NEMUS)/Escola de Música da UFBA, 2003. http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm

Volpe, Maria Alice. "A Teoria da Obnubilação Brasílica na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a 'Sinfonia da Terra'." *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 1, (2008): 58–71.

APÊNDICE[17]

O resumo da obra[18]

1. A música popular brasileira - Primeira parte

A música popular brasileira tem sua formação nas diversas raças que se confrontaram no Brasil: índios, negros, portugueses, espanhóis, holandeses. No Brasil, não há uma canção popular brasileira, possivelmente por causa da ausência de elementos identitários comuns necessários a identificação dessa canção, mas temos uma música popular rica e variada e um sentimento nacional brasileiro. Do mesmo modo não temos uma tradição, pois as que assim chamamos, não são bastante fortes para se imporem a todos quantos vivem no Brasil e são filhos da terra.

A música indígena carece de fontes confiáveis que demostrem sua forma e contornos melódicos. Das poucas fontes que se tem é possível ter uma ideia aproximada da música indígena que, era normalmente, ritual e pobre melodicamente, mas com maior valoração do ritmo, assim como em relação à música negra, possui mais valor pelo seu ritmo. Os instrumentos indígenas eram chocalhos, guizos, maracás, bastões de ritmo, tambores diversos, zumbidores, as trombetas, a trombeta de jurupari, as flautas diversas, as buzinas de conchas e búzios, as trombetas com ressoador, os pios e assovios.

As cantigas do Brasil se revestem de características diversas. A caracterização dessas cantigas por vezes se dá com o contexto. São cantigas do Brasil: modinhas, lundus, tiranas, cantos de trabalho, aboios, pregões, cantigas de mendigos, desafios, romances populares, cantigas de ninar, cantigas de roda, choros, cantigas de capoeiras.

Os cantos são religiosos ou fetichistas. Religiosos são aqueles voltados ao cristianismo, os fetichistas são aqueles voltados para os cultos afro-brasileiros (negros

17 N.E. Este apêndice traz um resumo da extensa obra de Renato Almeida, *História da música Brasileira*, 1ª edição, Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926, e foi incorporada no texto como apêndice a fim de prover um olhar interno sobre a escrita e os campos semânticos utilizados por Almeida sem que se alterasse o fluxo da leitura da análise crítico-conceitual do autor deste capítulo.

18 O resumo foi escrito a partir da voz do autor.

ou indígenas). Temos umas diversidades de cantos e rituais descritos e função de sua estrutura e em relação às suas ideologias.

A dança inicialmente com função social se desprendeu dessa perspectiva se tornando entretenimento artístico. As danças são mímicas, ginásticas e figuradas (quanto à coreografia). A dança brasileira tem origem na cultura africana, ameríndia, portuguesa e até mesmo europeia. Elas são chamadas dramáticas porque envolvem enredo. Tais danças tem como caraterísticas elencar elementos históricos.

2. História da Música Brasileira - Segunda parte

As primeiras manifestações musicais foram propiciadas pelos jesuítas. Esses missionários utilizavam a música em função de sua catequização e de seus rituais. O índio aprendeu a cantar a música portuguesa e a dançar essa música. A música colonial era de caráter religioso. O alvorecer da música se dá com a música sacra. Aos poucos a música de entretenimento se faz presente. Surgem teatros a partir do séc. XVIII e também as casas de ópera. A música adentrou nos salões, sendo música de dança. No fim do séc. XVIII, houve desenvolvimento da música devido a vinda de músicos europeus habilidosos para o Brasil.

D. João inaugurou a escola de belas artes e deu grande ênfase à música. A capela real com José Maurício teve grande importância. Marcos Portugal, compositor da corte, ganha relevância mais cultural do que artística. A música da corte se revelava na igreja, na ópera e nas casas senhoriais. Aos poucos a música foi florescendo com as orquestras e com a institucionalização do ensino de música (composição canto e instrumento), através dos conservatórios que surgiam. Destaca-se também o papel de grandes músicos e musicistas que contribuíram com o desenvolvimento da música da corte.

José Maurício, músico e compositor da corte, é retratado como motivo de muito orgulho para o Brasil. Ele foi nomeado mestre de capela em 1798. Este foi seu período mais frutuoso, musicalmente, onde ele se destaca como compositor. Sua morte ocorre aos 62 anos. De sua obra pouco se salvou.

Com a saída de D. João VI, Dom Pedro I assume, dando continuidade ao legado musical dos Bragança. Dom Pedro I foi aluno de José Maurício, Marcos Portugal e Neukomm. Como compositor, Dom Pedro, compôs uma ópera, uma missa, uma sinfonia um *Te Deum*, o hino da Carta e o hino da independência. A música do primeiro reinado não foi tão avultada quanto a música da época de D. João VI. A capela real teve sua quantidade de músicos reduzidos de 100 músicos para 20 cantores e três instrumentos. Isso significou uma decadência da capela imperial. Não há referências sobre essa época, pois nada parece digno de menção.

Francisco Manuel da Silva, o compositor do hino nacional, aluno do padre José Mauricio, presenciou o desenvolvimento da música da corte brasileira: da cultura das capelas reais às casas de ópera. Esse personagem foi um dos mais relevantes da música brasileira até a chegada de Carlos Gomes. Francisco Manuel surgiu quando a música não tinha protetor e nem mecenas. Integrou a capela real sobre escrutínio do mestre de capela Marcos Portugal. Em 1833 ele funda a Sociedade Beneficente Musical com objetivo de difundir a cultura musical. Tal sociedade vigora até 1890. Um dos papeis mais relevantes ocupados por Francisco Manuel foi de mestre compositor da imperial câmara. Foi mestre de capela e empenhou-se na criação do conservatório de música — pois compreendia que a música merecia ser tratada de forma séria e organizada — compôs avidamente (música sacra, profana e ópera), organizou concertos, regeu óperas e até escreveu um compêndio de música, um compêndio de princípios elementares da música e as lições elementares de solfejo. Sua relevância vai muito além do fato de ter sido ele o compositor da música do hino nacional.

A música do período de 1822 a 1860**,** gravita em torno da ópera italiana, por influência das companhias líricas italianas atuantes no Brasil. A ópera teve grande prestígio na cultura musical de 1822 a 1860. Destaca-se a grande quantidade de orquestras, óperas e teatros no período. O canto e sua institucionalização, através das companhias líricas, foram fatores em evidência no cenário musical do Rio de Janeiro e da Bahia, os principais centros musicais do Brasil. A fundação em 1857 da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, foi um fato marcante para a época. Tais instituições buscaram a formação de artistas nacionais no melodramatismo e na

produção de óperas de caráter nacional e procuraram evitar as imitações do canto italiano, o que para Renato Almeida, destruía a originalidade. A ópera brasileira não teve uma vida longa.

Teve grande relevância no cenário cultural musical as sociedades musicais que revelavam a predileção do brasileiro pela música. O período de 1822 a 1860 abrigou grandes musicistas compositores que se destacaram na música sacra, nas modinhas e óperas. Esse foi um tempo de esforço que lançou a semente na terra, essa semente germinou e deu frutos e se revelou em Carlos Gomes, a semente da música nacional.

Carlos Gomes é o grande personagem da música brasileira, na segunda metade do século passado. Até a chegada de Carlos Gomes a música brasileira não havia experimentado o romantismo em suas letras. Carlos Gomes seria a primeira manifestação de uma música brasileira. Sua composição, O *Guarani*, foi o despertar da emoção brasileira e a maior glória de Carlos Gomes. Essa obra deu fama ao compositor e o celebrizou, inclusive, fora do Brasil. Carlos Gomes não só impressionou as massas como teve sua admiração, sendo nosso músico por excelência. Nem mesmo o padre José Maurício, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald gozaram de tanto prestígio. Carlos Gomes é um dos maiores personagens artísticos que o Brasil já teve.

O florescimento musical do Brasil na segunda metade do séc. XIX foi intenso. O Brasil, que já dominava a arte lírica italiana, começava a conhecer outros mestres. A efervescência de sociedades musicais trazia recitais, grandes concertos de música de câmara e também concertos sinfônicos. A concentração de sociedades musicais estava situada no Rio de Janeiro, mas elas se revelavam também em outros estados como a Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul. Juntamente com as sociedades musicais, os periódicos musicais floresceram. O conservatório de música se desenvolvia aos poucos, mas de forma pouco expressiva em relação à época de D. João VI.

Com a república houve um grande desenvolvimento da cultura musical, inclusive com pensões para músicos estudarem na Europa. Tudo isso deveria desembocar na germinação da música brasileira. Mas mesmo com toda essa efervescência de sociedades musicais, compositores e periódicos, não houve preocupação com o caráter nacional da música. A preocupação era de tornar essa música, produzida aqui,

conhecida e valorizada, amada. Carlos Gomes, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno são os compositores que manifestaram uma preocupação com a música brasileira. Havia compositores compondo sob influência da música europeia. Suas composições não têm significado e relevância cultural para a história da música brasileira. Destaca-se a figura de Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e vários outros compositores. A adesão de alguns compositores pela música europeia é compreensível uma vez que as tradições musicais brasileiras derivam da música europeia.

A música nacional não se limita a temas populares ou células folclóricas. A música nacional revela, através do temperamento criador do artista, a expressão racial. O que caracteriza a vitalidade perpétua é a reprodução do caráter racial nas obras. Os compositores nacionalistas que utilizaram os elementos, características e temas da música popular brasileira, no contexto erudito, foram Brasílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Vale, Francisco Braga. Os compositores populares de papel significativo e merecedores de apreço foram Joaquim Antônio da Silva Callado, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga.

Em decorrência da arte moderna, que se manifestou após a guerra de 1914/18, surgiu da necessidade de buscar uma emoção que ia além das linhas e do exagero à personalidade. A ânsia da arte era por formas novas e vivas que trazem uma nova emoção. A arte moderna buscou, além de novas formas, um equilíbrio entre os anseios e as solicitações de um estado diferente de civilização. A combinação de ritmos, o uso de instrumentos de percussão para adquirir determinadas sonoridades, (devido a influência do jazz), a variedade de timbres, a liberdade do canto, a música mecânica e de inspiração folclórica são tendências da música brasileira e de certo modo conferem originalidade à essa música.

Os compositores que dão significância a essa consciência nacional são Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Oscar Lourenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Todos eles revelaram em seus trabalhos as reminiscências da cultura brasileira em suas obras. Os materiais de apoio de suas canções vão desde as peculiaridades de ritmar e modular, passando pelas cantigas e danças, pelos

personagens como o índio e o negro, gêneros musicais e pela literatura brasileira até chegar a temas e características folclóricas.

No que se refere aos compositores contemporâneos, alguns expressam esse caráter nacionalista em suas músicas outros são alheios a isso.[19] Por fim, ainda há de haver esforços em prol da música brasileira. Este esforço não desprezará o passado ou a obra moderna.

19 São os compositores contemporâneos Agnelo França, Aloisio de Alencar Pinto, Aloisio de Castro, Antônio de Assis Republicano, Antônio Melilo, Antônio de Sá Pereira, Arthur Iberê de Lemos, Arthur Pereira, Assuero Guaritano, Benedito Chagas Junior, Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mussurunga, Brasílio Itiberê, Carlos de Mesquita, Custódio Fernandes Góis, Edgardo Guerra, Eleazar de Carvalho, Eupidio Pereira, Elviro do Nascimento, Ênio de Freitas Castro, Ernani Braga, Fausto Assunção, Felix Otero, Flausino Rodrigues Vale, Francisco Casabona, Francisco Chiaffitelli, Frutuoso Viana, Gabriel Migliori, Guilherme Leanza, Hostilio Soares, Jaime Ovalle, João Batista Siqueira, João Gomes Junior, João Itiberê da Cunha, João Lambert Ribeiro, João Nunes, João Otaviano Gonçalves, João Sépe, João de Souza Lima, José D. Brandão, José de Lima Siqueira, José Vieira Brandão, Luís Cosme, Lucas Tavares de Lacerda, Luís Melgaço, Mário Camerini, Murilo Furtado, Nicolino Milano, Newton de Menezes Pádua, Oreste Farinelo, Octávio Pinto, Paulilo Barroso, Paulino Lins de Vasconcelos Chaves, Paulo Florence, Pedro Jatobá, Roberto Eggers Vitor Ribeiro Neves, Waldemar de Almeida, Waldemar de Oliveira, Walter Burle Marx, Dinorá de Carvalho, Joanídia Sodré, Helsa Cameu, Hilda Reis, Nadile de Barros, Zuleika Margarida Nissa, Joanídia Sodré,

Historiografia musical brasileira como operação epistemológica: do *Ratio Studiorum* ao culturalismo das missões de Mário de Andrade, Curt Lange e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

Beatriz Magalhães Castro

Universidade de Brasília (UnB)
bmagalhaescastro@gmail.com

O que me atraiu para a história, em primeiro lugar, foi a leitura de Karl Marx. Ele proporcionou-me a consciência de que, sem a história, seria impossível entender o que se passa no mundo (Hobsbawm 1999).

Comecemos pelos prolegômenos necessários...

Neste texto, parto da premissa de que, para compreender criticamente a história intelectual da musicologia e do pensamento historiográfico musical brasileiro, é imprescindível examinar como paradigmas filosóficos e epistemológicos europeus

foram recebidos, apropriados e transformados em nosso contexto sociocultural.[1] Busca-se, portanto, mapear a recepção dessas correntes filosóficas desde o período colonial até meados do século XX, destacando tanto a adoção acrítica de modelos externos — denominados aqui como "*táxon*" — quanto suas adaptações locais expressas em reinterpretações, apropriações e até imposições normativas e homogeneizantes. Argumenta-se que esses processos denotam as contribuições, mas também os limites da heurística musicológica brasileira, especialmente quando confrontados às perspectivas descoloniais[2] contemporâneas. Essa constatação exige um realinhamento crítico em relação aos aportes do culturalismo, ainda imbricado nas análises ditas críticas e nos embates entre campos subdisciplinares da música.

Neste trabalho, de viés genético e taxonômico — num pequeno flerte aos prolegômenos evolucionistas! —, foi necessário estruturar o texto em dois eixos, que dialogam e se complementam, oferecendo uma compreensão aprofundada sobre as influências filosóficas externas e suas adaptações locais, visando uma história intelectual da musicologia brasileira.

1 Este texto é um desdobramento de uma reflexão mais ampla sobre a historiografia musical brasileira iniciada em 2015 no contexto da disciplina Música e Historiografia, do PPGMUS-UnB. Desde então, venho desenvolvendo uma análise crítica do estado da arte da historiografia musical no Brasil, com atenção aos desafios documentais, institucionais e às lacunas metodológicas persistentes. A primeira formulação parcial desse percurso foi publicada em julho-dezembro de 2023, na *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, sob o título "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical." Naquele texto, o foco recaiu sobre os impasses práticos e narrativos da historiografia, em perspectiva crítica e documental de uma heurística musicológica desenvolvida no país. O presente trabalho retoma alguns desses dados, mas desloca o eixo da análise para a esfera filosófico-epistemológica, com ênfase nas formas de autoridade, legitimação e disciplinarização do saber musicológico no Brasil. Ambos os textos convergem nos casos analisados — Mário de Andrade, Francisco Curt Lange, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Régis Duprat —, mas divergem em seus marcos interpretativos, procedimentos analíticos e objetivos teóricos.

2 Utilizo o termo "**descolonial**" em lugar do mais frequente "**decolonial**" por uma opção de correção linguística em português que, além de evitar estrangeirismos derivados diretamente do inglês (*decolonial*), reforça semanticamente a ideia de desconstrução crítica, desfazimento ou desmontagem das estruturas coloniais remanescentes. Essa escolha terminológica não implica adesão ou rejeição às implicações epistemológicas específicas associadas originalmente ao Grupo Modernidade/Colonialidade (Mignolo, Quijano). De fato, a distinção terminológica é frequentemente apontada como problemática ou até artificial, considerando-se sobretudo questões de tradução (Ballestrin 2017). Contudo, ela também pode assumir um caráter político e estratégico relevante nos contextos linguísticos lusófonos, como destacam autores que adotam preferencialmente "descolonial" para ampliar o alcance pedagógico, comunicacional e cultural da crítica pós-colonial (Carvalho 2016; Santos 2009). Meu referencial teórico dialoga prioritariamente com autores clássicos da crítica pós-colonial (Aimé Césaire, Edward Said, Homi Bhabha, Arjun Appadurai), abordando questões relacionadas ao Sul Global, especialmente ao Brasil e sua complexidade indígena e afrodescendente. Dessa forma, assumo uma posição intermediária entre a dimensão epistemológica profunda e rigorosa de crítica radical à modernidade e ao eurocentrismo, característica do termo "decolonial," e a dimensão comunicacional e pedagógica mais ampla, associada ao termo "descolonial." Ver Luciana Ballestrin, "Modernidade/Colonialidade sem 'Imperialidade'? O Elo Perdido do Giro Decolonial." *Dados*, Rio de Janeiro, vol. 60, n. 2, (2017): 505-540; José Jorge de Carvalho, *Educação Descolonial*: Desafios para um novo pensar pedagógico. São Paulo: Editora UFABC, 2016; Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

No primeiro eixo, abordo o pensamento filosófico brasileiro, articulando pontualmente questões específicas relacionadas à música e à musicologia. Inicio pelo contexto colonial e jesuíta do *Ratio Studiorum*, avançando pelo dito "iluminismo mitigado" na América portuguesa, pelos debates filosóficos do idealismo pós-kantiano, do evolucionismo e do positivismo do século XIX, até alcançar as teorias racialistas e culturalistas do fim do século XIX e início do século XX. Esse percurso permite compreender como moldes externos, aqui denominados como *táxon*, ao serem apropriados no contexto brasileiro, resultaram frequentemente em adaptações problemáticas, apropriações reducionistas e imposições autoritárias, impactando diretamente o desenvolvimento epistemológico e heurístico da nossa musicologia. Busco assim observar como essas correntes gerais condicionaram a emergência de um pensamento intelectual *nacional* e, consequentemente, como influíram em abordagens historiográficas sobre a música produzida no país.

No segundo eixo, a partir dessa base filosófica, proponho uma desconstrução crítica das análises que estruturaram o pensamento musicológico brasileiro, revisitando obras e autores fundamentais como Mário de Andrade, Curt Lange e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, além de leituras mais recentes, focando também o campo do folclorismo vigente nesse período. Argumenta-se que o paradigma culturalista adotado, integral ou parcialmente, encontra-se hoje defasado, resultando numa permanência acrítica desse modelo, inclusive em áreas disciplinares adjacentes, como a Educação Musical e a Etnomusicologia. Observa-se, assim, uma frequente coisificação (reificação) do "popular/aborígene/autóctone" como um símbolo identitário do *nacional*, ignorando-se as origens e limitações epistemológicas dessa abordagem no contexto histórico-sociológico contemporâneo.

Este estudo propõe, portanto, uma revisão crítica do pensamento musicológico brasileiro, demonstrando a necessidade de se superar paradigmas epistemológicos por meio da descolonização de práticas historiográficas e musicológicas no país, numa abordagem pós-estruturalista que reconheça criticamente as especificidades locais, evite a reprodução acrítica de modelos externos e abra caminhos mais autônomos e plurais para novas e complexas formas de compreensão da música no Brasil.

Pressupostos de um pensamento brasileiro: do *Ratio Studiorum* ao ecletismo pragmático

A historiografia musical brasileira representa um desafio epistemológico para a compreensão de suas modelagens e vertentes. Ao pretendermos compreendê-la, exige-se aparato teórico-metodológico em áreas adjacentes às bordas disciplinares externas ao objeto música, às quais, como musicólogos, nos encontramos por vezes constritos. Ao mesmo tempo, ao abordá-la, não podemos omitir a compreensão da operação epistemológica adjacente a essa historiografia como objeto e reflexo do seu tempo histórico.

De mesma forma, ao considerarmos os paradigmas do pensamento brasileiro vigentes nessas historiografias, não podemos também omitir uma compreensão sobre o pensamento global em suas operações locais. Como ocorre na América Latina ou na África subsaariana que, mesmo se encaixando em padrões globais, possuem uma suposta defasagem temporal, sem que sejam rotuladas como retardatárias (Stearns 1987). Ou seja, participam do contexto global, mas com as peculiaridades nas suas formas de apropriação local. Tais peculiaridades nos remetem aos paradigmas da construção de um pensamento brasileiro,[3] que emerge da tradição filosófica ocidental e desenvolve-se a partir dos contextos socioculturais específicos, bem como do arcabouço subjetivo dos indivíduos.

No *continuum* geopolítico onde a colônia se situa como extensão da metrópole, o mapeamento do pensamento filosófico no espaço luso-brasileiro nos permite observar marcos palpáveis de distinção quando, por exemplo, inserido no *Ratio Studiorum* jesuíta, o Pe. Antônio Vieira (1608-1697) propõe a tese do "conhecimento de si," recorrendo à "liberdade como indiferença" na aquiescência da exploração escravocrata, ao mesmo tempo em que recorre ao "direito das gentes" na liberdade do indígena, sob uma perspectiva teológica alinhada ao neotomismo da Escola de Salamanca (Cerqueira 2011). Tal dicotomia revela como Vieira opera dentro de uma estrutura filosófica e teológica que distingue africanos e indígenas com base em argumentos jurídicos e religiosos, legitima a escravidão africana ao mesmo tempo em que defende a liberdade indígena, refletindo as

3 Apoiamo-nos aqui nos trabalhos de Antônio Paim (1967; 1983; 1987; 1988), Miguel Reale (1976), Ricardo Velez-Rodriguez (1993), Luiz Alberto Cerqueira (2011; 2022) e dos clássicos João Cruz Costa (1956) e Luís Washington Vita (1964; 1969).

tensões e contradições do pensamento colonial assim como da política do cristianismo da época.

Como também nos permite compreender, no contexto do Padroado colonial, que o dogmatismo da dita Segunda Escolástica portuguesa recusou a abertura a pensamentos mais modernos de meados dos séculos XVI e XVII, apesar da evidente inserção da dúvida metódica cartesiana no pensamento europeu. E como ainda, — na medida em que a Companhia de Jesus sinaliza em sua 16ª Congregação Geral (1730-1731) uma abertura à filosofia moderna, e o "estrangeirado" português, formado principalmente na França, Inglaterra e Itália, atribui ao sistema jesuíta este atraso, — um ecletismo permeável à filosofia moderna surge como resposta a esse conjunto de forças. Entretanto, o impacto da Reforma Pombalina (1772), na expulsão dos jesuítas e modernização do Estado patrimonial português, demarca o ingresso no chamado "empirismo mitigado,"[4] enfrentando o monopólio jesuíta do ensino e impondo o ingresso nas correntes iluministas.

Não obstante essas conhecidas demarcações do pensamento no espaço luso-brasileiro colonial, encontramos análises contemporâneas que ora integram, ora descartam um pensamento filosófico brasileiro anterior ao século XIX, por entender que o regime colonial (i.e., até 1822) refere-se ao território da América Portuguesa onde o Brasil está contido, portanto inexistente de forma singular. Pesquisas mais recentes, de Margutti (2013; 2020) e Marques (2021), revisam essa compreensão. Marques (2021) aponta à possibilidade de agora se "falar não só de um *corpus philosophicus*, mas de um *corpora philosophica brasilis*," provenientes dos colégios "máximos" do Maranhão, Pará, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Mato Grosso.[5] No âmbito da sua finalidade, restrita à formação eclesiástica, identificam-se escritos filosóficos coloniais brasileiros, dos séculos XVII e

4 Segundo Paim (1998, 82-83), expressão cunhada por Joaquim de Carvalho (1892-1958), uma "expressão muito feliz [...] ausência de problematização do empirismo, [...] que em Portugal, como espero demonstrar, evitou-se ciosamente tudo aquilo que pudesse desviar da rota principal — difusão pura e simples de uma nova doutrina —, a começar da crítica ao aristotelismo até então dominante." Segundo Paim (2007), Joaquim de Carvalho denominou o empirismo mitigado vindo a estruturar-se no Brasil em torno das seguintes teses: I) a verdadeira filosofia reduz-se à ciência, sendo ilegítima a metafísica ensinada em Portugal até as reformas pombalinas; II) o conhecimento se origina nas sensações, embora se possa apreender em nossa mente a presença de certas ideias cuja proveniência não se pode estabelecer com precisão; III) em matéria de filosofia natural, a verdade está com os modernos; e IV) no terreno moral, embora sejam legítimas algumas teses modernas, cumpre seguir a tradição.

5 Os quais Marques (2021) denomina como: *Corpus Maragnoniensis* (Maranhão), *Corpus Paraensis* (Pará), *Corpus Fluminensis* (Rio de Janeiro), *Corpus Caracensis* (Seminário do Caraça em Minas Gerais) e *Corpus Serenensis* (Mato Grosso), assim como indícios em São Paulo a partir de um escrito de Frei Gaspar da Madre de Deus (Gaspar Teixeira de Azevedo, 1715-1800).

XVIII, desenvolvidos "nos ditos colégios 'máximos' que, além dos títulos eclesiásticos, podiam oferecer os graus de bacharel, licenciado, mestre e doutor" (Marques 2021, 4). Conclui Marques (2021, 12), apontando a uma lacuna historiográfica e arquivística, que esta "deve-se tanto ao caráter processual da pesquisa quanto à necessidade de estudos mais amplos, para bem avaliar os avanços mediante as edições de escritos coloniais," comentário este que descreve, de forma análoga, a situação que enfrentamos nos arquivos musicais coloniais, onde o conhecimento do documento musical é ainda incompleto.

Assim, a partir do século XVIII, o exercício do pensamento brasileiro se estabelecerá em espaços de ensino no contexto da supressão do *Ratio Studiorum* jesuíta e da oferta de uma educação popular em um sistema oficial público de ensino. Instituem-se então as "aulas régias,"[6] que serão posteriormente centralizadas na criação do Colégio Pedro II (1837), no Rio de Janeiro, e nos Liceus estaduais. No Rio de Janeiro havia três cursos de filosofia em funcionamento no sistema de aulas régias em fins do século XVIII, um dos quais regidos pelo Frei Francisco do Monte Alverne (1754-1858), pregador da Capela Imperial, cuja atuação atribui-se a introdução do ecletismo, revelada nas estreitas ligações com os principais representantes desta corrente no Rio de Janeiro.

Da mesma forma, são instaurados cursos de filosofia na Bahia, Minas Gerais (especialmente em Mariana), Maranhão e em São Paulo, onde já se identifica o contato com o pensamento kantiano.[7] Em 1800 constitui-se o *Seminário de Olinda*, implantado por José Joaquim da Cunha Azeredo Coutinho (1742-1821), então Bispo de Olinda e governador de Pernambuco, logo celebrado em A *gratidão pernambucana* (Lisboa 1808) — documento apontado por Nizza da Silva (1986, citado em Paim 1998, 109), — pelo "estabelecimento de um Seminário, único em todo o Brasil, com todas as ciências necessárias, e mestres sábios e instruídos para a educação dos que se destinam para serviço da Religião e do Estado." Alguns dos seus egressos protagonizaram dois movimentos de insurreição (1817 e em 1824, no movimento separatista da Confederação do Equador), tornando o Seminário um dos principais instrumentos da transição entre o empirismo e o "democratismo," que,

6 Cursos de disciplinas isoladas, basicamente as "primeiras letras" em Língua Portuguesa, Gramática Latina, Retórica e Filosofia e, por vezes, Grego.

7 Tratado por Miguel Reale (1976), em *Filosofia em São Paulo*.

segundo Paim (2007, 110-111), expressaria em parte a mensagem difusa da Revolução Francesa, a partir do pensamento do Abade Raynal (o abade jesuíta Guillaume-Thomas François Raynal, 1713-1796), amplamente presente nas bibliotecas coloniais,[8] estimulando "a elite brasileira no sentido da Independência (ou da liberdade e autonomia num novo arranjo com a Metrópole)." Ainda segundo Paim (2007, 102, grifos nossos), a consolidação das aulas de régias e a predominância da corrente eclética no Colégio Pedro II, "da vitória do liberalismo de índole moderada e da derrota militar das insurreições separatistas, cuja doutrina viria ser um subproduto do democratismo" permitem a sobrevivência do empirismo mitigado pombalino no **período subsequente à Independência**, "(...) num processo que somente **se completaria bem adiantada a década de quarenta**."

Momento este marcado por fortes transições na transferência da corte portuguesa ao Rio de Janeiro (1808), na divulgação das ideias liberais pelo *Correio Braziliense* (1808-1822) e do conhecimento científico pela revista *Patriota* (1813-1814), na chegada da *Missão Francesa* (1816), culminando na declaração de Independência (1822).

Não obstante, a dissociação do ensino científico do ensino da filosofia ocorre a partir da organização de instituições, cujo objetivo era a formação profissional, destacando-se a Real Academia Militar, em 1810, criada por Dom Rodrigo de Souza Coutinho (1755-1812), Conde de Linhares, mais tarde denominada Escola Politécnica, bem como as escolas de medicina. Podemos incluir neste contexto a oferta do ensino das artes, que se inicia no Rio de Janeiro por meio *da Aula Prática de Desenho e Figura*, instituída em 20 de novembro de 1800 pela carta régia de D. João VI, então Príncipe Regente. Em 12 de agosto de 1816, D. João VI, já soberano do Reino Unido, institui por decreto a *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios* (1816-1822), dispondo da presença da Missão Francesa no Brasil, nomeando Le Breton como seu diretor. O caráter profissional fica evidente no texto do decreto, que "Concede pensões a diversos artistas que vieram estabelecer-se no paiz":

8 Destaca-se A *revolução da América*, de Raynal, em sua edição de 1993, na tradução prefaciada por Luciano Figueiredo e Oswaldo Munteal Filho, que indicam: "As bibliotecas coloniais quase sempre tiveram exemplares dos livros do abade Raynal em suas estantes. [...] suas idéias eram motivo de discussões entre os letrados recém-chegados de seus estudos, em universidades européias, e que por ele dedicam viva admiração. [...] Em Minas Gerais, a devassa realizada para investigar a Conjuração revelou a enorme receptividade deste autor entre os letrados. Os livros de Raynal circulavam intensamente. Duas são as partes de sua obra que representaram um papel importante neste processo. A primeira foi o 'livro' sobre o Brasil (de número 9), que depreciava Portugal, condenava a influência inglesa e defendia a proposta de que os portos brasileiros deveriam se abrir ao comércio de todas as nações," tendo maior consequência política "n'A *Revolução da América* (ou no livro XVIII da edição de 1780)," ao avançar sobre a questão da Independência (em Raynal 1993, 28-29).

> Attendendo ao bem commum que provem aos meus fieis vassallos de se estabelecer na Brazil uma Escola Real de Sciencias, Artes e Officios, em que se promova e diffunda a instrucção e conhecimentos indispensaveis aos homens destinados não só aos empregos publicos da administração do Estado, mas tambem ao progresso da agricultura, mineralogia, industria e commercio, de que resulta a subsistencia, commodidade e civilisação dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente numero de braços indispensaveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes socorros da estatistica, para aproveitar os productos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brazil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; **fazendo-se portanto necessario aos habitantes o estudo das Bellas Artes** com applicação e referencia aos officios mecanicos, cuja pratica, perfeição e utilidade **depende dos conhecimentos theoricos daquellas artes e diffusivas luzes das sciencias naturaes, physicas e exactas**; e querendo para tão uteis fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade e sciencia de alguns dos estrangeiros benemeritos, que tem buscado a minha real e graciosa protecção para serem empregados no ensino e instrucção publica daquelas artes: Hei por bem... (D. João VI, Decreto de 12 de agosto de 1816, grifos nossos)

Datam de 1820 os decretos para construção de instalações da instituição que ficou então conhecida como *Academia Real e Escola das Belas Artes*, projeto que ficou estagnado no retorno de D. João VI a Portugal em 24 de abril de 1821.

Não obstante, Montigny e Debret decidem alugar uma casa no centro da cidade para atendimento aos alunos interessados em adquirir conhecimentos em arquitetura e pintura, e logo, segundo Jean-Baptiste Debret, "resolvi, a fim de deixar ao menos vestígios de nossa utilidade, solicitar ao Imperador a concessão provisória de um dos '*ateliers*' já disponíveis na Academia, a fim de [...] iniciar a educação pictórica de sete indivíduos, já dedicados à arte." Obtendo a anuência de D. Pedro I, submetem em 1824 o *Projeto do Plano para a Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro*, onde era destacada a importância de uma Academia das Belas Artes dirigida por uma Sociedade Científica, com vários domínios de conhecimentos artísticos e aplicados, com classes de pintura, escultura e arquitetura, como também de desenho aplicado para profissionais de artes e ofícios (como gravadores, ourives, marceneiros, carpinteiros etc.), sugerindo ainda a criação da classe de gravura em cobre, da classe de mecânica e uma *Escola Pública do Modelo*, na realidade uma aula dedicada ao nu. A nova sede projetada por Grandjean de Montigny será inaugurada por D. Pedro I, em 5 de novembro de 1826, sob o título de

Academia Imperial das Belas Artes (1822-1889).[9] Ou seja, as especificidades profissionais, algumas já de caráter cientificista, passam a integrar esse novo sistema, permitindo que o exercício filosófico, consubstanciando um pensamento brasileiro, pudesse ser apropriado por indivíduos de distintas classes profissionais e de forma mais fluida.

O ensino musical institucionalizado se inicia nesse contexto, nas *lições* de música do currículo de humanidades do **Colégio Pedro II**, inaugurado em 1837, e descritas no Regulamento n. 8, de 31 de janeiro de 1838, dedicando 6 horas, ou 2,9% da carga horária, à Música Vocal (Figura 1).[10]

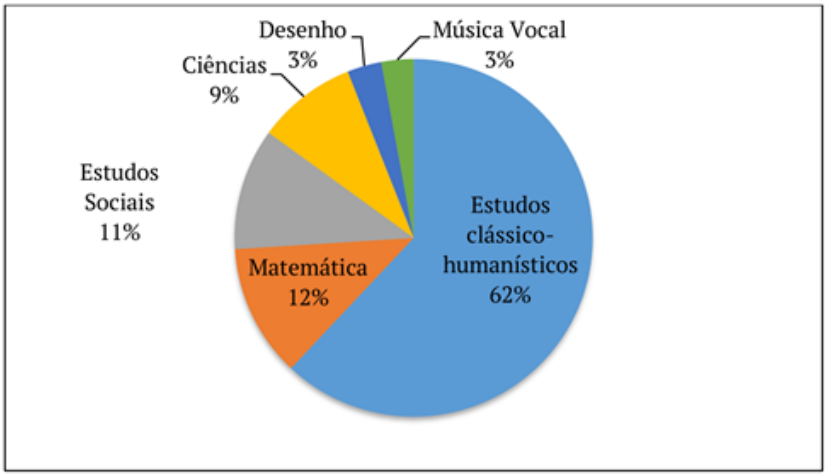


Figura 1 **–** Plano de estudos CPII: alocação da carga horária

Até então, o ensino musical esteve inserido de forma funcional no contexto das práticas musicais sob a tutela dos jesuítas ou das diferentes ordens religiosas, ou mesmo nas capelas Real e Imperial, no Rio de Janeiro, nas quais vigia uma relação mestre/discípulo no formato das guildas medievais. Um exemplo seriam também os cursos ministrados por músicos e compositores, como aquele oferecido por José Maurício Nunes Garcia (1767-

9 Assim permanecerá até a Proclamação da República, quando será transformada em Escola Nacional de Belas Artes. Em 1931, integrará a Universidade do Rio de Janeiro e, em 1937, a Universidade do Brasil. Em 1965, seu nome foi novamente alterado para Escola de Belas Artes e incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Cf. Monica Cauhi Wanderley, História da Academia — diferentes nomes, propostas e decretos. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2 (abr./jun. 2011). http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm#_ednref42.

10 Sobre as *lições* do Colégio Pedro II, ver Gilberto Vieira Garcia (2021, e158), que apresenta uma comparação faz a seguinte citação sobre o currículo do Colégio D. Pedro II: "De acordo com Vechia & Lorenz (2011, 122-123), seu eixo principal orientava-se a partir dos estudos clássico-humanísticos, com 62% do total da carga horária destinada, sobretudo, ao latim, ao grego, à filosofia, à retórica e à poética, cabendo à matemática, aos estudos sociais e às ciências, respectivamente, 12%, 11% e 9%. Especificamente às artes, previa-se então uma carga horária de apenas 6% dividida entre o desenho (8 horas; 3,1%) e a música vocal (6 horas; 2,9%), que seriam oferecidas nos três primeiros anos de estudos do Colégio como lições introdutórias às humanidades" (Vechia e Lorenz 2011, 122-123 citado em Garcia 2021, e158).

1830) em sua residência, frequentemente citado na literatura e documentado a partir de relatos de familiares e contemporâneos, mas cujos dados são conflitantes.[11]

De fato, identifica-se desde ca. 1833 dados que apontam para a criação de um estabelecimento que pudesse emular, no Rio de Janeiro, as formas de ensino musical europeias, em especial o modelo dos conservatórios europeus. Nesse contexto, a fundação do Conservatório de Paris, em americanismo musical, no período pós-revolucionário francês, surge em resposta à necessidade de ampliação do acesso ao ensino musical, superando o modelo das guildas medievais para espaços coletivos franqueados na direção de uma democratização do ensino musical (Harnoncourt 1984). Esse aspecto é quase sempre negligenciado em estudos no país, que procuram atribuir ao ensino conservatorial um aspecto de rigidez e competitividade sem entender as bases concretas desse modelo de ensino. Ao atrair um muito maior número de alunos, necessitava-se padronizar currículos, oferecer subsídios como bolsas de estudos, prover preenchimento de postos profissionais, tornando a prática musical profissionalizada aberta para uma gama socioeconômica mais ampla de alunos. Portanto, naquele momento, representava um modelo de "inclusão social" adaptado ao seu tempo: de uma parte, permitindo que a música passasse a ser incluída como elemento de um projeto de civilidade e formação intelectual e, por esse caminho, que as especificidades profissionais em música também integrassem essa nova episteme, sobretudo no exercício filosófico necessário para a construção de um pensamento brasileiro.

Nesta cronologia, diversas fontes inserem a fundação de um "Liceu Musical" no Rio de Janeiro, em 1841, um estabelecimento privado, constituído por um grupo de professores que ministrava cursos de piano, canto, flauta, entre outros, por um método resumido, destinado a formar músicos com maior rapidez. Contudo, como observado em documentos da época, o termo "Liceu de Música" ou "Liceu Musical" foi usado como

11 Como exemplo, temos nos textos publicados nos *Estudos Mauricianos*, de 1983, os *Apontamentos Biográficos...*, do seu filho José Maurício Nunes Garcia Júnior (1808-1884), datado de 1861, e o *Esboceto biográfico*, do Visconde de Taunay (1843-1899), datado de 22/09/1896. O primeiro afirma "q'se dedicava á sciencia da *harmonia e contraponto* na aula publica, qu'effectivamente lecionou por 28 *annos* gratuitamente..." (Garcia Júnior 1961); enquanto o segundo, que nasceu em 1843, ou seja, 13 anos após o nascimento do Pe. José Maurício, afirma que "fazia ingentes esforços para desenvolver na população o gosto pela música, já dando, por mínima retribuição, *lições em casas particulares de violão, cravo e espineta a meninas e senhoras*, já *mantendo uma aula gratuita*, em que lecionou com a maior dedicação e assiduidade por espaço de 38 *annos*, quasi até vésperas da sua morte!" (Taunay 1896, 12).

uma forma não oficial de designar o *Imperial Conservatório de Música*, este sim fundado em 1841, não havendo documentos oficiais com o termo "Liceu Musical" nessa data. Oficialmente, essa denominação se refere somente a uma seção de música ligada ao *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro*, fundado em 1856 (ou 1858, no seu reconhecimento), e que posteriormente incluiu aulas de música e foi chamado, por extensão, de "Liceu Musical" em alguns registros.[12]

De fato, o maior esforço concretizado em torno da melhoria das condições de trabalho e ensino da época foi realizado pela **Sociedade Beneficência Musical do Rio de Janeiro**, que lançou as bases para a criação do **Conservatório Imperial de Música**, a partir de um plano do seu diretor, Francisco Manuel da Silva, para estabelecimento de um conservatório voltado à profissionalização de instrumentistas, cantores e compositores. Esse projeto, amplamente discutido e divulgado, inclusive no *Jornal do Commercio* de 30 de junho de 1841, proveu as bases para o decreto imperial nº 332, de 27 de outubro de 1841, que formalizou a criação do que inicialmente se chamou *Conservatório de Música* (forma oficial no decreto), depois estendido para *Conservatório Imperial de Música*. Em outras palavras, a Sociedade Beneficência Musical forneceu a plataforma intelectual e organizacional para que, com o aval do governo imperial, se criasse a primeira instituição oficial brasileira dedicada ao ensino de música nos moldes dos conservatórios europeus, já na década de 1840.

Na década seguinte é que se verá a criação da **Imperial Academia de Música e Ópera Nacional** (ou **Academia Imperial de Música**), por decreto em 1857 (algumas fontes apontam o início de 1857, outras citam em meados desse ano), como desdobramento e reestruturação do projeto de Conservatório e da necessidade de organizar as atividades operísticas de caráter oficial no país. Em vários momentos, o Conservatório e a Academia coexistiram ou foram integrados, refletindo a política cultural do Império voltada à ópera e ao ensino musical.

12 Ou seja, comprova-se a existência e uso do termo, mas não há fontes disponíveis específicas que determinem a sua abrangência, mas, por outro lado, há fontes que indicam o surgimento do Liceu nos anos finais do Conservatório e já dirigido ao público feminino, assunto que não detalharemos por não ser o foco deste trabalho, e será dirigido a um terceiro trabalho dedicado à historiografia do ensino musical.

Assim, escolas cujo objetivo seria a formação de músicos profissionais só existiriam a partir da década de 1840, precedidas pelas *lições* do Colégio Pedro II (1837), e logo formalizadas na instituição da *Imperial Academia de Música* (1857), levando duas décadas para realizar essa consolidação e estabelecer a música como parte de um projeto civilizatório e de formação intelectual na construção de um pensamento brasileiro.

Portanto, tal inserção se dará no contexto complexo da superação do empirismo mitigado pombalino no desenvolvimento da corrente do ecletismo no Brasil, numa perspectiva cientificista e positivista, na busca de estruturas institucionais e formatos civilizatórios em direção ao então ainda emergente conceito de Estado-nação. Somam-se a estas, portanto, as questões decorrentes do que o "nacional" passaria a implicar na consolidação de uma identidade dita brasileira.

Exemplos dessa transição são destacados na literatura, nomeando a obra de autores "reinóis" sediados no Brasil, como na obra filosófica do português Silvestre Pinheiro Fonseca (1769-1846), ministro da corte de dom João VI no Brasil, a quem, segundo Velez-Rodriguez (1993, 3-4), terá cabido, além do "esforço em prol da superação do empirismo mitigado," ter permitido ao Império brasileiro "superar os problemas do liberalismo radical e deitar as bases para a prática parlamentar," formulando o liberalismo político e as bases do sistema representativo.

Destaca-se ainda a obra de Domingos José Gonçalves de Magalhães, também conhecido como Visconde de Araguaia (1811-1882), nascido no Rio de Janeiro, um "mazombo"[13] ou nascido no Brasil, em oposição ao "reinol" ou nascido na metrópole, cuja formação intelectual teria sido influenciada pelas pregações do dito "orador oficial do Império," o Frei Francisco do Monte Alverne, que atuava como pregador oficial da Capela Imperial e professor de filosofia para os membros da família imperial (como Dom Pedro II) e para alguns jovens intelectuais que circulavam na capital, o centro do poder político e cultural do país. Tais elos, estabelecidos em espaços propícios ao exercício filosófico,

13 O termo "mazombo" referia-se aos descendentes de portugueses que já haviam nascido e se estabelecido na colônia brasileira. O termo "reinóis" designava quem vinha diretamente do Reino de Portugal. Já "brasileiros" surgiu como um termo para identificar os nascidos na América Portuguesa, embora, no início, essa palavra pudesse designar comerciantes de pau-brasil. Nascido em 1811, no Brasil ainda colônia e antes de elevado a Reino em 1815, Domingos José Gonçalves de Magalhães se enquadraria na categoria de "mazombo," já que o termo continuou a ser usado e, somente com o processo de Independência e formação da identidade nacional, o termo "brasileiro" tornar-se-ia um marcador de pertencimento à terra americana, substituindo gradualmente o termo "mazombo."

permitem compreender a relevância de Gonçalves de Magalhães e seu papel na construção de um romantismo brasileiro, como na coletânea *Suspiros poéticos e saudades* (1836), considerada um marco inicial na ruptura com a estética neoclássica anterior. Magalhães participou da criação de revistas literárias como a *Nitheroy* (junto a Porto-Alegre e Torres Homem) e a *Guanabara*, contribuindo no sentido de uma identidade cultural brasileira, ainda que conectasse o Brasil às tendências europeias em voga, especialmente francesas.

Portanto, se é no contexto do desenvolvimento da chamada corrente do ecletismo no Brasil que se dará o início de um pensamento considerado como brasileiro, contudo, como alerta Cruz Costa (1960), na introdução do seu *Panorama da história da filosofia no Brasil*, "[...] este *nacional* é o que estaria na base da reinterpretação que fazemos dos modelos europeus e o que impediria uma total identificação nossa com o sentido da problemática do pensamento europeu que nos foi e ainda é transmitido". Num processo que poderia se exprimir como original, por ser distinto de sua matriz europeia, acompanhando o pensamento de Borges (2018, 280, grifos nossos) indago **em que medida** "**seria possível contradizer a ideia de que, no Brasil, haveria mais tradução do que tradição**, mesmo que a maioria dos comentadores brasileiros alegue que grande parte do que foi dito e escrito, em termos de ideias, foi apenas traduzido (seja do francês, alemão ou inglês)?"

Em outras palavras, evidencia-se assim a tensão entre a formação de um pensamento brasileiro autônomo e a forte dependência das matrizes europeias, indagando-se: até que ponto conseguimos escapar da mera imitação e construir uma linha de reflexão verdadeiramente nossa?

Idealismo pós-kantiano e a descoberta da história rumo ao positivismo evolucionista

Avaliando-se assim o caráter embrionário do pensamento brasileiro sobre o conceito nacional, torna-se necessário assinalar que, como processo, este tem origens no idealismo alemão pós-kantiano, prosseguindo nos gradientes de nacionalismos encontrados num percurso diacrônico (portanto, histórico) na consolidação de uma identidade nacional. Sob essa ótica, é necessário assinalar ainda o aspecto evolucionista

imbricado nesse percurso, por considerar a progressão do gênero humano no seu conjunto e não em indivíduos em particular. Na derivação pós-kantiana dos trabalhos de Fichte, Schelling e Hegel, encontramos bases para uma filosofia da história — e para a própria historiografia, nas conexões entre razão (conhecimento) e história, onde o progresso do Estado-nação (*Kulturstaat*) se superpõe aos interesses dos indivíduos, fornecendo uma base teórica para se pensar o caráter coletivo do desenvolvimento humano. Resulta assim a noção de que a liberdade e a autoconsciência de um povo emergem historicamente, em sintonia com o progresso do espírito (*Geist*) ou da razão, assumindo-se em formas subjetivadas do sentimento pátrio, dos costumes e tradições nacionais, assim como no anseio por autonomia. Estabelece, assim, amplos fundamentos para um pensamento autônomo e para consolidação de uma identidade nacional própria entre intelectuais no Brasil.

Mesmo que tais valores persistam num longo século XIX,[14] expressão cunhada por Eric J. Hobsbawm,[15] a sua superação ocorre a partir das transformações da industrialização, da ascensão da burguesia pós-Revolução Francesa e da adoção da razão positiva (o real observável) como fundamento para a ciência e para a compreensão do progresso humano. Comte constrói assim uma filosofia das ciências, que parte da matemática para chegar à sociologia e à ciência política, bem como uma filosofia da história que concebe o processo histórico como um avanço em direção a uma racionalidade científica (positiva). Estabelece a lei dos três estados, substituindo as

14 O conceito do longo século XIX se distingue da dialética das durações braudeliana no conceito de longa duração, já que Braudel entabulava como de duração longa as relações entre o homem e o **espaço mediterrânico**, em oposição aos de curta duração como a agitada política do início da modernidade europeia (Barros 2014, 250). Portanto, não se aplica ao caso brasileiro numa análise do pensamento cientificista desenvolvido em fins do século XIX, como demonstraremos, por possuir temporalidades efêmeras ("espumas" formadas nas cristas das grandes ondas históricas) mais bem relacionadas aos agitados acontecimentos não repetíveis da política brasileira. O conceito de longa duração implica ainda numa análise que distinga **evento** (tempo curto, dos indivíduos, o cotidiano, os acontecimentos medíocres e as tomadas rápidas de consciência), **conjuntura** e **estrutura** (tempo longo, a história de longa ou muito longa duração, o tempo das estruturas, das relações estáveis que se observam na vida social). A história estrutural seria uma história daquilo que tem uma permanência secular — daquilo, portanto, que custa a se modificar (Barros 2014, 256). Nesse caso, se considerarmos o racismo estrutural, a historiografia brasileira teria uma única e longa duração...

15 Eric J. Hobsbawm propõe o conceito do longo século XIX, referente ao período de 125 anos (entre 1789 e 1914), no qual buscou entender e explicar o século XIX e seu lugar na história: "um mundo em processo de transformação revolucionária, localizar as raízes de nosso presente no solo do passado e, talvez sobretudo, ver o passado como um todo coerente e não (como a especialização histórica tantas vezes nos força a vê-la) como uma montagem de tópicos isolados: a história de diferentes Estados, da política, da economia, da cultura ou outros. Desde que comecei a me interessar por história sempre quis saber como se articulam todos esses aspectos da vida passada ou presente e por quê." Ideias exploradas na sua quadrilogia A *era das revoluções*, 1789-1848 (1962; 2010), A *era do capital*, 1848-1875 (1975; 2015), A *era dos impérios*, 1875 a 1914 (1987; 2022) e A *era dos extremos: o breve século* XX, 1914–1991 (1994; 1995).

crenças teológicas e explicações metafísicas, abandonando o "porquê" (causas iniciais) e adotando o "como," por meio da formulação das leis naturais que estabeleceriam relações permitindo a explicação da realidade dos fatos. Tal concepção tem raízes no empirismo iluminista, derivando da epistemologia newtoniana, e influenciada pelo determinismo de Laplace, que marcavam a perspectiva filosófica da época.

Cabe destacar que, no campo historiográfico, consolida-se uma fase de descoberta da história como campo filosófico, como forma de consciência de si e enraizada em construções que vão de Vico a Nietzsche. Esse arcabouço, voltado à produção de sentido e à construção do tempo histórico, antecedeu o impacto metodológico do positivismo, impulsionando novas metodologias, principalmente na consolidação da école méthodique, marcada pela publicação da *Revue historique* (1876) e pela *Introduction aux études historiques* (1897), de Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos.[16] Esta etapa representaria a fase precursora da futura *École des Annales* (1929).

Contudo, uma vez transposto ao contexto brasileiro em seu longo século XIX, ainda que com adaptações e seleções ideológicas, as elites formadas na Europa ou sob a sua influência passaram a associar a ideia de nação à construção de um Estado moderno que pudesse expressar a especificidade do Brasil frente às antigas potências coloniais. Há, então, uma *dupla apropriação*: de um lado, a ênfase hegeliana na história nacional como expressão de uma razão universal em movimento; de outro, a leitura fichtiana de que o patriotismo e a educação cívica seriam pilares para a unificação moral de um povo.

Entretanto, somado ao idealismo alemão, o positivismo de Auguste Comte, sobretudo na segunda metade do século XIX, ganha terreno no Brasil — em especial no campo das Forças Armadas, historicamente ligadas à cultura militar de origem francesa, e na sua ascensão política como alternativa ao poder imperial, já em desgaste avançado após a Guerra do Paraguai (1864-1870) —, reforçando a concepção de que o progresso da humanidade ocorre por meio da superação de estágios anteriores (tanto teológico como metafísico) rumo ao estado positivo. Dessa forma, a nação deveria se guiar pela racionalidade científica, cuja perspectiva legitimava uma concepção de Estado gestor,

16 Importante sublinhar ainda que essa linha surge no contexto da crise alemã do pensamento francês (Digeon 1959) após a guerra franco-alemã de 1870, na qual atribui-se a superioridade do sistema educacional alemão como razão para a derrota francesa (Delacroix; Dosse; Garcia 2007), o que acabou por impulsionar uma reformulação do ensino francês.

responsável por organizar a sociedade conforme leis naturais e científicas, propondo a superação de divisões coloniais arcaicas em nome de uma unidade positiva. Moldam assim o debate filosófico e político brasileiro em diversos planos:

1. No período imperial de construção institucional: busca por símbolos, tradições e narrativas oficiais que fundamentassem a ideia de nação brasileira durante a Regência e o Segundo Reinado. O sentido da história, herdado do idealismo alemão, ajudou a projetar uma trajetória nacional destinada a progredir, enquanto o positivismo iria, mais tarde, reforçar a crença na centralidade do Estado como motor do desenvolvimento;

2. Nas dimensões da educação e formação do cidadão: a inspiração fichtiana na educação para o patriotismo emergiu, na prática, na ênfase em instituições de ensino ligadas ao governo imperial e na difusão de valores cívicos, concepção que teria continuidade no início da República, muitas vezes sob o viés positivista;

3. Nos debates filosóficos, ideológicos e crítico-literários: autores como Gonçalves de Magalhães, Tavares Bastos, Silvestre Pinheiro Ferreira e, mais tarde, Joaquim Nabuco e outros, ainda que com diferentes matizes, discutiram a relação entre Estado, povo e história, ora concordando, ora criticando os modelos estrangeiros, *mas invariavelmente usando-os como referência de análise*;

4. Nos círculos militares e na modelagem político-administrativa: o positivismo ganha relevância entre as Forças Armadas no final do Império e na Proclamação da República (1889) como modelo de modernização das estruturas monárquicas, impulsionando reformas que se diziam científicas e objetivas na gestão pública, na promessa de ordem e progresso enquanto destino inevitável da nação.

Desse modo, no Brasil, os conceitos de nação/nacional passam por essas camadas de influência filosófica, nas quais os ideais europeus funcionaram como uma espécie

de *táxon*[17], a partir do qual foram absorvidos, adaptados e formulados, ora reforçando estruturas de poder, ora apontando para transformações. Ou seja, esse processo é utilizado diagonalmente na tensão entre a introjeção de modelos externos e a subjetivação (ou mesmo descoberta) de uma identidade singular, e evidencia-se em reinterpretações, apropriações e até imposições. Tudo isso ocorre em um ambiente de Independência recente, escravidão tardia e desigualdades regionais profundas, propalando a afirmação de um sentimento nacional monolítico e politicamente monopolizante.

Além disso, e retomando o Braudel de *La Méditerranée...*, o impacto dessas correntes e inquietações no Brasil, embora transcorram em contextos mais longos, operaram mais bem ao nível de **eventos e conjunturas** e não da estrutura: desde a Independência ao Segundo Reinado de D. Pedro II, culminando por volta de 1870, com o despertar da consciência republicana (Silva 1998 citado em Borges 2018, 280), ao término da Guerra do Paraguai, quando o Brasil começa a se enxergar como uma nação, e no lançamento do Manifesto Republicano em 3 de dezembro de 1870. Quando afloram ainda as agendas abolicionistas do Manifesto Liberal de 1869, e as teses reforçando a superioridade branca fundamentadas nas teorias evolucionistas de Lamarck e Darwin, especialmente no darwinismo social de Herbert Spencer e Edward Tylor (*Primitive Culture* 1871).

Assim, alcançando a passagem do Império à República, o exercício positivista no Brasil surge a partir de uma nova burguesia urbana de comerciantes e burocratas, apoiada na expansão do comércio cafeeiro paulista, cujos representantes e herdeiros — formados especialmente na França e não mais restritos às universidades lusas — passam a buscar sustentação e significado para suas ações. Apesar da ausência de uma tradição científica no país, afigura-se nessa nova burguesia uma intelectualidade brasileira, formada por jornalistas, escritores, tribunos, médicos, engenheiros e, na esfera política, por militares, que constituirão o braço coercitivo na tomada do poder. Em suas principais vertentes, o positivismo abrigou expoentes como: na vertente ortodoxo-religio-

17 O termo *táxon* deriva do verbo grego *tássein*, cujo foco está em ordenar ou organizar, recebendo o sufixo "-*on*" para formar uma entidade conceitual dentro da classificação científica. É utilizado como unidade taxonômica de referência (seja uma espécie específica ou uma categoria mais ampla), permitindo a organização dos seres vivos de acordo com suas semelhanças e relações evolutivas.

sa, Miguel Lemos (1854-1917) e Teixeira Mendes (1855-1927); na vertente ilustrada, Luís Pereira Barreto (1840-1923), Paulo Egydio (1842-1905), Alberto Sales (1857-1904), Pedro Lessa (1859-1921), Manuel de Oliveira Lima (1873-1962) e Ivan Lins (1904-1975); na vertente político-ideológica do "castilhismo," com Júlio de Castilhos (1860-1903); e na vertente militar, consolidando sua incorporação nas instituições militares e no regime republicano, com Benjamin Constant (1836-1891).

Adverte, assim, Paixão (2000, 22) que no Brasil o positivismo não seria uma "chã reprodução," mas uma versão temperada pelo ecletismo que marcava os pensamentos dos intelectuais da segunda metade do século XIX, formadores de opinião dentro dos partidos políticos e das famílias de prestígio da época. Portanto, se trata de sua assunção pelos setores que encontraram em Comte a possibilidade de uma **engenharia social** capaz de "determinar a nossa situação mental e prever o desfecho inevitável que o complexo do passado reserva às gerações que nos hão de suceder" (Luís Pereira Barreto 1876 citado em Paixão 2000, 22). Portanto, foram os positivistas os primeiros a postularem com clareza o problema da formulação de uma teoria da sociedade brasileira como fundamento da ação política e social.

Insere-se assim nesses restritos círculos de letrados, principalmente na Escola Politécnica e no Exército, ganhando relativo espaço na política brasileira, já que os positivistas serão republicanos "à sua maneira, à sua originalíssima maneira," nos dizeres de Oliveira Vianna (1926, 101), apresentando-nos uma perspectiva aguçada sobre a instauração do republicanismo no Brasil:

> Por essa época, como já demonstramos, o sentimento mais generalizado não era o da *crença* na República, mas sim o de *descrença* nas instituições monárquicas, [...] mas, o certo é que **essa *descrença* na Monarquia não importava *necessariamente* a existência do sentimento contrário, – de fé nas instituições republicanas**. (Vianna 1926, 86 grifo nosso)

> [...] esse período foi um dos mais belos e agitados da nossa história. Essa agitação foi devida, porém, à campanha abolicionista, que dera aos corações a vibração de um novo entusiasmo e às consciências a flama de um novo idealismo. O ideal republicano não contribuiu, de uma maneira assinalável, para esta admirável trepidação característica do período que precedeu à República: carecia do prestígio necessário sobre as elites e sobre as massas. Era um ideal vago, insulado num

> recanto da consciência nacional, com um raio de ação muito reduzido, como veremos. (Vianna 1926, 88)

Politicamente, os positivistas não se alinhavam à "ditadura" republicana, que tinha pouca expansão geográfica e social, e o maior contingente das classes conservadoras, principalmente da aristocracia rural, descrentes na Monarquia e descontentes com a não indenização pela liberação dos escravos, também não avocavam pela causa republicana. De fato, esta encontrava nos centros urbanos e vilas os seus adeptos mais fervorosos na classe de estudantes, entre os bacharéis novatos ou entre os "cadetes filósofos" da Escola Militar, onde o partido republicano recrutava em sua maioria "letrados inexperientes, cheios de entusiasmo juvenil," hábeis numa espécie de retórica de orador *ronflant* (Vianna 1926, 98).[18] Contudo, seriam suficientemente *ronflant*s para destronar o imperador, e desagregados o suficiente para que, a partir do 15 de novembro, fossem diferenciados entre (os, aliás, poucos) republicanos históricos — os fundadores do Partido Republicano Carioca e os "Republicanos do dia 16 de novembro," os políticos que aderiram à República após proclamada, o mais conhecido deles, Ruy Barbosa. Dissociação esta retratada na famosa frase do jornalista Aristides Lobo, publicada em 18 de novembro n'O *Diário Popular* de São Paulo, testemunha ocular da Proclamação da República, um movimento essencialmente militar, sem participação popular:

> Por ora, a cor do governo é puramente militar e deverá ser assim. O fato foi deles, deles só porque a colaboração do elemento civil foi quase nula. O povo chorou com aquilo tudo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava. **Muitos acreditaram seriamente estar vendo uma parada!** (Lobo, O *Diário Popular de São Paulo*, 18/11/1889 grifo nosso)

Poderíamos assim reconhecer que nessa conjuntura desconexa o movimento abolicionista terá promovido alguma alteração nas estruturas sociais, atingindo, ainda que de forma ciliar, camadas mais profundas da sociedade brasileira a partir de meados do século XIX. Como também assinalar, como o fez Vianna (1926, 101), que apesar de prover uma base filosófica para o ideal republicano, os positivistas, à sua originalíssima maneira, não cotejariam uma democracia "para uso doméstico, [mas] antes disso, um artigo de

18 *Ronflant*, do verbo *ronfler* em francês, significa "roncar," portanto figurativamente denota linguagem ou estilo excessivamente grandiloquente, pomposo, rebuscado, pretensioso, exaltado.

exportação,[19] demonstrando que as forças políticas conservadoras mantinham seu *lócus* e âncora de origem. Ainda segundo Vianna (1926, 102), "para os positivistas, o resultado final para onde devia tender o seu sistema de governo era a constituição de uma sorte de mandarinato intelectual, uma oligarquia de sábios e filósofos, e não o domínio absurdo do Demos, o governo das maiorias populares – e eram neste ponto perfeitamente razoáveis." Aproximar-se-iam, assim, mais dos monarquistas liberais do que dos republicanos democratas...

Contudo, como assinala Vianna (1926, 104), embora advoguem a si importantes conquistas nos campos da liberdade religiosa, proibição do anonimato na imprensa e liberdade profissional em toda a sua extensão — dimensões estas que não lhe seriam privativas por estarem consignadas no liberalismo desde a Independência —, a repercussão do dito "credo positivista" seria mais extensa nos círculos da Escola Politécnica e da Escola Militar, com pouca ou nula repercussão nos outros centros culturais, como as Academias médicas e jurídicas do Norte e do Sul. As quais, após

> [...] rápida fascinação pela filosofia comteana, migraram suas atenções para as grandes correntes filosóficas, vindas da Inglaterra e da Alemanha — com Spencer e Haeckel, principalmente, [...] deixando o *mare clausum*[20] da *Philosophia Positiva*, [para] navegar no mar livre e largo do Evolucionismo, do Transformismo e do Monismo. (Vianna 1926, 104)

Conclui Vianna (1926, 106) que o campo do positivismo teria sido limitado temporal — entre 1878 e 1889 — e quantitativamente, atingindo em 1882 um máximo histórico de 59 contribuintes ao seu Apostolado. Ou como ainda reitera, mais adiante:

> O que permitiu ao Positivismo exercer a inegável influência, que exerceu, foi um fato puramente acidental: a coincidência de serem deste credo filosófico alguns dos elementos prestigiosos na organização do novo regime. Esta influência do Positivismo foi então **uma influência de crentes – e não do credo em si**. (Vianna 1926, 106)

19 Paráfrase de Robert Michels: "*Dans un parti, et plus particulièrement dans un parti politique de combat, la démocratie ne se prête pas à l'usage domestique: elle est plutôt un article d'exportation.* (Robert Michels, *Les partis politiques.* Paris, 1921, 24 *citado em* Vianna 1926, 102).

20 *Mare clausum* é uma expressão em latim que significa "mar fechado," utilizada em contextos de direito marítimo e teoria política para se referir a áreas marítimas sob controle exclusivo de um Estado, em contraste com *mare liberum* (mar livre), onde a navegação e o uso do mar são considerados abertos a todos.

Pelo menos foram assim percebidos esses eventos e processos por Oliveira Vianna quando escreve, em 1926, *O ocaso do Império*, numa espécie de peroração crítica e sardônica do finado Império.

Darwinismo e evolucionismo: da monogenia e poligenia ao branqueamento racial

Porém, ao deixarem o *mare clausum* do positivismo, e de forma distinta dos redutos militaristas republicanos, as teorias evolucionistas encontram solo em setores médios em ascensão, na geração de bacharéis inclinados a modelos teóricos explicativos e funcionalistas, e que também aspiravam por maior espaço no cenário político — aliás, a maior queixa dessa dita geração de 1870, formada principalmente por graduados em medicina, direito e engenharia. Esses ingressam em instituições como museus etnográficos, institutos históricos e geográficos, escolas e academias de direito e medicina, nos quais os campos emergentes das ciências sociais encontram espaço para discussão dessa nova engenharia social. Para Antonio Candido, em *A sociologia no Brasil* ([1956]; 2006a), o pensamento sociológico brasileiro foi operado no encontro entre o juridicismo oitocentista e as ideias evolucionistas, praticado por intelectuais não especializados, responsáveis por aplicar e disseminar conceitos sociológicos mesmo que de modo não sistemático. Ou seja, novamente, um bom exemplo de um *táxon* de matriz externa operacionalizado internamente.

Usado como ferramenta para compreender e projetar soluções para a realidade nacional, muitas vezes com um viés normativo e ideológico, esse primeiro período (1880-1930) pré-acadêmico é exemplificado particularmente na obra de pensadores como **Silvio Romero** (em *Introdução à história da literatura brasileira*, 1881) e **Tobias Barreto** (em *Glosas heterodoxas a um dos motes do dia, ou variações anti-sociológicas*, de 1884 e 1887).

Contudo, Candido (2006a, 273) destaca a obra do sergipano **Fausto Cardoso** (1864-1906),[21] "sem dúvida um dos primeiros sistematizadores da sociologia biológica no Brasil." Para Candido (2006a, 274, grifo nosso),

> São livros brilhantes apesar de nem sempre coerentes, cruzados aqui e ali por lances de grande intuição sociológica, como quando, em A *concepção* e nos *Estudos*, estabelece uma espécie de teoria da mudança social pela **dialética da maioria conservadora**, que se apega à ordem, da minoria transformadora, que forja as utopias, e da **minoria refratária** dos reacionários.

Entretanto, Domingues e Sá ressaltam como a recepção da teoria de Darwin no Brasil foi ainda mediada por terceiros, especialmente Haeckel e Spencer, remontando a Fritz Müller (1822-1897), um naturalista emigrado da Alemanha para Santa Catarina, em 1852, quando

> [...] efetivamente se iniciou o processo da recepção da teoria de Darwin no Brasil, e onde se viu concretamente a aplicação de ideias centrais da teoria à natureza do Brasil. Müller foi considerado pelo próprio Darwin o príncipe dos observadores, por ter sido um dos primeiros a demonstrar a teoria da seleção natural, analisando pequenos animais e plantas do meio natural da região catarinense. (Domingues e Sá 2003, 4-5)

Citando Glick (s.d., 35), ao entender o darwinismo como um "sistema cognoscitivo," ou seja, um conjunto de ideias correlacionadas, que — como todo sistema cognoscitivo — é "provido de dinamismo e maleabilidade que lhe permita mudar no tempo e espaço," Domingues e Sá (2003, 97) analisam a recepção da teoria de Darwin no Brasil assinalando, a partir da publicação de A *origem das espécies*, em 1859, que "as controvérsias que surgiram em torno da ideia de evolução, juntamente com a questão da origem do homem e a da teoria das raças contidas na teoria da seleção das espécies de Darwin, [foram] também objeto de teorias que orientavam ciências, como a antropologia ou a geologia."

21 Fausto de Aguiar Cardoso (1864-1906), jurista, promotor, advogado, jornalista e professor. Nascido em Divina Pastora (SE), formou-se em Direito no Recife e integrou os círculos intelectuais da Escola do Recife, onde as ideias positivistas e evolucionistas eram muito influentes – sendo considerado discípulo de Tobias Barreto. Cardoso teve uma atuação política destacada em Sergipe, exerceu o cargo de promotor público, foi eleito deputado federal e se firmou como crítico contundente da política econômica da época. Entre suas obras, estão *Cosmogenia política americana* (1892), *Concepção monista do universo* (1894) e *Taxinomia social* (1898), que contribuíram para o debate teórico e a sistematização das ideias evolucionistas nos campos jurídico e sociológico. Sua carreira política foi marcada por episódios dramáticos, como a "revolta de Fausto Cardoso" em 1906, que culminou tragicamente com sua morte aos 42 anos, fato que o transformaria em um símbolo cívico, celebrada posteriormente por meio de monumentos e da memória política regional. Suas obras incluem ainda: *Taças* e *O amor* (poesia), *Lei fundamental da história* (1895), *Ensaios de flosofia do direito* (1895), *Cultura e civilização* (1895), *Lei e arbítrio* – discurso em defesa de uma ditadura parlamentar, pelo Congresso Nacional (1902).

Justapõem assim principalmente o advento de novos ramos das ciências naturais, como a antropologia e geologia, em superação à velha etnografia e mineralogia, quando as ciências naturais desenvolvidas no país passaram a integrar novas áreas que eram parte do contexto científico internacional (Domingues e Sá 2003, 98). As autoras apontam assim para uma atualização no país pelo viés científico, como também expõem as resistências internas ao darwinismo, principalmente como base biológica para um pensamento social/ sociológico.

Contudo, sinalizam que, desde meados do século XIX, a busca pela inserção do país na marcha temporal civilizatória esbarrava no grande obstáculo da escravidão, mas que o debate sobre raça e construção do nacional não terá sido sobre a inserção "dos negros escravos na sociedade, pois estes eram considerados estrangeiros," mas sim a de "inserir os índios nessa construção social do país, pois eles se apresentavam como alternativa à mão-de-obra escrava, e, além disso, conheciam o interior do país, que se pretendia explorar" (Domingues e Sá 2003, 98). O que explica a inserção ideológica do indianismo romântico que, segundo Candido (2006b, 91), "constitui elaboração ideológica do grupo intelectual em resposta a solicitações do momento histórico," de raiz erudita, alicerçando o discurso do *nacional*:

> Ser bom, literariamente, significava ser *brasileiro*; ser *brasileiro* significava incluir nas obras o que havia de específico do país, notadamente a paisagem e o aborígine. Por isso o Indianismo aparece como timbre supremo de brasilidade, e a tarefa crítica se orientou, desde logo, para a sua busca retrospectiva, procurando **sondar o passado para nele localizar os *verdadeiros* predecessores**, que segundo os românticos teriam conseguido, graças principalmente ao pitoresco, romper a carapaça da convenção portuguesa (clássica). Diz saborosamente Mário da Silva Brito que "era preciso urgentemente, para os *nouveaux riches* da nacionalidade, descobrir uma tradição, uma tradição galharda, heróica, um mito nacional. Estava tudo no índio.[22]" (Candido 2006b, 178-179, grifos nossos).

Momento no qual o sistema cognoscitivo darwiniano é alvo de apropriações por diferentes segmentos sociais, políticos e cientificistas, moldando o pensamento prospectivo sobre o ideal de nação. A dimensão de raça e miscigenação encontram-se em vias de serem subjetivadas como composição étnica e antropológica brasileira, criando

22 Mário da Silva Brito. Informe sobre o homem e o poeta Gonçalves Dias. In: Gonçalves Dias, *Poesias completas*, São Paulo: Saraiva, 1957, 58.

um problema para o seu progresso e atribuindo-lhe a razão do seu atraso. Vista pelo Conde Arthur de Gobineau como uma "população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia" (Raeders 1988, 96 citado em Schwarcz 1994, 137), esse espetáculo da miscigenação aguça o interesse científico estrangeiro, mas torna-se internamente um dilema que acaba por se traduzir em um darwinismo social:

> Como bem mostrou Hobsbawm (1987), nesse contexto em que discursos raciais vinculavam-se a projetos de cunho nacionalista, soava correto imaginar uma nação em termos biológicos, ou estimar uma futura homogeneidade, como previa Lacerda[23]. Por outro lado, no entanto, a constatação de que essa era uma *nação mestiça* gerava novos dilemas para os cientistas brasileiros. Se falar na *raça* parecia oportuno — já que a questão referendava-se empiricamente e permitia certa naturalização de diferenças, sobretudo sociais —, o mesmo tema gerava paradoxos: **implicava admitir a inexistência de futuro para uma nação de raças mistas como a nossa**. Isto é, **o conjunto dos modelos evolucionistas** não só elogiava o progresso e a civilização, como concluía que a mistura de raças heterogêneas era sempre um erro, e levava à degeneração não só do indivíduo como de toda a coletividade. (Schwarcz 1994, 138, grifos nossos)

Assim, a recepção de Darwin no Brasil[24] — e, aliás, na América Latina e mesmo global[25] — teve sua teoria (des)apropriada em mais de um nível: seu impacto abarca tanto a cientificidade da perspectiva monogênica em *The Origin of Species* (1859), na sua **concepção una, monogênica** da origem e desenvolvimento das espécies e do homem — logo traduzida nas resistências à origem símia dos humanos — como o seu reverso, na sua ampliação a uma **perspectiva poligênica** manifestada no determinismo racial face à constrangedora realidade de uma nação mestiça e já miscigenada.

Essa controvérsia na recepção e resistência à teoria de Darwin encontra, na figura política do Imperador, uma relação triangular que o aproxima aos cientistas brasileiros (em geral formados na Europa) e europeus, incluindo o próprio Darwin e o seu grande

23 Refere-se a João Batista Lacerda (1911), então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro e responsável pelas antropometrias.

24 Darwin passou quatro meses no Brasil em 1832, quando visitou o Jardim Botânico no Rio de Janeiro; Müller conheceu o livro *Origem das espécies*, numa cópia enviada por Haeckel, em 1861, e começa a publicar proficuamente os seus artigos em 1864, inclusive o seu *Für Darwin*, cuja tradução para o inglês foi sugerida pelo próprio Darwin em 1869, mantendo correspondência com Haeckel durante vários anos; a vinda de Agassiz ao Brasil ocorreu entre 1865-1866, para provar o erro da teoria darwiniana a partir de suas investigações acerca da evolução das espécies e da glaciação nos trópicos.

25 Ver os trabalhos de Thomas Glick sobre a recepção do darwinismo no Uruguai, América Latina e no contexto ibérico e europeu.

opositor, Quatrefages de Bréau. D. Pedro II manteve correspondência duradoura com Quatrefages entre 1870 e sua morte em 1891,[26] quando afirma que:

> Nada me repugna mais do que admitir, como hipótese, esta evolução para a espécie humana, mas se são os fatos que me faltam, eu temo mesmo dizer, como Gaudry, que seria o "cynoppitecus"; ou ainda, Eu temo lhe dizer o quanto a leitura de Van den Ghegn me interessou. Mas eu continuo a crer que o primeiro homem não foi negro, nem descendente do macaco. Eu repetiria com o autor que vale mais a ignorância cega do que a ilusão da ciência (Carta de Pedro II a Quatrefages: 06 de fevereiro de 1886, Arquivo de l'A*cadémie des Sciences de Paris*). (Domingues e Sá 2003, 101)

O que nos leva a uma avaliação do contexto da política cultural empreendida por D. Pedro II, que teria, como pano de fundo, a sua profunda visão racista da população brasileira, contraposta a uma ênfase indigenista como prolongamento do *bon sauvage*, em detrimento do fator afrodescendente na cultura.

1870 e 1930: notas sobre o *melting pot*[27] racialista nos imbróglios dos homens de *sciencia*

Nesse contexto, é importante destacar que na mediação das derivações do darwinismo de Haeckel e Spencer, e nas prospecções raciais do país concebidas entre 1870 e 1930, as vertentes originais darwinianas de **monogenia** se expandem para o contexto social evolucionista mais amplo, a partir de uma **poligenia** que passa a integrar o conceito de degeneração social pela miscigenação, cuja saída será o branqueamento.

O tema do branqueamento é explicado na tese do então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda (1846-1915), *Sur les métis au Brésil*, apresentada em 26 de julho de 1911 no I Congrès Universel des Races, realizado em Londres. Lacerda foi o único representante sul-americano, de *um thipico paiz miscigenado*, convidado a participar. Para Lacerda, o país, além de caracterizado como mestiço, teria uma saída em andamento: o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento, em um século, sua perspectiva, saída e solução. Inclui na primeira folha de rosto do seu relatório a

26 Segundo Domingues e Sá (2003), a correspondência de Pedro lI está conservada no Arquivo Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.

27 Termo utilizado por Oliveira Vianna (1932, 92) no capítulo IV – "O melting-pot e os seus methodos de analyse mathematica," em *Raça e assimilação*, para se referir ao coeficiente de fusão entre *ethnias*.

paradigmática tela do pintor espanhol Modesto Brocos y Gomez, *Redenção de Can* (Figura 2), de 1895, seguida do comentário: "*Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l'effet du croisement des races*," ou "O negro passando ao branco, na terceira geração, pelo efeito do cruzamento das raças." Manifesta abertamente que

> O próprio mulato esforça-se por meio dessas uniões em fazer voltar seus descendentes ao tipo puro do branco. Já se viu, depois de três gerações, os filhos de mestiços apresentarem todas as características físicas da raça branca, por mais que em alguns persistam ainda alguns traços da raça negra devido à influência do atavismo. A seleção sexual contínua aperfeiçoa sempre ao subjugar o atavismo e purga os descendentes de mestiços de todos os traços característicos do negro. Graças a este procedimento de **redução étnica,** é lógico supor que, no espaço de um novo século, os mestiços desaparecerão do Brasil, fato que coincidirá com a extinção paralela da raça negra entre nós. (Lacerda 1911, 7)

Nas suas oito conclusões para um Brasil branco, Lacerda resume seus pontos de vista, como também assume a sua incoerente sabedoria: 1) brancos e negros são raças e não espécies; 2) o mestiço pode assim retornar à sua raça de origem (que seria o branco); 3) a população (de forma indistinta, pois não define qual, se supondo a branca) se ressentiria do atraso e vícios que os negros trouxeram para o Brasil; 4) a força intelectual do mestiço rivaliza com o branco, já que sua força física é inferior à do negro; 5) os mestiços, diferentemente do que ocorrera em outros países, ajudaram no progresso do Brasil; 6) os mestiços, mesmo tendo ajudado o país, desaparecerão do Brasil por meio da imigração (de brancos), da seleção sexual e da inexistência de preconceito de raça; 7) a população do Brasil será provavelmente branca e os índios e negros desaparecerão em um século [portanto seria em ca. 2011?]; 8) ao Brasil caberia assim um futuro brilhante, exercendo na América do Sul o mesmo papel que os Estados Unidos exerciam na América do Norte. Para Schwarcz (2011, 232),

> O tema anunciava um projeto identitário e transformava-se tanto em argumento racial quanto discursivo. Lacerda agenciava a mestiçagem e mostrava como, em vez de ser um entrave, ela servia como marca de nossa "profunda" singularidade. Por um lado, não imitávamos a política segregacionista dos EUA; por outro lado, nada sinalizava que iriamos aderir à "tirania" latino-americana. Mais ainda: o cruzamento racial virava símbolo de nossa "índole pacífica" e de nossa "vontade" de não ter preconceito. Assim, constituíam-se verdades essenciais, que mostravam haver no Brasil um projeto identitário que possibilitaria à nação alcançar a felicidade.

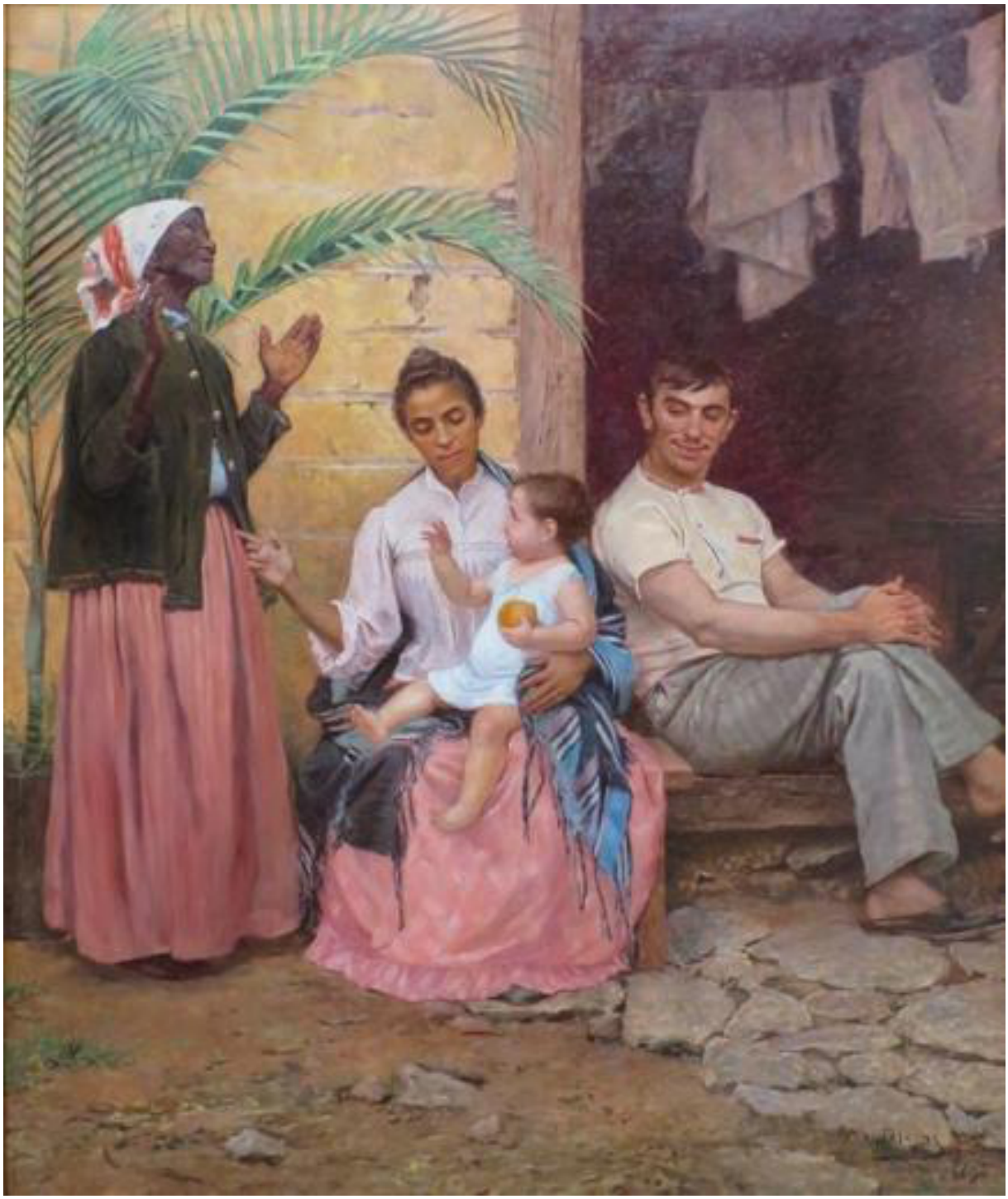


Figura 2 – Modesto Brocos y Gomez, *Redenção de Can* (1895).

Essa passagem argumentativa, para demonstrar que no vício se encontraria a redenção, ou que no veneno se encontraria o antídoto (Schwarcz 1994), está carregada de falhas lógicas de raciocínio, seja na sua **incoerência —** se o mestiço é intelectualmente capaz, como sua mistura com o branco resultaria em sua extinção? — e no **determinismo racial**, acreditando que a raça definiria o destino das pessoas, ignorando a complexa interação entre fatores biológicos, sociais e culturais que moldam a identidade individual e coletiva. Utiliza ainda recursos de uma retórica falaciosa no apelo à autoridade por meio do racismo científico, do uso de eufemismos e de linguagem ambígua para mascarar o racismo e dificultar a compreensão clara das suas intenções, além de ter elementos de um silogismo ilógico, ao falsear argumentos com o objetivo de criar um capcioso ponto de conclusão, no caso, o branqueamento como "ato civilizatório" necessário e inevitável.

Essa linha prossegue no discurso de outro propagador de teorias racistas, Oliveira Vianna, em *Evolução do povo brasileiro*, de 1922, quando utiliza diversos censos (Pereira Lago 1822; *Annuario Estatistico do Brasil* etc.) e mapeamentos (Rugendas 1835) para demonstrar a redução do grupo africano (*H. sapiens afer.*) e mestiço face à fecundidade do grupo *aryano* (*H. europeus*), sendo que o indígena (*H. americanus*) seja sequer fatorado[28]. Essa redução é atribuída à interrupção do tráfico negreiro (importação de africanos) e ao índice de mortalidade da população negra, fazendo com que a população negra permaneça estacionária em seus 2 milhões de indivíduos, entre 1835 e 1890, como exposto na Tabela 1.

Tabela 1 – Distribuição populacional

ANNOS	Brancos	Mestiços	Pretos
1835	845.000	648.000	1.987.000
1872	3.818.403	3.833.015	3.970.509
1890	6.302.198	4.638.495	2.097.426

Portanto, a redução promoveria a solução inevitável, que, acrescida dos influxos migratórios de europeus, produziria o necessário branqueamento. É necessário notar

28 Termos oriundos da taxonomia binomial desenvolvida por Carl Linnaeus (1707-1778) no *Systema Naturae*, de 1735.

que em 1922 o fluxo de japoneses é mencionado uma única vez apenas no prefácio à 3ª edição de 1938. Tema que Vianna virá a discutir somente em *Raça e assimilação* (1932), quando afirma que "o japonês é como enxofre: insolúvel," dando voz às resistências à imigração japonesa ao Brasil no âmbito do regime varguista, nas mudanças da legislação imigratória a serem implementadas na nova Constituição, cuja comissão foi presidida justamente pelo mesmo, o egrégio José Francisco de Oliveira Vianna.

Ou seja, em 1922 temos uma teoria meramente colorista, sequer racialista ou étnica, como ele próprio virá a manifestar em 1938, em *Raça e assimilação*, quando nota-se a necessidade de justificar diferenças entre raça e etnia, já refletindo a pressão das teorias emergentes naquela década, materializada na tese da igualdade das raças e do culturalismo.

> Estas preoccupações de differenciação racial estavam crescentemente empolgando os nossos meios de cultura medica e attrahindo as attenções dos nossos clinicos até os fins do II lmperio; mas, **por motivos que não foram claramente expressos** ou, pelo menos, expressamente confessados, este **esplendido movimento de interesse scientifico e de pesquisas como que bruscamente cessou**. Todos esses espíritos investigadores **evitaram dahi por diante tocar** na questão das differenciações raciaes. Pelo menos, desinteressaram-se della. (Vianna 1938, 22, grifo nosso)

> [...] a causa determinante foi, sem duvida, a influência exercida sobre o espirito dos nossos homens da sciencia **pelas theorias tendenciosas, construidas para contrabater a theoria da superioridade racial dos povos germanicos**, desenvolvida principalmente pelos pensadores e anthropologistas alemães. (Vianna 1938, 23, grifo nosso).

Designados como *egualitaristas* — isto é, aqueles que se definem, de forma passiva, por não promover a superioridade racial, em vez de se definirem, de forma ativa, por defender a igualdade racial —, demonstra os caminhos na superação dos estudos raciológicos por estudos nos quais o conceito de cultura sobrepuja a explicação biológica para o Brasil como problema. As obras de Vianna, alvo de críticas a respeito do seu caráter racista nas décadas de 1920 e 1930, são descreditadas em 1940, a despeito de terem formado base conceitual para o governo provisório constitucional de Vargas. Aliás, teses que ecoaram no varguismo dos anos posteriores. Vianna esclarece como elabora sua resposta a essas críticas:

> Quando escrevi Raça e Assimilação estava-se em plena fase da reação da escola culturalista, dos etnólogos alemães (Frebenius, Schimidt, Spengler) e dos antropologistas americanos, principalmente para **Boas e seu grupo**, a cultura tornou-se uma espécie de panacéia explicadora de toda fenomenologia da vida social. Os outros fatores – o meio, a raça, influências biológicas piscotemperamentais, históricos, grandes homens e etc – desaparecem aparentemente de circulação: **tudo era cultura** (Vianna 1991, 65, grifo nosso).

No *melting pot* do debate determinista, entre 1870 e 1930, nossos *homens de sciencia* veem-se num imbróglio sobre os rumos do país quando confrontados a uma realidade social miscigenada, resultante de 388 anos de escravidão, mas cuja saída será a própria miscigenação. Ou, como na epígrafe escolhida por Vianna (1922), de Georges Vacher de Lapouge (1854-1936), um antropólogo francês eugenista, que "*La science politique est la science de l'évolution sociale, et l'art politique celui de diriger aux mieux l'évolution à venir*" (Vianna 1922, 19) – ou "A ciência política é a ciência da evolução social, e a arte política é **a ciência de dirigir a evolução futura** da melhor maneira possível." Portanto, a **miscigenação é ruim, mas como artifício político é a melhor (ou única) saída possível**. Atravessando uma situação excepcional de instabilidade nesse período entre 1870 e 1930, o racismo como fenômeno recente responde sob uma forma moderna a uma função antiga (Schwarcz 1994), e nesse prolongamento acaba por assentar as bases do racismo estrutural brasileiro de hoje, pensamento que não se estancará apesar da própria instalação do paradigma culturalista que seguirá, ultimando hoje a sua desconstrução, como apontará Jessé Souza (2017, 9-10):

> A tradição inaugurada por Sérgio Buarque e arrasadoramente influente até hoje não percebe a ação das classes sociais, daí que tenham criado o brasileiro genérico, o homem cordial de Sérgio Buarque ou o homem do jeitinho brasileiro para um Da Matta. [...] sem uma desconstrução do sentido velho e de uma reconstrução explícita de um sentido novo, seremos feitos de tolos indefinidamente. É por conta dessa inércia provocada pela força de concepções passadas que pensamos os problemas brasileiros sob a chave do patrimonialismo e do populismo, dois espantalhos criados para tornar possível a aliança antipopular que caracteriza o Brasil moderno desde 1930. [...] sua eficácia deve ser comprovada por um diagnóstico do momento atual mais profundo e mais veraz do que o do racismo culturalista, como podemos definir o paradigma que estamos criticando, [...] adentrando o espaço de uma aventura que visa libertá-lo das amarras invisíveis das falsas interpretações críticas.

Portanto, a desconstrução do paradigma culturalista se configura como horizonte epistemológico urgente, o que demanda uma revisão crítica de fórmulas interpretativas recém-propostas, mas desprovidas dessa nova perspectiva. Como veremos adiante, tais modelos geram construtos incompletos, por vezes imbuídos de visões romantizadas e desavisadas acerca do legado que pretendem analisar, validando permanências já extemporâneas e interpretações anacrônicas, pouco sustentadas pelos significados contemporâneos.

A caminho do culturalismo assim como da sua degenerescência nas concepções emergentes de uma história intelectual da musicologia brasileira: mestiçagem como conceito histórico

Mas se você chegou até este ponto da leitura, você deve estar se perguntando: mas afinal, o que tudo isso tem a ver com a música e sua historiografia? Ofereço um primeiro exemplo pontual e paradigmático que demonstra claramente como a imbricação de conceitos como *nacional*, *popular* e *mestiço* será utilizada em múltiplas agendas segundo a ordem do dia.

Pelo "bem da mestiçagem" (Freyre 1933), e em antecipação ao paradigma mítico da democracia racial, devemos compreender como subitamente o negro e o mestiço se tornam marca da originalidade nacional e símbolos étnicos são transformados em símbolos nacionais. Ou como dito na abertura de um fonograma da gravadora Phoenix, de 1914, quando o apresentador supostamente de forma jocosa exclama: **"entra negrada!"**.[29] Um exemplo disso é o samba carioca, prontamente consagrado como ícone em nome de uma diversidade racial e cultural. Desde os círculos das lendárias casas das tias baianas, nos bairros da Saúde, Gamboa e Cidade Nova, o samba foi ganhando espaço, ecoado pela nascente indústria fonográfica, alçando "Pelo telefone" (1917), de Donga e seu parceiro Mauro de Almeida, como o primeiro samba gravado.

29 Gravação do lundum "Chalréo," na voz de Otávio Vianna (1888-1927), irmão de Pixinguinha, acompanhado pelo conjunto Choro Carioca. Gravadora: Phoenix R; nº do disco: 70.647; data de Lançamento: 1914; mídia: 78rpm. https://pixinguinha.com.br/discografia/chalreo/.

Nesse mesmo contexto, os Oito Batutas (Figura 3) foram recebidos em Paris em 1922, do qual faziam parte Pixinguinha (flauta), Donga (violão), China (canto, violão e piano), José Pernambuco (canto e ganzá), Jacó Palmieri (pandeiro), Raul Palmieri (pandeiro), Nelson Alves (cavaquinho) e Luiz Silva (reco-reco), como publicado no jornal *O País* em 15 de outubro de 1919. Conjunto, aliás, segundo os relatos de Donga e Pixinguinha, produzido pelo empresário Isaac Frankel, gerente do Cinema Palais, que teria pedido que reduzissem a oito o conjunto de dezenove músicos que tocava na frente do cinema e outros eventos. A partir daí, passaram a tocar na sala de espera de cinemas como o América, na Praça Sáenz Peña (no bairro da Tijuca)[30], onde tocavam músicos destacados como Cardoso de Menezes e Luciano Gallet, segundo Pixinguinha, no relato publicado no site do Instituto Moreira Salles, no perfil dos Oito Batutas.



Figura 3 – Os Oito Batutas, 1919. Acervo José Ramos Tinhorão/IMS.

30 O bairro da Tijuca, arrabalde rural, marcado pela presença de chácaras particulares e fazendas de café, torna-se espaço para veraneio de aristocratas no século XIX, cujo epicentro será a Praça Sáenz Peña (1911). Praça que foi espaço para a minha infância carioca no Alto da Boa Vista, no final dos anos 60, cujos dois pontos de maior concentração eram a Muda — nome dado por causa da troca dos bondes que vinham do Alto, passando por toda a Conde de Bonfim, onde comprei o meu primeiro instrumento na Casa Mattos —, chegando à Praça, concentrando os cinemas e os centros comerciais.

Vê-se aqui todo um processo de mediação entre agentes e atores entabulado no cenário de um cinema num bairro carioca, em plena vigência das políticas do branqueamento e do determinismo racial poligenista. As reações não tardaram na estreia dos Oito Batutas, em 7 de abril de 1919, num ambiente luxuoso de encontro da elite da época: consideraram "um escândalo" que aquele grupo, cujos integrantes usavam vestes sertanejas e tocavam música popular e contavam ainda com quatro negros na sua formação (Pixinguinha, China, Donga e Nelson Alves), se apresentasse no Palais, frequentado por gente da alta sociedade (site Instituto Moreira Salles, Os Oito Batutas: 1919-1923, 2024).

Somos, assim, confrontados com **fatos musicais que não encerram somente fatos musicais**. E uma nascente musicologia brasileira terá que enfrentar uma complexa conjuntura, pretendendo ainda, nos seus desenvolvimentos subsequentes, entender os contextos de elaboração da sua historiografia e os processos que engendraram a sua heurística musicológica. Mas de qual modo?

No contexto dos empenhos para a compreensão do aporte dessa então nascente musicologia brasileira e do estabelecimento de uma análise historiográfica concedendo-lhe o estatuto de uma história intelectual, se, de um lado, discute-se suas intrínsecas relações com as teorias cientificistas do século XIX, fixadas a partir da contribuição de Silvio Romero, de outro, é necessário não restringi-la a resultados descritivos e normalizantes, mas ampliá-la para uma análise sobre as suas formas tanto de apropriação dos táxons epistêmicos, como também de seus distanciamentos dos táxons do pensamento musicológico mais amplo.

Eis aqui a questão que pretendendo demonstrar: como capturar a permanência de pressupostos epistêmicos, por vezes desatualizados, que supostamente marcaram as estruturas da historiografia musical brasileira, sem considerar as dimensões sobre as quais se realizou a efetiva operação musicológica? E em qual medida essa operação se instaurou ciente do legado e das estruturas disciplinares já vigentes e cônscia e coesa na construção de uma agenda, institucional e disciplinar? Ou seja, em analogia à teoria sobre a mediação entre tempo e narrativa de Paul Ricoeur (1913-2005) — onde a mimesis I constitui a pré-estrutura do mundo da ação, a mimesis II a configuração ou emplotamento do enredo, e a mimesis III a refiguração, isto é, a interpretação que

reintroduz o texto no mundo do leitor —, podemos conceber três níveis interpretativos: a mimética, a poética e a crítica. Assim, necessitaríamos ultrapassar o nível mimético para alcançarmos plenamente o domínio poético e, por fim, o crítico, em alguma medida calcados sobre fundamentos acadêmicos e científicos que, aliás!, já vigiam na própria raiz culturalista. Ou será que não, denotando-se que no campo musicológico as formas de apropriação desconheciam os seus *táxons*?

Nosso trabalho vem indicando esse distanciamento: aquilo que, nas ciências sociais, se estabelece como uma infraestrutura conceitual, numa absorção crítica das teorias antropológicas, como fartamente documentado nos escritos de Joaquim Ribeiro em *Introdução ao folclore brasileiro* (1930) e em *Folklore brasileiro* (1944),[31] permanece ausente ou muito fragmentário nos escritos musicológicos tanto nos planos teórico-metodológico e processual quanto nos aspectos básicos do campo etnográfico ao qual esses trabalhos se propõem.

Embora sejam fundamentais os esforços na compreensão do pensamento brasileiro a partir da crítica literária produzida no século XIX — frequentemente ancorados na perspectiva desenvolvida por autores do século XX como Benedito Nunes, Antonio Candido e Renato Ortiz —, reitero a necessidade de se ampliar essa discussão, não as reproduzindo somente como *faits accomplis*, nos seus indícios nominais de referências bibliográficas, mas no cerne cru das **teorias antropológicas**, nas suas concepções e sistemas filosóficos, vigentes nas décadas de 1910-20 e também a partir de 1930. Quando justapostos à exegese dos projetos considerados **musicológicos**, esses sistemas ou não chegaram a repercutir no país, ou tiveram seu impacto mitigado por uma construção identitária guiada mais por imperativos de legitimação cultural como fator emancipatório supremo do que por uma crítica das estruturas coloniais ainda vigentes — estrutura essa que, ao apoiar o evolucionismo e, posteriormente, o culturalismo, consolidou um paradigma funcional de legitimação ideológica à hegemonia do mundo ocidental (Ortiz 1985). Daí a urgência de uma postura analítica descolonial, capaz de desestabilizar até

31 Para uma descrição e análise da relevância de Ribeiro, ver Beatriz Magalhães Castro, "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical," *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, n. 4, jul./dez. 2023.

mesmo o próprio paradigma culturalista, como já apontado nas palavras de Jessé Souza (2017, 9-10).

Assim, as iniciativas de pesquisa etnográfica musical que se consubstanciam a partir das décadas de 1930 a 1960 — hoje retroativamente identificadas como musicológicas por exibirem um impulso de cariz que poderíamos qualificar, com a devida vênia, como "musicologizantes" — constituíram-se em plataformas para projetos patrimoniais e nacionalistas, promovendo uma ideia de unidade cultural que, embora aparentemente sincrética, recaía em monismos e instaurava, ainda, processos xenófobos, quando realizada por não nacionais. Essa dinâmica acirra-se quando, justamente, o corpo estranho/estrangeiro detém ferramentas musicológicas e formação sólida no *corpus* do *táxon* disciplinar vigente — i.e. o da musicologia comparada, como foi o caso de Curt Lange, um real caso de **intruso epistêmico**, tratado mais adiante. Ao desestabilizarem o *status quo* local, desafiavam as disposições endógenas, limitadas na sua assimilação de teorias externas e perdida entre as suas miraculosas apropriações. Descura-se, assim, dos aspectos monistas de tais propostas, marcadas por uma concepção idealista — e apenas aparentemente inócua — de uma unidade sincrética e sintética das diversidades regionais (Volpe 2011).[32]

Nesse contexto, Francisco Curt Lange emerge como figura-limite: estrangeiro e, ao mesmo tempo, profundamente envolvido na organização de uma agenda institucional para a musicologia latino-americana. Sua presença, longe de ser assimilada sem fricções, opera como um intruso epistêmico ocupando o dito terceiro espaço de enunciação[33]

32 Em sua arqueologia do paradigma culturalista buscando delinear mapas musicais do Brasil, numa perspectiva de nação concebida como uma unidade sincrética e sintética das diversidades regionais, Volpe (2011) enfoca os ditos traços romerianos nos mapeamentos musicais de Mário de Andrade (1930), Joaquim Ribeiro (1940), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1954) e Manuel Diegues Junior (1960), contudo, não se refere ao extenso trabalho de Francisco Curt Lange, o qual embora não propusesse um formato de "mapa" cartográfico, poderia conotar características relevantes de um mapeamento musical das Minas Gerais, podendo ser incluído na discussão sobre o paradigma romeriano proposto mesmo que de forma complementar.

33 A noção de *intruso epistêmico* aqui empregada articula contribuições de autores como Homi K. Bhabha e Gayatri Chakravorty Spivak no campo dos estudos pós-coloniais. Bhabha (1994) problematiza as zonas de contato entre saberes coloniais e contra-saberes, especialmente na figura do *mestiço cultural*, que ocupa um "terceiro espaço de enunciação" — nem dentro nem fora das estruturas de poder, mas em posição de deslocamento produtivo. Já Spivak (1988), ao indagar se o subalterno pode falar, denuncia como certos sujeitos, mesmo altamente qualificados, têm sua fala desautorizada por não estarem situados nos centros legítimos de enunciação. Assim, o "intruso epistêmico" designa aquele que, embora portador de capital simbólico e disciplinar, desestabiliza a ordem local do saber por sua exterioridade percebida — como é o caso de Francisco Curt Lange no campo nascente da musicologia latino-americana, onde sua expertise, longe de ser neutra, catalisava tensões entre o desejo de institucionalização e a defesa do autêntico nacional.

(Bhabha 1994), i.e. um agente que, por dominar os códigos disciplinares vigentes e mobilizar um olhar deslocado (mas não alheio), tensiona o pacto tácito do saber local com suas próprias fronteiras de legitimidade. A recepção ambígua que enfrentou, oscilando entre acolhimento estratégico e rejeição difusa, denuncia menos a sua inadequação do que os limites da pretensa hospitalidade epistêmica — na realidade, um campo que age como enclave nacionalista e permanece preso a idealizações de unidade cultural e autenticidade nacional.

Nesse ponto, Antônio Candido nos esclarece de forma lapidar, quando trata em *O método crítico de Silvio Romero* do contexto de formação do pensamento brasileiro a partir da segunda metade do século XIX:

> Nesta formação nota-se, desde logo, o predomínio das influências de ordem científica. Na segunda metade do século XIX, o advento, no Brasil, do positivismo e do evolucionismo, exigia de quem se aventurasse pela filosofia uma **fundamentação científica do pensamento**. Bacharel, **sem preparo suficiente, como tantos dos seus contemporâneos,** Silvio teve uma admiração sem limites pelas correntes do tempo e, até o fim da vida, **não perdeu mais certo ar de novo-rico da cultura**, usando e abusando de termos técnicos, inventando designações, apelando a cada instante para os seus mentores. Os principais dentre eles foram Buckle, Taine, Haeckel e Spencer. Embora tenha sempre conservado a impregnação de alguns ensinamentos do positivismo comteano, foram estes autores **(acessíveis e de fácil leitura)** que lhe forneceram os fundamentos da ***intuição*** — para usar o seu termo predileto. Um livro como a *História da Criação*, de Haeckel, expondo teorias de Kant, Lamarque, Goethe, Lyell, Darwin, Wallace, **deveria constituir verdadeiro tesouro para os nossos bacharéis.** Estribado nele, podia-se discutir, **num país de pouca cultura como o Brasil, cosmogonia, geologia, biologia;** os mais curiosos — e é o caso de Silvio — usavam-no talvez como o fio de Ariadne e para chegar a estudos mais detalhados. Papel semelhante desempenharia o livro de Büchner, *Força e matéria*, traduzido e popularizado em nossa língua. (Candido 1988, 30, grifo nosso)

Assim, tais enquadramentos cientificistas necessitam ser aprofundados para compreendermos quais tipos de operações, tanto historiográficas como musicológicas, foram realizadas, para que, além de situarmos o pensamento historiográfico musical, possamos aferir a qualidade das ações musicológicas dele decorrentes. Não para minorá-las ou contrariá-las, mas para analisarmos a construção de uma musicologia ainda imbricada com valores ideológicos sobre o nacional e o popular, já superados em todos os campos do conhecimento, urgindo hoje a atitude descolonial conquistada, de um táxon

que só poderia ser formulado e ter significado em epistemologias do Sul global (Santos 2016), mas que hoje ainda se encontra em estágio embrionário.

Uma análise inicial pode demonstrar o significado da contribuição de Spencer como legado monista-evolucionista, mas poderá ainda revelar o descompasso entre tais concepções e agendas socioantropológicas mais amplas, que tiveram maior impacto na superação do positivismo evolucionista, especialmente nas suas inflexões raciais e eugênicas. Essa contraposição abre espaço para a formulação de alternativas teóricas mais consistentes, permitindo a superação das limitações de formulações descritivas e a construção de um legado disciplinar para a musicologia que ultrapasse uma mera instrumentalização da disciplina na construção de uma identidade nacional.[34]

Assim, no lugar de autores avulsamente citados, necessitamos melhor situar as interligações entre vertentes das diferentes correntes ao longo do século XIX, as quais se tornam mais complexas durante o *melting pot* (Vianna 1932) que se situa entre 1870 a 1930, e em etapas posteriores, na quase aculturação, ou mesmo, o apagamento ou diluição do negro no projeto de democracia racial freyriano e seus desdobramentos.

Da mesma forma, ao explorarmos como o pensamento filosófico brasileiro evoluiu em diálogo complexo e por vezes conflituoso com referenciais externos, constatamos que, apesar das suas particularidades, persistiu a tendência geral à adoção acrítica dos diversos *táxons* europeus, resultando na reificação da identidade nacional e numa compreensão muitas vezes reducionista sobre as especificidades culturais locais.

Ao utilizarmos esse percurso filosófico como base epistemológica para entendermos a construção disciplinar da musicologia no Brasil, desenvolveremos a seguir essa análise sob a forma de filiações epistêmicas, partindo de duas correntes fundamentais do pensamento social brasileiro representadas por Euclides da Cunha e Gilberto Freyre. Com isso, será possível desconstruir criticamente como esse

34 A crítica à instrumentalização da musicologia na construção de identidades nacionais encontra formulações relevantes nos trabalhos de Bruno Nettl, Philip Bohlman, Georgina Born, entre outros. Esses autores desvelam os vínculos da etnomusicologia/musicologia (principalmente a dita histórica) com projetos ideológicos — sejam eles nacionalistas, colonialistas ou modernizadores — que operam sob a aparência de neutralidade acadêmica. Ao historicizar as ações fundacionais dessas disciplinas, revelam como práticas como a coleta, a análise e a canonização de repertórios foram mobilizadas na consolidação de imaginários nacionais, racializados e normativos. Suas críticas não apenas desnaturalizam a função da narrativa musicológica como ferramenta de construção identitária, mas apontam para a necessidade de abordagens que inter-relacionem saber, poder e cultura.

culturalismo, inicialmente concebido como solução para os dilemas da identidade nacional, degenerou-se em uma prática disciplinar que restringiu o popular a mero símbolo identitário, impedindo o desenvolvimento de vertentes epistemológicas contemporâneas para uma musicologia autônoma, crítica e efetivamente brasileira.

Construção disciplinar sob duas correntes de análise social: Euclides da Cunha e Gilberto Freyre

Se os problemas historiográficos sobre a música no Brasil têm apontado questões como a periodização devido a lacunas na documentação historiográfica e de registros escritos (partituras), essa questão passa a ter novos contornos quando analisamos a primeira fase da musicologia brasileira[35] sob o ângulo da construção disciplinar enquanto esforço musicológico. Ou seja, não estariam aí imbricadas as dificuldades historiográficas com as propriamente musicológicas e destas com os sistemas de pensamento teórico-filosóficos empregados?

De forma a efetivamente focarmos as questões incidentes sobre a evocada construção disciplinar, é necessário distinguir contextos socioculturais do pensamento teórico brasileiro, envolvendo também dimensões de qualidade relativa ao rigor disciplinar e de profissionalização do trabalho especializado. Propomos, assim, demarcar uma clara ruptura entre dois períodos: 1) do cientificismo positivista, determinista e evolucionista, até a Primeira República (1889-1930); e 2) a consolidação do paradigma relativista, especialmente no particularismo histórico de Franz Boas e da Escola de Chicago, presentes no mito da democracia racial e, em alguma medida, nas agendas de resgate da cultura popular durante o Estado Novo da Segunda (1930-1937) e Terceira (1937-1945) Repúblicas. Tal modelagem é congruente àquela encontrada em Miranda e Silva (2013), na distinção de duas correntes de análises sociais, apoiadas nos contextos socioculturais, como evocados em *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), e em *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre (1900-1987).

35 Entendida por Volpe (2011) como se estendendo a partir da publicação de Guilherme de Mello (1908) até 1960, o que não permite o detalhamento necessário para uma compreensão de suas distintas etapas internas, não apontando ainda o que se sucederia a partir de 1960 nas suas fases subsequentes.

> Uma primeira representada por **Euclides da Cunha**, realizada por **analistas dos mais diversos campos da ciência** (Engenheiros, Advogados, Biólogos e Jornalistas), e por diferentes centros de estudos, como os Museus Etnográficos Brasileiros, os Institutos Históricos e Geográficos e as Faculdades de Direito e Medicina. E uma segunda, representada por **Gilberto Freyre**, empreendida por autores **com uma formação mais especializada nas áreas das humanidades** (Sociólogos, Antropólogos, e Historiadores), onde as análises em torno dos negros e dos índios passaram a ter um caráter descritivo, com o intuito de destacar os elementos culturais desses grupos (Miranda e Silva 2013, 30, grifo nosso).

Essa modelagem permite-nos distinguir tais paradigmas não só à luz dos postulados das correntes do pensamento brasileiro vigente, mas dos métodos e modelagens da pesquisa, para a melhor compreensão das suas operações intrínsecas, ou, em última análise, não restrita ao mapeamento de modelos teóricos abstratos, nem sempre articulados em análises musicológicas concretas.

Dessa forma, situamos na corrente *euclidiana* os três primeiros projetos historiográficos em música no Brasil: *A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), de Guilherme de Mello[36] (1867-1932), a *História da música brasileira* (1926), de Renato Almeida (1895-1981), como também a *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925) (1926), de Vincenzo Cernicchiaro (1854-1928)[37] — as duas primeiras fundamentadas no evolucionismo

36 Na sua edição crítica do livro, Benetti (2019, 50-52) afirma que Guilherme Theodoro Pereira de Mello foi professor de música em Salvador, possivelmente entre 1885 e 1927, no Colégio dos Órfãos de São Joaquim (1903), no Arsenal da Bahia, no Conservatório de Música e ministrava aulas particulares (piano, canto, cordas, violão, flauta, teoria, solfejo), além de conduzir bandas militares e orquestras. Há alguns indícios de atividade composicional no arquivo do colégio, sobretudo de arranjos para banda da abertura da obra O *Guarany*, de Carlos Gomes, e *Il Trovatore*, de Verdi. Em 1928 muda para o Rio de Janeiro e assume o cargo de bibliotecário do Instituto Nacional de Música, atualmente Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), cargo no qual foi efetivado em 1929 e trabalhou até a data de falecimento, em 1932. No local encontra-se a Coleção Guilherme de Mello, com acervo de partituras deixado pelo autor, disponível para consulta online por meio da Biblioteca Digital da escola.

37 Não incluído por Volpe (2011), mas abordado nos trabalhos de Vermes (2011) e Vidal (2018). Com a data de nascimento corrigida por Vidal (2018, 124), Vincenzo Cernicchiaro (1854-1928) transferiu-se para o Brasil ainda criança e, depois de um retorno à Itália para concluir seus estudos musicais no Conservatório de Milão, instalou-se definitivamente no Rio de Janeiro em 1879, onde viveu até sua morte. Segundo Vermes (2011), no Rio, Cernicchiaro participou de algumas das mais importantes iniciativas musicais, como o Club Mozart e o Club Beethoven, nos quais atuou como violinista e regente, e atuou como docente no Instituto Benjamin Constant e no Instituto Nacional de Música. Seu intenso envolvimento com o meio musical carioca e com seus atores torna os capítulos de sua *Storia* dedicados à música brasileira desde o final do Segundo Império até a data de sua publicação um documento precioso pelo registro de uma grande quantidade de pessoas ligadas ao meio musical, escolas e associações que não ficaram registrados em nenhuma outra obra do gênero (Vermes 2011).

e no determinismo racial expressos em raça e meio (Mello e Almeida), e a terceira (Cernicchiaro), sob a forma de crônica, tal como os relatos de viajantes estrangeiros.[38]

Já na corrente *freyriana*, incluímos os mapeamentos e formulações musicológicas realizados a partir da década de 1930 por autores com uma formação mais especializada nas áreas das humanidades, cujos trabalhos também denotam o caráter essencialmente descritivo das práticas estudadas.

Em apoio a essa estruturação, lembramos que Gilberto Freyre (1900-1987) é um dos primeiros intelectuais com formação fora do espaço brasileiro, tendo estudado na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, e convivido com o antropólogo alemão Franz Boas (1858-1949), sua principal referência, atribuindo-se inclusive a Freyre a disseminação da sua obra. Por sua vez, Franz Boas, além de fundar uma antropologia profissional, universitária, emancipada dos amadores e dos especialistas de gabinete, defende raça, língua e cultura como variáveis independentes, e substitui a configuração anatômica pela plasticidade humana, criando espaço para a doutrina do relativismo, demovendo o método comparativo evolucionista, o que, em termos do campo da musicologia — embora contestada por Wiora numa demarcação entre método e campo (Demore; Magalhães Castro 2020) —, significou a superação da musicologia comparada em favor da futura etnomusicologia da década de 1950.

Assim, Boas, ao defender a mistura de raças e seus efeitos favoráveis, permite que Freyre — mesmo inserido no seio das contendas nacionalistas e nativistas da época (como a Liga de Defesa Nacional, de 1916, e a Liga Nacionalista de São Paulo, polarizadas entre lusofilia e lusofobia) — retome, ainda que de modo não declarado, contribuições de intelectuais da década de 1920 como **Manoel Bomfim** (1868-1932)[39] e **Manuel Querino** (1851-1923), que já vinham articulando críticas ao determinismo racial e propostas de valorização das matrizes africanas e indígenas. No entanto, ao absorver tais ideias, Freyre as recodifica sob uma chave lusotropicalista, apagando

38 Segundo Vermes (2011), se comparado com outras sínteses da história da música brasileira escritas ao longo do século XX, é aquele que mais documenta a atividade musical feminina na cena musical do Rio de Janeiro até 1925, prefigurando um recorte inovador para a época sobre questões de gênero.

39 Em *América Latina, males de origem* (1905), abandona o determinismo étnico, climático e geográfico e aprofunda-se na formação colonial para explicar os problemas brasileiros, defendendo o investimento em educação como um dos pilares para a construção de um país menos injusto e opondo-se ao consenso que atribuía nosso atraso à miscigenação de brancos com negros e índios.

a crítica estrutural ao racismo e diluindo o conflito racial numa suposta harmonia civilizatória, ao desenvolver a tese da democracia racial. Nesse processo, desengaja a ideia do branqueamento da população como forma de superação do "atraso brasileiro," bem como o paradigma do determinismo racial, ambos centrais naquele momento. Tais questões, embora fulcrais, serão mais tarde contestadas, especialmente no que diz respeito ao apagamento do negro, o que somente hoje reconhecemos na crítica ao "mito da democracia racial," dado que tal igualdade racial não se traduz em igualdade social.

Em retrospecto, o que se observa é que as vozes críticas de autores como Querino e Bomfim — ancoradas em vivências mestiças e em diagnósticos históricos articulados — foram, quando não silenciadas, alçadas à condição de "pré-ecos" de ideias consagradas por outros nomes, afeitos à legitimação institucional e às demandas simbólicas do campo intelectual. A performance bibliográfica subsequente, ainda hoje reiterada em muitas abordagens sobre a identidade brasileira, tende a reforçar um cânone que opera menos por enfrentamento epistemológico do que por citações consagrantes, exibindo um passaporte cultural válido, sem passar pela imigração teórica.

Contudo, destacamos o rigor científico nos métodos de Boas, que se apoiavam na reconstrução histórica em contraposição à reconstrução evolutiva, de forma a contrapor a suposição de que a mente humana obedeça às mesmas leis universais, e que processos idênticos produziriam necessariamente formas culturais semelhantes. Boas, ao contrário, exige o estudo de áreas culturais restritas e o cotejamento dos processos de crescimento cultural de cada uma, para que fosse possível chegar a generalizações indutivas corretas (Silva 2006, 202).

Tais questionamentos podem ser aplicados aos mapeamentos realizados por Mário de Andrade na década de 1930; por Francisco Curt Lange[40] na década de 1940, ainda que com foco principalmente nas Minas Gerais; por Joaquim Ribeiro em 1944, que desenvolve uma primeira versão cartográfica da cultura popular brasileira, sistematizada na

40 Também excluído por Volpe (2011), que opta por mencionar o antropólogo Joaquim Ribeiro, igualmente ativo na década de 1940, Curt Lange permanece ausente do escopo, assim como ocorre com a exclusão de Cernicchiaro nas primeiras publicações das décadas de 1910 e 1920. Ambos, à semelhança de Lange, eram **não nacionais**, apesar de fixados no Brasil e de suas contribuições terem sido lapidares para o desenvolvimento da musicologia brasileira.

"doutrina dos círculos culturais" (*Kulturkreislehre*), nos quais os traços culturais podem ser agrupados em "círculos geográficos de distribuição," definidos por Ribeiro como "grandes áreas de homogeneidade cultural" (Ribeiro 1944, 67); e por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na década de 1950, numa ampliação do modelo cartográfico de Ribeiro.



Figura 4 **–** Capa e folha de rosto da versão publicada em 1945, no Rio de Janeiro, da obra de Victor Seroff sobre Dmitri Shostakovich.

Assim, situaríamos no interior da corrente *freyriana* os trabalhos tanto de folcloristas como Joaquim Ribeiro quanto esses que seriam identificados como representantes de uma musicologia nascente, cujos esforços assumem um papel ativo na construção de um conceito de cultura nacional. Contudo, o escopo do trabalho de Joaquim Ribeiro (1907-1966) — filho de João Ribeiro, um dos fundadores da historiografia literária brasileira — abrange tanto a história e o folclore brasileiro como a estética e a hermenêutica literária.[41] Como já assinalado neste texto, sua descrição das teorias antropológicas vigentes no panorama intelectual até a década de 1930, encontradas em *Introdução ao folclore brasileiro* (1930) e em *Folklore brasileiro* (1944),[42] permanece ausente ou muito fragmentária nos escritos musicológicos equivalentes.

41 Joaquim Ribeiro foi responsável por contribuir para a consolidação de obras de referência, como *Estética da língua portuguesa* e *Origem da língua portuguesa*, entre outros títulos. Integrando o rigor na pesquisa com uma admiração pela cultura popular brasileira, tornou-se referência para estudiosos do folclore e para a antropologia cultural no país.

42 Para uma descrição e análise da relevância de Ribeiro, ver Beatriz Magalhães Castro, "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical," *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, n. 4, jul./dez. 2023.

Nesse sentido, ao nos referirmos à polimatia literária de Mário de Andrade (1893-1945), sua ação musicológica objetiva parece situá-lo em uma *charnière* — quase uma figura fora do seu tempo, entre esses dois contextos socioculturais delineados —, demandando uma análise aprofundada, sobretudo pelas dimensões político-ideológicas às quais Mário se vincula abertamente na década de 1940, especificamente no prefácio[43] à tradução feita por Guilherme Figueiredo da obra de Victor Seroff sobre Dmitri Shostakovich, publicada em 1945 no Rio de Janeiro pela seção de livros da empresa gráfica O *Cruzeiro* (Braga 2023, 51).[44] Inclusive a capa, concebida por E. Bianco[45] (Figura 4), é também digna de nota, na simbologia de renovação pelo fogo, em vermelho, que irrompe no horizonte sobre a pedra tumular do nazismo[46] — imagem eloquente de um engajamento estético e político.

Por outro lado, ao focarmos o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) — coevo aos trabalhos musicológicos de mapeamento das Missões —, os traços do nacionalismo romântico herderiano, como observa Schneider (2005), remetem antes de tudo à lógica da construção identitária de países como Itália e Alemanha, que alcançam sua unificação política no início da década de 1870.

> As noções de língua e cultura foram fundamentais para a **formação de uma consciência histórica nacionalista.** Mas não apenas nesses países, pois na Europa das primeiras décadas dos oitocentos, a busca por um passado comum instituiu o **mito de origem,** o que faria os ingleses acreditarem em suas origens saxônicas, os franceses nas origens francas e os alemães em seu passado germânico. A construção das identidades nacionais na Europa buscou identificar a *Kultur des Volkes* como uma **espécie de fóssil vivo da nacionalidade**. Caberia aos intelectuais escolher junto às populações mais remotas suas características essenciais, que remontariam

43 O prefácio está disponível em: https://www.novacultura.info/post/2024/12/13/mario-de-andrade-chostacovich

44 Ver o excelente trabalho de Braga (2023, 51) que aponta que "o livro já era mencionado em O *Jornal* em 1943 (NOTAS, 1943a) e na revista A *Cigarra* já era anunciado que Guilherme Figueiredo seria o tradutor (NOTAS, 1943b). Em 1944 a revista O *Cruzeiro* (SHOSTAKOVICH E SEU BIÓGRAFO VICTOR SEROFF, 1944), publicou um texto comentando sobre Shostakovich e sobre Victor Seroff, seu biógrafo. Os três periódicos pertenciam à empresa Diários Associados fundada por Assis Chateaubriand (1892-1968)." Em Natália Leite Braga, Dmitri Shostakovich e a música soviética na imprensa brasileira (1942-1946), Dissertação de mestrado, UFMG, 2023.

45 Trata-se provavelmente do artista plástico Enrico Paolo Vittoria Romana Bianco (Lazio-Roma, 1918 - Rio de Janeiro, 2013), conhecido como Enrico Bianco, pintor, desenhista, gravador e ilustrador italiano radicado no Brasil desde 1937, aos 18 anos, onde permaneceu até sua morte. Torna-se discípulo de Portinari, colaborando em diversas das suas obras. Sua primeira exposição foi no Copacabana Palace Hotel, em 1940; a edição especial de *Caçada de esmeraldas*, de Olavo Bilac, organizada por bibliófilos brasileiros, e o álbum de gravação do *Poema Sinfônico Ahanguera*, de Hekel Tavares, foram ilustradas por Bianco em 1951. https://www.arrematearte.com.br/artistas/enrico-bianco-1918

46 Quero agradecer a Sérgio Nogueira Mendes, meu colega da Universidade de Brasília, por esta lembrança colhida por ele na biblioteca da UNIRIO quando elaborava o seu doutoramento.

> a tempos longínquos. Muitos desses intelectuais eram partidários do progresso, o mesmo que viria a destruir **a suposta pureza da cultura popular**, sobretudo a dos camponeses, daí a ânsia em recolher suas tradições, antes que o progresso apagasse. (Schneider 2005, 49, grifos nossos)

Ao situarmos Mário de Andrade nessa posição liminar — entre o romantismo nacionalista oitocentista e o engajamento estético-político do século XX —, não se trata de reduzir sua figura a uma síntese conciliadora, mas de evidenciar o entrechoque de temporalidades e regimes de valor que sua atuação ativa e multifacetada incorpora. Suas ações não apenas documentam um Brasil em transformação, mas também participam da construção de uma narrativa nacional que, ao mesmo tempo em que busca as raízes do povo, o reinventa sob parâmetros modernos, seletivos e institucionalizáveis. Essa ambivalência será determinante para compreender tanto os limites quanto os efeitos da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, cujo projeto de mapeamento cultural se inscreve nesse campo tenso entre registro, mediação e invenção.

Schneider (2005) examina tais operações no contexto do sentido cultural do nacionalismo e da invenção das nações, e não apenas como uma ideologia ou um instrumento rasteiramente político, pois trata-se, antes, de fenômeno histórico e cultural muito amplo. Entendendo ainda que o sentimento nacional não é o despertar das nações para a autoconsciência, mas a **invenção de nações onde elas não existiam**. O que nos leva a dimensionar o problema da identidade nacional no contexto mais amplo da dinâmica de consolidação dos Estados-nação, processo no qual o Brasil se viu claramente inserido.

Portanto, nessa busca idealista do mito de origem, os também modernistas da geração de 1870 e da Escola do Recife necessitarão encontrar fundamentação científica no advento do positivismo e do evolucionismo no Brasil, relacionando fatores de caráter biológico ao contexto social, convencionando a mestiçagem como fator de retrocesso e promovendo o estudo das diferenças raciais como hierarquia de superioridade/inferioridade.

Como também a continuidade da episteme nacionalista romântica, enclavinhada no mito da origem, encontrará nos aspectos raciais e mesológicos o cenário privilegiado para esse ato catártico de entrada do Brasil no concerto das nações. Identificada a sua

origem, o enredo poderá prosseguir, uma vez resolvida a questão que em última instância se reportava à formação de um Estado nacional (Ortiz 1985). Assim, ainda para Ortiz (1985, 15, grifos nossos),

> O evolucionismo fornece à *inteligentsia* brasileira os conceitos para compreensão desta problemática; porém, na medida em que a realidade nacional se diferencia da européia, tem-se que ela **adquire no Brasil novos contornos e peculiaridades**. A especificidade nacional, isto é, o hiato entre teoria e sociedade, só pode ser compreendido quando combinado a outros conceitos que permitem considerar o porquê do atraso do país. Se o evolucionismo torna possível a compreensão mais geral das sociedades humanas, é necessário porém completá-lo com outros argumentos que possibilitem o entendimento da especificidade social. O pensamento brasileiro da época vai encontrar tais argumentos em duas noções particulares: o meio e a raça.

Nesse aspecto, assinalamos que Duprat (1989), parcialmente reiterado por Volpe (2011), aponta à sua maneira[47] essa permanência, num esforço braudeliano fazendo-a retroagir às contribuições de Domingos José Gonçalves Magalhães, já aqui citado, quando este "sistematiza na literatura em 1836, [...] na Revista no. 1 da *Nitheroy*, a independência do Brasil como uma ocorrência sócio-político-cultural [...] sob o signo do romantismo" (Duprat 1989, 34). Aparentemente assim o retroage, talvez como recurso retórico para atingir "as mensagens pseudo-modernas [...] de vanguardas históricas atuais" — mas quais? — quando afirma:

> Como explicar, se não pela sobrevivência, típica e tópica, do **ideário nacionalista-romântico de 1836**, numa resistência passiva do consumo, a **reincidência das vanguardas históricas atuais**, nas **mensagens pseudo-modernas** que repetem as preocupações das vanguardas de 20 e 30 anos atrás, pelo fato de predominarem, em nossa cultura, os **fatores de longa duração** (para utilizar a expressão de Fernand

47 Quando destacamos a fraseologia de Duprat, sentimo-nos obrigados a reproduzir o texto original como forma de esclarecer e garantir a sua compreensão: "A Independência do Brasil é apresentada como uma ocorrência sócio-político-cultural que se inscreve sob o signo do romantismo, sistematizado na literatura em 1836, pelo ideário de Domingos José Gonçalves Magalhães, n. 1 da revista *Nitheroy*. Segundo o autor, seus tópicos nacionalistas não se circunscreveram ao campo literário. Não obstante a inexistência de uma contribuição igualmente sistemática no âmbito da história da música, ficam evidentes as repercussões do ideário de Magalhães na historiografia musical brasileira, desde o período romântico, e ainda hoje vigentes numa certa polêmica envolvendo o nacionalismo musical" (Duprat 1989, 34).

> Braudel) **que teimam em fixar padrões novecentistas da fase romântica.**[48] (Duprat 1989, 34, grifos nossos)

Digamos que, num sentido mais amplo, poderíamos recair numa mesma obsessão palindrômica ao buscarmos a origem do mito (da origem). Contudo, a "incidência de padrões novecentistas" nas ações musicológicas das "mensagens pseudo-modernas [...] de vanguardas históricas atuais" parece não espelhar uma vinculação expressa a ideologias e enquadramentos teóricos, mas um maior foco sobre "o fazer" do que sobre o trabalho hermenêutico *per se*. Indicaria assim um objetivo prático numa agenda em alguma medida pouco definida, a não ser na busca pelo Santo Graal que encerraria a brasilidade da nação brasileira, identificando, como afirmou Schneider (2005), a *Kultur des Volkes* como uma espécie de fóssil vivo da nacionalidade.

Assim, não será difícil compreender como esses elementos nortearão as ações musicológicas, mais imbuídas em propósitos nacionalistas — voltadas à busca da origem e formação da nação — do que propriamente em metodologias científicas e atualizadas na recolha e análise de dados. Ou seja, em termos metodológicos, forçam o objeto a se encaixar na hipótese, ao invés de permitir que o objeto se manifeste em seus próprios termos.

Tal questão é relativamente de fácil esclarecimento, quando distinguimos os campos epistemológicos entre concepções culturalistas, como as de Florian Znaniecki (1919), e os do legado mais amplo do relativismo cultural de Franz Boas (1911). Ambos se situam em momentos de reestruturação disciplinar na emergência do campo das ciências sociais, o que permitirá a consolidação da sociologia e da antropologia e, pelo mesmo empuxo, modificará drasticamente o campo da história no advento da *École des Annales* (1929). No Brasil, entretanto, essas reconfigurações ainda não estavam plenamente incorporadas: o pensamento nacional seguia ancorado no bio-determinismo, ou sociologia biológica de base romerista, herdeira das três últimas décadas do século XIX. Essa base sustentava a

48 Novamente, a formulação de Duprat (1989), ainda que evocativa, revela um certo grau de formalismo retórico que resiste à análise conceitual mais acurada. A referência aos "fatores de longa duração" de Fernand Braudel é mobilizada sem a densidade metodológica que caracteriza a historiografia das estruturas, funcionando antes como metáfora cultural do que como operador teórico. Embora sua crítica à recorrência de padrões novecentistas nas "vanguardas históricas atuais" tenha ressonância, a imprecisão dos termos e a ambiguidade de sua construção sintática dificultam uma avaliação efetiva da hipótese proposta. Tal ambivalência estilística, muitas vezes absorvida acriticamente em leituras posteriores, infelizmente contribui mais para a consagração do autor como figura do campo do que para o avanço de uma crítica histórica consistente.

"lei dos três estágios" comtiano, explicando o atraso do país por meio da inferioridade das raças formadoras da sociedade brasileira, até que, mais tarde, a mestiçagem racial fosse ressignificada como singularidade constitutiva da identidade nacional, como fator de singularidade do novo Brasil.

Assim, no campo musicológico (ou "musicologizante"), a instalação do folclore e do folclorismo permanece vinculada a esse nacionalismo romântico, na formação de uma consciência histórica nacionalista, na busca por um passado comum encerrado no mito de origem. Como já apontado em Schneider (2005), na formação de uma consciência histórica nacionalista a partir das noções de língua e cultura — como no caso da necessidade de Duprat, de retroação a Domingos José Gonçalves Magalhães (1836) e daqueles que "teimam em fixar padrões novecentistas da fase romântica"; ou como no estudo das correntes literário-filosófico-hermenêuticas da geração de 1870, centradas na Escola de Recife e em Silvio Romero, que, segundo Candido (1988, 30), é aquele que "não perdeu mais certo ar de novo-rico da cultura."

Como novamente evidencia Schneider (2005), no esforço de construção das identidades nacionais por meio da *Kultur des Volkes* e da instituição do mito de origem, caberia aos intelectuais a escolha junto às populações mais remotas de suas características essenciais. Assim, de forma ambivalente, "mesmo que partidários de um progresso que viria a **destruir a suposta pureza da cultura popular**," manifestaram "ânsia em recolher suas tradições, antes que o progresso apagasse."

Assim rodou a nossa roda da fortuna, e a presente análise busca discutir esse deslocamento crítico dos paradigmas fundacionais em direção a abordagens mais plurais e descentradas.

Mário de Andrade: a missão numa etnografia *que no fue*

Mário de Andrade (1893-1945), sem dúvida, é o agente mais complexo do universo de intelectuais paulistas que gravitavam em torno de um projeto nacional liderado por São Paulo, no qual seu precoce exercício interdisciplinar, a arte e a reflexão estético-filosófica se fundem num esforço de reconfiguração da identidade cultural

brasileira. Na sua polimatia, rompe com as convenções da tradição literária, abrindo caminho para uma nova estética; engaja-se em pesquisa etnográfica na coleta e estudo das raízes culturais do país; propõe uma musicologia, ainda que prescritiva, que delineia uma perspectiva sobre a identidade musical brasileira; desenvolve uma crítica cultural acompanhada de uma reflexão filosófica no campo da estética; e envolve-se ainda na institucionalização de políticas públicas no seu anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN), de 24 de março de 1936, que lançaria as bases para o Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, na organização e proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.[49] Segundo Fragelli, este trabalho institucional de Mário de Andrade,

> contém propostas inovadoras, que seriam incorporadas à legislação brasileira somente meio século mais tarde, na Constituição de 1988. Se é possível sintetizar esse avanço, digamos que o conceito de patrimônio que informa o anteprojeto subverte os parâmetros dominantes na década de 1930. Primeiro, porque inclui as manifestações da cultura popular, ampliando por exemplo a categoria dos "monumentos", que passa a abranger não apenas as grandes igrejas, fortalezas ou palácios coloniais e imperiais, mas também casas e capelas populares e até cruzes de beira de estrada. Segundo, porque abarca não apenas os "bens materiais", mas também os intangíveis, como as lendas, a música, as danças, os provérbios etc., bens que Mário chamava de "tradições móveis." (Fragelli 2020, 146)

Segundo Pires Júnior (2014, 4), Mário de Andrade foi o "primeiro intelectual brasileiro a vivenciar, refletir e problematizar em profundidade o dilema do intelectual diante da forma de participação política," lhe conferindo uma abrangência que excederia os limites disciplinares de uma formação essencialmente construída no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde ingressou em 1911 e concluiu o curso de piano em 1917.

Na célebre *Viagem de Descoberta do Brasil*, de 1924, conhecida como a *Caravana Modernista*, que, composta por um grupo de intelectuais ligados ao movimento,[50] partiu

49 Estruturado em quatro Livros do Tombo (Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, Histórico, Belas Artes e Artes Aplicadas), em 1936 Mário de Andrade "tenha esboçado as bases de uma política que, ao longo de mais de sessenta anos, foi sendo traçada primeiro no Sphan e, a partir dos anos oitenta, também em estados e municípios: uma concepção ampla de patrimônio, a que se integram museus, arquivos e testemunhos das culturas ameríndias, afro-brasileiras e populares; um instrumento de proteção cuja aplicação se sustenta na participação de um conselho que representa a sociedade; e a ênfase no papel fundamental da educação para a formação de uma consciência do valor do patrimônio nacional - para citar apenas algumas de suas propostas." (Weffort 2002, 2).

50 O grupo liderado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral incluía outros nomes de relevo, como o poeta suíço Blaise Cendrars, a mecenas Olívia Guedes Penteado, René Thiollier, Godofredo da Silva Telles e Oswald de Andrade Filho (Nonê).

de São Paulo para excursionar por Minas Gerais em busca de um distanciamento do olhar eurocêntrico, levou-o a compreender que a arte não se destinaria a conscientizar, pois já se revelava espontaneamente nas expressões cotidianas do povo, como expresso em O *turista aprendiz* (Andrade 1976). Refletindo sobre a caravana de 1924 e outras viagens, destaca a arte popular mineira observada em cidades como São João del-Rei, Tiradentes, Mariana, Ouro Preto, Sabará, Belo Horizonte e Congonhas, abrindo caminhos na redescoberta de um Brasil autêntico, aflorando da mestiçagem e da cultura popular. A excursão motivou também ações de preservação do patrimônio histórico com a criação do conceito de tombamento, que Mário ajudou a desenvolver, culminando na fundação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN) em 1937. Suas impressões dessa viagem às entranhas mais profundas da nação, registradas em poemas como *Noturno de Belo Horizonte*, formam a base para as suas reflexões sobre a identidade nacional, como elaborado em *Música, doce música* para o campo musical:

> A arte musical brasileira [...] terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo, para ser nacional, e por consequência, ter direito de vida independente no universo. Porque o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, **da raça para a humanidade**, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que enriquece a consciência humana. [...] A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios **e que lhe vieram tradicionalmente da evolução de seu povo.** (Andrade 1963, 137, grifos nossos)

Esse *ethos* — que articula modernidade estética e legado cultural imbricado no conceito de nação e de universais — encontra seu ponto de inflexão na Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada e organizada por Mário de Andrade em 1938. Restrita, porém, a seis Estados do Brasil (Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará), foi descrita por Brumana (2006) como "*una etnografia que no fue*," revelando o descompasso entre a intenção modernista de mapeamento cultural e os limites metodológicos, logísticos e epistemológicos do projeto.

Brumana (2006) demonstra ainda que as Missões estavam atravessadas por uma curiosidade intelectual que, embora progressista, era guiada por uma lógica de representação vertical. A investigação do "popular" partia de elites letradas e funcionava como mapeamento da diferença dentro do projeto de constituição monística de uma

identidade nacional. Corrigindo equívocos de agendas nacionalistas na promoção de uma autenticidade autóctone da música brasileira, as observações de Brumana[51] relativizam e contextualizam o aporte de Mário de Andrade e das Missões numa ação do tipo *top-down* que pouco se relaciona com as bases que pretende apreender e resgatar.

> No Brasil, as diversas manifestações da religiosidade popular têm sido objeto de interesse dos meios acadêmicos desde o final do século XIX; **essa curiosidade intelectual** era a **contrapartida de um interesse mais imediato e utilitário de numerosos membros das elites brasileiras,** que autores como João do Rio e Nina Rodrigues apontavam desde o início: homens e mulheres da "boa sociedade" do Rio ou de Salvador requeriam os serviços do que a imprensa condenava como "baixo espiritismo."[52] (Brumana 2006, 545, grifo nosso)

Em nota de rodapé a esta afirmação, Brumana acrescenta ainda outras vozes antagonistas às práticas afrodescendentes que se somavam paradoxalmente nesse contexto:

> Não foi só a imprensa branca que lutou contra o candomblé. Dale GRADEN, "Reação intelectual ao candomblé afro-baiano no jornal O Alabama, 1864-1871," Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 93, 1997, p 275-287, registra os ataques ao candomblé pelo jornal O Alabama, dirigido por um negro baiano na década de 1860-1870. Em meio à guerra contra o Paraguai, **uma das acusações é que o culto agia como um impedimento ao trabalho dos oficiais da Província no recrutamento de soldados (ibidem, 275). Assim, acrescentou ao primitivismo de suas práticas e crenças, um caráter socialmente desintegrador**[53] (Brumana 2006, 545-546, grifo nosso).

51 Segundo o autor, o seu trabalho *Mario de Andrade y la Missão de Pesquisas Folclóricas (*1938): una etnografía que no fue se enquadra em investigação financiada pelo Ministério de Ciência e Tecnologia espanhol, Programa de Promoção Geral do Conhecimento, com apoio da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo. Fernando Giobellina Brumana (1944-2019) foi um antropólogo argentino e professor titular da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Cádiz, Espanha, importante interlocutor em ciências sociais no Brasil, cujo trabalho de campo centrou-se em cultos de possessão como a umbanda, o candomblé e o catimbó. Desenvolveu ainda trabalho sobre aspectos teóricos dos sistemas classificatórios e sobre a história do pensamento social francês.

52 "En Brasil, las diversas manifestaciones de la religiosidad popular fueron objeto de interés por parte de los medios académicos desde fines del siglo XIX; **esta curiosidad intelectual** era **contrapartida de un interés más inmediato y utilitario de numerosos miembros de las elites brasileñas,** que autores como João do Rio y Nina Rodrigues señalaron desde un primer momento: hombres y mujeres de la 'buena sociedad' de Rio o de Salvador requerían los servicios de aquello que la prensa condenaba como 'bajo espiritismo'."

53 "No sólo prensa blanca combatía al candomblé. Dale GRADEN, «Reação intelectual ao candomblé afro-baiano no jornal O Alabama, 1864-1871», Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 93, 1997, p 275-287, registra los ataques contra el candomblé del periódico O Alabama, dirigido por un negro baiano en la década de 1860-1870. Plena guerra contra el Paraguay, una de las acusaciones es que el culto actuaba como un impedimento al trabajo de los oficiales de la Provincia en su reclutamiento de soldados (ibidem, 275). Sumaba así al primitivismo de sus prácticas y creencias, un carácter socialmente disgregante."

Ou ainda, numa análise alinhada a uma perspectiva descolonizante e sensível às estruturas subjacentes de poder, como sintetizado por Vilhena (1997, 29), "aquilo que se apresentava como um resgate, nada mais seria do que o sequestro do discurso do outro, isto é, que o projeto que se apresenta como de defesa popular era na verdade autoritário," revelando uma assimetria epistêmica entre sujeito pesquisador e objeto popularizado.

Discordamos de Volpe (2011, 21) em alguns pontos na sua análise sobre o pensamento de Mário de Andrade. Primeiro, quando afirma que as ideias de identidade nacional, defendidas por Mário de Andrade, são transposições quase diretas daquilo que Silvio Romero defendeu para a literatura e a cultura brasileira como um todo. Contudo, mais adiante assinala ainda que Mário teria sido influenciado pela veemente rejeição das ideias de superioridade/inferioridade racial por parte de diversos intelectuais brasileiros, como Manuel Bonfim, Alberto Torres, Álvaro Bomílcar, Manuel Querino, assim como pela agenda da Propaganda Nativista expressa na *Revista do Brasil* de 1916. Contudo, há que se distinguir aqui a origem das agendas (nacionalista/nativista) e particularizar a contribuição desses intelectuais, pois alguns (como Bomílcar e Torres), oriundos de setores preocupados com a soberania nacional e o antilusitanismo da Primeira República, eram ativos também no combate a alguns nacionalismos, como o nacionalismo germanófilo, o da raça latina e o português. Na agenda de Bomílcar, por exemplo, pressupunha-se uma visão de hierarquia racial-cultural que alimentou as empresas colonialistas. Nessa perspectiva, colocava todos os brasileiros mestiços das raças tidas como inferiores (índios e africanos) numa posição de serem absorvidos pelas tidas como superiores, em nome da *Esthetica, do Progresso e da Civilização* (Bomílcar citado em Miranda 2015, 27).

Portanto, encontrava-se ainda distante do (novo) mito da democracia racial na superação da tese do branqueamento, e mais especificamente das teses de Manoel Bomfim, autor cujo impacto hoje na crítica descolonial é fundante, quando se manifesta de forma contundente sobre os sofismas teóricos vigentes:

> Tanto vale discutir logo toda a célebre teoria das raças inferiores. Que vem a ser esta teoria? Como nasceu ela? A resposta a estas questões nos dirá que tal teoria não passa de um **sofisma abjeto do egoísmo humano**, hipocritamente **mascarado**

> **de ciência barata**, e covardemente aplicado à exploração dos fracos pelos fortes. (Bomfim 1905, 190, grifos nossos)

A *Missão...* situa-se ainda num momento em que o folclore se consolidava como campo de atuação cultural, mas não como campo disciplinar autônomo. Os chamados folcloristas — ou "etnógrafos sem cátedra," para tomarmos o conceito utilizado por Barthez (2021) — formavam um grupo heterogêneo, que incluía figuras como o próprio Mário de Andrade, o advogado e jornalista Renato Almeida (1895-1981), o historiador, etnólogo e jornalista Luiz da Câmara Cascudo (1898-1986), a pianista, ensaísta e etnóloga Oneyda Alvarenga (1911-1984) e o folclorista, escritor e professor Rossini Tavares de Lima (1915-1989)[54]. Esses agentes culturais buscavam conciliar o impulso modernista com o nacionalismo romântico oitocentista, ainda fortemente presente no imaginário da brasilidade, sem que houvesse uma orientação disciplinar que balizasse as dimensões metodológicas, logísticas e epistemológicas do projeto.

Fenômeno, aliás, não restrito ao Brasil, pois surge também no contexto lusitano, cuja contrapartida em Portugal seriam nomes como Francisco Martins Lage (1888-1957)[55] e Luís Chaves (1889-1975), os quais, segundo Barthez (2021), agregar-se-iam a uma comunidade de etnógrafos oriunda da Primeira República que colaboraram com o Estado Novo na sua política e ação folclorista.

Corroborando Brumana, Silva (2008) nos dá uma clara ideia sobre o papel de tais intelectuais no processo de construção do campo do folclore no Brasil:

> Até os anos de 1940 o folclore era considerado como uma disciplina integrante do campo da Literatura, da Linguística ou até mesmo da História, haja vista os investimentos de vários literatos nesse campo como Sílvio Romero, Amadeu Amaral, Mário de Andrade, entre outros. No entanto, essas noções entraram em crise nos anos de 1940, quando alguns desses intelectuais almejaram a elaboração de um **campo autônomo para o folclore** e buscaram a **definição de um método de pesquisa que fosse considerado científico**. Rapidamente essas noções foram refutadas pelo fato

54 Uma listagem mais completa, a partir de Nomura (2001), encontra-se em Beatriz Magalhães Castro, "Historiografia musical brasileira como operação musicológica...," *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, 4 (jul./dez.): 37.

55 Segundo Maria Barthez (2021, 1), Francisco Martins Lage (1888-1957) fez parte de uma geração, de um grupo de intelectuais — etnógrafos sem cátedra — das primeiras décadas do século XX, "que estudaram o povo português e construíram uma cultura demótica, num prolongamento da sensibilidade etnográfica da antropologia e etnografia portuguesa, estruturada na 1.ª República, entre 1910 e 1930, e centrada na arte popular (na sua essência decorativa e exaltação estética), como veículo para a construção da identidade da nação portuguesa." Em Maria Barthez, "Lage, Francisco (1888-1957) - Etnógrafo sem cátedra, dramaturgo do 'folclore português': vida e obra de Francisco Lage, um homem de cultura integral," *Berose, Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, 2021.

> de **as técnicas para a coleta do material serem primitivas**, sem **qualquer menção a informadores e até mesmo de datas e circunstâncias em que havia sido feita a coleta**. A identificação do lugar das descobertas frequentemente era vaga, indicando apenas o Estado ou a cidade, sem dar importância a questões cruciais como, por exemplo, o solfejo ou a coreografia. Essas tendências **contribuíram decisivamente para fazer do folclore uma disciplina fadada à curiosidade dos diletantes** (Carneiro 1963[1965?], 19). (Silva 2008, 98, grifo nosso)

Contudo, atendendo à mesma demanda da convenção internacional que criou a Unesco em 1946, funda-se no mesmo ano o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), vinculado ao Ministério das Relações Exteriores,[56] presidido por Renato Almeida e, no ano seguinte, em 1947, cria-se a Comissão Nacional de Folclore (CNFL). O impacto e o percurso posterior dessa institucionalização, alinhada a iniciativas e sistemas externos aos praticados no Brasil, promoverão uma maior profissionalização tanto no campo musicológico como ao nível do tratamento dos dados gerados e que virão a direcionar iniciativas associadas ao que hoje denominamos como gestão da informação. Assinala-se ainda o seu impacto sobre a criação musical na obra de compositores como Heitor Villa-Lobos (Figura 5), Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, consolidando a sua estética nacionalista a partir da dimensão folclorista, agora catalisada pela internacionalização dos seus resultados. Ou seja, o folclore estava em voga!



Figura 5 – Villa-Lobos com o musicólogo Rossini Tavares de Lima. Museu Villa-Lobos, n. de registro 1977.16.181. Rio de Janeiro, 1957.

56 Decreto-lei n. 9.366, de 13 de julho de 1946, que Funda o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura.

Contudo, nos anos subsequentes, no episódio do lançamento da Carta do Folclore Brasileiro[57], uma divergência conceitual sobre o campo de atuação e o objeto do folclore revela que a posição dos brasileiros fugia ao clássico conceito de folclore europeu ou mesmo àquele de especialistas não europeus, que se identificavam com o sentido literal e tradicional dos termos (Silva 2008). O que resultou, em 1954, durante o I Congresso Internacional (São Paulo, 1954), que congressistas solicitassem à Unesco — de cuja direção não participava nenhum latino-americano — a **distinção formal entre etnografia e folclore**, reservando a este apenas o aspecto oral (Silva 2008). Como assinala Silva, tais divergências

> [...] deram origem a um **movimento folclórico latino-americano** marcado pela defesa de posições conceituais específicas em relação aos europeus, já que ampliaram a noção de folclore para vários aspectos da vida social como as festas, o artesanato e a medicina popular, enquanto os europeus continuaram a considerar como folclore apenas aquelas manifestações ligadas à oralidade. (Silva 2008, 104)

Formula-se assim nesse percurso a necessária superação dos paradigmas raciais presentes em Silvio Romero,[58] Nina Rodrigues e Karl Von Kozeritz, e de "tendências obsoletas de interpretação e coleta que, feitas na privacidade dos gabinetes, impediam a percepção da diversidade dos fenômenos folclóricos" (Silva 2008, 98).

Como indiquei em 2023, em "Historiografia musical brasileira como operação musicológica":

> [...] o *coup de grâce*, digamos, adveio no embate encetado pela dita escola paulista de sociologia, liderado por Florestan Fernandes (1920-1995), que em inícios de carreira "trava sua primeira disputa disciplinar, na qual se configura sua **adesão a uma sociologia científica**, baseada na sistematicidade dos procedimentos de observação e na abrangência das explicações" (Garcia, 2001, 1). Esta questão foi copiosamente estudada e documentada em trabalhos como os de Cavalcanti & Vilhena (1990), Garcia (2001), Bandeira (2020), entre vários outros. ((Magalhães Castro 2023, 40, grifo do autor)

57 No I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, lançou-se a Carta do Folclore Brasileiro, o texto programático que definiu as diretrizes do folclore nacional na definição do fato folclórico. O documento, além disso, exprimiu a importância assumida pela definição de uma identidade comum a essa área de estudos, tanto que se inicia com um preâmbulo cujo objetivo era justamente caracterizar a natureza do fato folclórico, numa paráfrase às discussões introduzidas por Durkheim no século XIX, em que apresentava a natureza do fato social, considerado como coisa (Vilhena 1997).

58 Como afirma Silva (2008), Sílvio Romero preocupava-se com problemas de raça e dividia o material recolhido segundo a característica racial de seus informantes — branca, negra, indígena ou mestiça.

A vertente folclorista não encontra assim as bases científicas e o respaldo acadêmico para os seus postulados, esvaziando lentamente as suas agendas e ações. Nesse processo, passa a analisar o folclore e a cultura popular como um fenômeno dinâmico, produto das relações sociais e das estruturas de poder, consolidando-se no campo da sociologia da cultura e nos posteriores enquadramentos pós-estruturalistas a partir da década de 1960, não se limitando a uma valorização de elementos folclóricos isolados, metanarrativas e verdades universais.

Francisco Curt Lange, panamericanismo e xenofobia

Em contraposição aos métodos utilizados na atenção à cultura popular de base oral, o primeiro mapeamento sistemático de fontes musicográficas no espaço colonial brasileiro é realizado a partir da década de 1940, no trabalho de Francisco Curt Lange (1903-1997). Focado em Minas Gerais, Lange não só coletou documentos musicográficos, como também descreveu práticas, espaços e estruturas, propondo interpretações sociológicas e antropológicas ao empregar os conceitos de "mulatismo musical" para o contexto mineiro e de "americanismo musical" para a integração do espaço latino-americano. Sua primeira viagem ao Brasil data de 1934, quando esteve no Rio de Janeiro a convite de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, estreitando laços com intelectuais como Mário de Andrade e Villa-Lobos, numa viagem que seria decisiva para a concepção do que viria a ser o 1º Congresso Latino-Americano de Música.

Curt Lange exerceu papel fundamental na revelação de uma prática musical robusta nas Minas Gerais do século XVIII, região na qual ele trabalha inicialmente entre 1944 e 1945. Formado nas Universidades de Munique, Bonn, Leipzig e Berlim,[59] no campo da musicologia comparada — a *vergleichende Musikwissenschaft*, em diálogo com o estruturalismo e o relativismo antropológico —, Lange examina diversas fontes

59 Curt Lange formou-se em arquitetura na Universidade de Munique (1927). Em 1929, conclui, já em solo argentino, o doutorado em Música sobre polifonia nos motetos dos Países Baixos, iniciado na Universidade de Bonn. Trabalhou com nomes como Erich Von Hornbostel e Curt Sachs, que eram então expoentes no contexto da sistematização de Guido Adler, onde a musicologia comparada surge na perspectiva eurocentrista, no estudo da música não pertencente ao espaço sob influência europeia, que inclui a Europa Ocidental e países eslavos da Europa Oriental.

presentes em confrarias[60] de irmandades e em ordens terceiras mineiras. Nessas instituições, identificou uma intensa atividade musical exercida por "homens pardos," termo que designava pessoas livres nos documentos da época. Seu intenso trabalho demonstrou que esses homens não apenas se organizavam em termos de autonomia eclesiástica e financeira, mas também se beneficiavam de isenções e privilégios, uma situação atípica em relação a outras partes da América Portuguesa.

Essa peculiar autonomia das ordens terceiras na Capitania de Minas Gerais tem raízes nos ordenamentos jurídico-administrativos coloniais e na proibição da instalação de ordens regulares na capitania, o que reforçou o florescimento das ordens terceiras. Estas remontam ao movimento tardo-medieval de "desmonasticização" (Precioso 2014b, 389), no qual leigos passaram a gerir a sua vida espiritual sem se submeter integralmente à jurisdição de superiores conventuais. Somada a isso, a vigência do Padroado Régio (1456) — no qual a Santa Sé outorgou ao Reino de Portugal o direito de "padroado" sobre seus territórios ultramarinos — gerou disputas de jurisdição, entre poderes civis e eclesiásticos, elevando as tensões nas relações entre ordens regulares e terceiras, seja no questionamento sobre as isenções e privilégios recebidos pelas ordens terceiras, seja nos abusos de poder das ordens regulares na imposição de limitações das suas atividades[61].

Precioso (2014b) descreve que a partir do estabelecimento inicial das ordens terceiras inicialmente brancas em Minas Gerais, em 1740,

> Com efeito, na Capitania de Minas Gerais, os irmãos terceiros gozavam uma dupla liberdade: isentavam-se dos párocos e mantinham-se distantes dos superiores conventuais, **que não se encontravam instalados na região** – sem falar nos saltos de jurisdição: em Vila Rica, os terceiros franciscanos chegaram a apelar a Castela e os carmelitas a Roma. Porém, a autonomia das ordens terceiras mineiras contrastava

60 Confrarias laicas e religiosas surgem na era moderna, em que a vivência religiosa dos leigos passa a ser exercida também por meio de ordens terceiras e irmandades. Constituem importante pilar de ensino catequético, dispondo de bibliotecas, onde o não letrado poderia adquirir conhecimento por meio das atividades promovidas pela paróquia. Exemplos desse fenômeno encontram-se nos ricos arquivos das dioceses de Mariana, Sabará, Diamantina e São João del-Rei. Os membros de ordens terceiras se consideravam mais qualificados do que os membros das irmandades, pois compunham a elite intelectual, política, militar e artesanal destacados no ofício de pedreiro, carpinteiro, entalhador, escultor, pintor e empreiteiro. Como assinala Campos (2011, 96-97), "em irmandades de crioulos (negros nascidos na colônia) não se aceitava o negro boçal, ou seja, o africano que não dominava a língua vernácula," como ainda "determinadas irmandades do Rosário dos Pretos registraram em seus estatutos a proibição de se aceitar quilombolas" e "[...] se aclimatavam contexto colonial."

61 Como exemplo, citamos o episódio de obrigatoriedade de compra dos hábitos dos frades (ordens superiores), para vestir os corpos nos funerais dos membros das ordens terceiras, ocorrida em Portugal, em Coimbra, entre terceiros franciscanos e frades do Convento da Ponte (Precioso 2014b).

> com a maior vigilância exercida pela Coroa portuguesa sobre as confrarias durante a segunda metade do século XVIII. (Precioso 2014b, 397-398, grifo do autor)

Diversos fatores confluíram para conferir às irmandades e ordens terceiras mineiras um maior nível de independência, estimulando e financiando uma prática musical erudita, documentada e investigada por Lange (1979). Em seu trabalho, explora a dimensão sociológica dos livros das irmandades, examinando registros de contratação de músicos pelas Câmaras, arrematações (leilões públicos) para festas religiosas e civis, bem como o rol de instrumentistas, seus registros vocais, o *instrumentarium* e a difusão dessa prática por meio do trabalho de copistas. Dessa forma, supera uma perspectiva documental e convida à reflexão sobre o papel criativo e dinâmico dessas comunidades como elementos constitutivos de uma práxis na construção sociológica dos seus significados, e não como uma simples adaptação mecânica a uma dada estrutura administrativa. Tais fatos evidenciam como a compreensão do universo musical setecentista não pode prescindir de sua teia de significados (Geertz 2008), e que retirar as práticas musicais de seu contexto administrativo, simbólico e humano arrisca dissolver o sentido estrutural ou funcional dos fenômenos (Dantas Filho 2019).

Nesse sentido, "Luiz Heitor muda" e "mulatismo musical" — formulações conceituais centrais para Lange — se inserem numa tradição relativista que diverge frontalmente do biodeterminismo do século XIX e de suas linhagens positivistas, típicas do pensamento romerista ou do evolucionismo biológico. Lange se vincula, antes, a uma antropologia cultural emergente, que rejeita o determinismo racial e enfatiza os contextos históricos e sociais. Essa perspectiva coaduna-se com sua posição intelectual exógena — atuando como **intruso epistêmico** no espaço brasileiro —, de onde pôde desenvolver uma leitura transnacional das práticas musicais sul-americanas.[62]

O largo espectro de influência de Lange na historiografia musical brasileira permanece em diversos aspectos. Primeiramente, ao desafiar o programa de raízes essencialmente folcloristas, demonstrando a existência de uma música "culta" de tradição

62 Insiste-se em mesclar o positivismo evolucionista com as correntes posteriores, seja culturalista ou relativista, abalizando equivocadamente uma (melhor?) ruptura na historiografia musical brasileira ao trabalho de Duprat, ao situá-lo no seio da École, em oposição ao relativismo de Lange, reduzido a uma visão otimista do sincretismo racial (Machado Neto 2010), como se ambas não pertencessem ao mesmo *continuum* intelectual de ruptura com o evolucionismo positivista.

produzida no país muito antes do que se costumava registrar, e por compositores que, à época, sequer eram conhecidos pelo cânone oficial (inaugurado com o Padre José Maurício Nunes Garcia). A partir de Lange, a historiografia incorpora esses autores, resultando numa transformação importante do campo.

Além disso, Lange estimulou ainda a cooperação interamericana, aproximando os países do continente por meio da música e questionando a mentalidade eurocêntrica predominante, apontando a necessidade de conhecimento da continentalidade dos povos americanos. Assim, no lugar do isolamento nacionalista, ele propõe uma espécie de panamericanismo musical, no qual as culturas do "Novo Mundo" poderiam — e deveriam — dialogar de modo horizontal, fazendo da música um "agente integrador dos povos" (Moya 2017, 20).

Para alcançar nada menos que a "emancipação do cidadão americano" articula uma rede continental de pesquisa musical, fundando instituições e periódicos – como o *Boletín Latino-Americano de Música* (publicado entre 1935 e 1946) –, colaborando com intelectuais de vários países.

O projeto de Lange interagiu ainda com as políticas culturais internacionais da época, sobretudo nos alinhamentos da Segunda Guerra, quando os Estados Unidos fomentaram intercâmbios por meio da Pan American Union (PAN),[63] inserindo o conceito de "música latino-americana" no contexto de diplomacia do "bom vizinho" (*Good Neighbor Policy*, 1933-1945).

Em 1941, funda-se o Inter-american Music Center no âmbito da PAN, do qual Charles Seeger (1886-1979) foi nomeado diretor (Figura 6).[64] Esta Divisão de Música desenvolverá um panamericanismo oficial com agenda própria, legitimando o conceito

63 A partir de 1948, a Pan American Union se tornaria a Organization of American States (OAS).

64"Special to the New York Times, Washington, March 16 [1941] - Establishment of a music division at the Pan American Union was announced today by Dr. L. S. Rowe, director general. Announcement was also made of the appointment of Charles Seeger as chief of the division. The purpose of the new office will be the diffusion of knowledge of the music and musical activities of the Latin American nations throughout the United States and the diffusion of a similar knowledge regarding American music throughout Latin America. Among the first projects will be the publication of a series of reports on the music of the American republics. The idea of establishing a separate music division at the union arose out of the Conference on Inter-American Relations in the Field of Music which met in Washington in October, 1939, under the auspices of the State Department's Office of Cultural Relations. Realization of the proposal was finally made possible through the cooperation of the Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American republics and the Carnegie Corporation of New York. Mr. Seeger is a graduate of Harvard. He was professor and chairman of the department of music at the University of California for seven years, and following that was lecturer for twelve years at the Juilliard School of Music in New York. For the past two years he has been assistant director od the Federal Music Project."

de "música latino-americana" e fomentando uma "musicologia transnacional." Assim, o "americanismo musical" de Lange coexistirá com essa agenda oficial, mas será crucial para a valorização continental das culturas musicais locais, lançando as bases para enxergar a América Latina como sujeito no campo do saber musical.



PAN AMERICAN UNION ADDS MUSIC DIVISION

Charles Seeger Is Appointed Chief of New Office

Special to THE NEW YORK TIMES.

WASHINGTON, March 16—Establishment of a music division at the Pan American Union was announced here today by Dr. L. S. Rowe, director general. Announcement was also made of the appointment of Charles Seeger as chief of the division.

The purpose of the new office will be the diffusion of knowledge of the music and musical activities of the Latin American nations throughout the United States and the diffusion of a similar knowledge regarding American music throughout Latin America. Among the first projects will be the publication of a series of reports on the music of the American republics.

The idea of establishing a separate music division at the union grew out of the Conference on Inter-American Relations in the Field of Music which met at Washington in October, 1939, under the auspices of the State Department's Division of Cultural Relations.

Realization of the proposal was finally made possible through the cooperation of the Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American republics and the Carnegie Corporation of New York.

Mr. Seeger is a graduate of Harvard. He was professor and chairman of the department of music at the University of California for seven years, and following that was lecturer for twelve years at the Juilliard School of Music in New York. For the past two years he has been assistant director of the Federal Music Project.

Figura 6 – Anúncio no *New York Times* de 16 de março de 1941 sobre criação da Divisão de Música na PAN.

Nesse sentido, Palomino (2015), baseado numa fala posterior de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em 1949,[65] destaca as mudanças sucessivas do papel da Divisão de Música: "desde um estilo *New-Deal* de nacionalismo cultural ao panamericanismo e, em seguida, à promoção de intercâmbios globais" como "uma importante mudança conceitual, de acordos entre governos representando nações, para intercâmbios culturais globais entre associações civis"[66]. Portanto, as ações de Curt Lange e de Luiz Heitor Corrêa de

65 Durante o ato de fundação do International Folk Music Council (IFMC).

66 "[...] from a New-Deal style of cultural nationalism to Pan Americanism, and then to the promotion of global exchanges. This was an important conceptual shift, from agreements among governments representing nations, to global cultural exchanges among civil association" (Palomino 2015, 41).

Azevedo — abordadas mais adiante — se inserem nesse contexto global de iniciativas institucionais, articulando dimensões globais, nacionais, regionais e locais.

Esse traço panamericanista é sublinhado por um dos principais comentaristas de Lange, Rui Mourão (1990, 22, grifo nosso).

> Numa hora em que o nacionalismo se impunha como a tendência mais difundida nas artes e uma originalidade principalmente temática vinha sendo a arma utilizada na tentativa de neutralizar as persistências do colonialismo europeu, a pregação de Francisco Curt Lange estabelecia um ponto de vista divergente, **ao se posicionar contra os redutos do sectarismo.** Ele queria ver cada país entregue a si mesmo, consciente dos seus valores próprios, mas sem se isolar dos vizinhos, antes fazendo uso da sua individualidade para buscar a integração e o intercâmbio, para alcançar a unidade supranacional do americanismo.

Essa afirmação converge com a posição dialética já mapeada em outros autores, como Câmara Cascudo, em que regionalismo e internacionalismo não se excluem, mas interagem numa dialética própria da criatividade.

Paradoxalmente, o impacto inovador de Lange deflagrou resistências virulentas no chamado Caso Curt Lange, que se estende por quase uma década. O episódio inicia em 29/08/1959, quando a revista *O Cruzeiro* publicou um artigo acusando-o de "fabricar dados," insurgindo assim a primeira acusação desse tipo no campo da musicologia histórica brasileira. Mais tarde, no governo Jânio Quadros (1961), emerge o polêmico "bilhetinho presidencial," que instigou apurações sobre a "autenticidade das obras musicais descobertas" e a "apropriação indevida dos originais" (Guerra Cotta 2009, 302). O processo 24.318/67 durou 26 meses (16/06/1967 a 20/09/1969), impugnando as suas contribuições e marcando um momento desconfortável e cruel na história da musicologia brasileira.

Em carta de 8 de maio de 1961, endereçada a Levindo Lambert, Lange desabafa:

> Jamais houve na História da Musicologia um ato da natureza como o que acaba de decretar o Sr. Jânio Quadros. Ninguém jamais andou detrás da veracidade de obras do período madrigalesco pesquisadas na Itália e publicadas nos Estados Unidos, ou de obras da Polifonia portuguesa ou espanhola em outro lugar. Nunca jamais se perguntou no Brasil pela autenticidade das versões de obras do Padre José Mauricio, representadas diversas vezes nos últimos tempos. Há aqui uma **perseguição pessoal**, um ódio desencadeado contra mim, **o estrangeiro que nada tem que procurar**

> **neste Brasil...** (Carta 2.1.085.370/35072, de 08 de maio de 1961, a Levindo Lambert. (Guerra Cotta 2009, 269, grifos nossos)

Em outras palavras, Lange se torna vítima de uma animosidade que ele próprio interpretava como xenofóbica, lançada por agentes locais, políticos e intelectuais defensores de um "nacionalismo exacerbado." Guerra Cotta (2009, 217), em sua análise, interroga: "Mas fica a pergunta: fosse um brasileiro no lugar de Curt Lange, haveria tamanha reação?" Havia ali uma disputa não só quanto ao mérito das descobertas, mas também sobre a autoridade legítima a se pronunciar sobre o patrimônio musical brasileiro.

Uma leitura integral do legado de Curt Lange demonstra que o reduzir a uma "visão otimista do sincretismo racial" (Machado Neto 2011, 81), mesmo que compartilhada com Gilberto Freyre, é omitir sua sólida formação musicológica (Alge 2014), bem como os aspectos antropológicos e sociológicos do seu trabalho. Questionar até que ponto parte das reações contrárias derivaram de preconceito e xenofobia é tarefa inevitável, sobretudo quando se percebe que Lange rompeu com agendas intelectuais estabelecidas e posicionou-se em horizonte epistemológico distinto. Ou, parafraseando Mourão (1990), ao impetrar um ponto de vista divergente contra os redutos do sectarismo, Lange encarna o **exógeno produtivo**: seu estatuto de estrangeiro, longe de constituir um limite, impulsionou o deslocamento de pontos cegos no campo musical brasileiro, ampliando a rede de intercâmbios e convidando a uma reavaliação de valores que até então pareciam intocáveis, expandindo os horizontes da incipiente musicologia nacional:

> Se Lange não era propriamente um pretendente, na medida em que seu capital cultural e político (a começar pela envergadura de sua atuação) se aliava a uma **condição de proeminência que nenhum dos seus oponentes tinha**, naquele momento de constituição do campo musicológico, **sua posição de estrangeiro era um fator negativo**, **frente ao nacionalismo exacerbado que presidia a *doxa* da cultura musical brasileira** (Guerra Cotta 2009, 243, grifo nosso).

Na medida em que seu capital cultural e político se aliava a uma condição de proeminência que nenhum dos seus oponentes atingiu naquele momento de constituição do campo musicológico, a *doxa* da cultura musical brasileira estabelecia os limites do que se podia ou não pensar ou dizer com legitimidade, sobretudo em meio ao frágil

e doloroso processo de construção identitária. Assim, era impossível aceitar que um estrangeiro interviesse nesse processo!

No sentido proposto por Pierre Bourdieu, *doxa* se refere a um conjunto de crenças, valores e pressupostos que, por serem amplamente partilhados dentro de um campo, mas invisíveis e naturalizados por seus agentes, dificilmente são questionados. Ao aludir à "doxa da cultura musical brasileira," Guerra Cotta evidencia a disputa do campo em torno da legítima autoridade na definição dos caminhos para a "redescoberta" de um Brasil autêntico, conforme proposto por Mário de Andrade. Entretanto, o fato de "ser estrangeiro" equivocamente colocava Curt Lange na posição negativa do necessário distanciamento de visões supostamente eurocêntricas, quando, no caso de Lange, sua defesa era a da "emancipação do cidadão americano," da cultura própria do espaço latino-americano e de uma musicologia transnacional: assim, estrangeiro não era somente o pesquisador, como também os seus métodos e perspectivas.

Além disso, esse fato demonstra como a própria operação de introdução do *táxon* europeu não poderia ser realizada por um não nacional — que chegou a ser apelidado de "o alemão que descobriu a América" (Mourão 1990) e "pioneiro, mediador e Nestor da musicologia na América Latina" (Fürst-Heidtmann citado em Alge 2014). Sendo ele próprio legatário desse táxon, tornou a situação ainda mais caótica e virulenta, pois nega à ***doxa*** local não só o direito, mas também a capacidade de se apropriar desse conhecimento (o ***táxon***) – a qual, como vimos, foi considerada em alguns momentos (Candido 2006) como formas descuradas em "curiosidades intelectuais" num certo grau de diletantismo —, minando a autoridade dos atores locais na construção da identidade cultural brasileira.

O Caso Lange denota como um **legatário direto do *táxon*** é combatido como um **intruso epistêmico**, mas que atua como agente **exógeno produtivo** por impulsionar o deslocamento de pontos cegos no campo musical brasileiro, ampliando uma rede global de intercâmbios e convidando a uma reavaliação de valores. Expande assim os horizontes da incipiente musicologia nacional, em seus paradigmas e práticas, daquilo que era percebido como "natural" ou "óbvio" — isto é, a própria *doxa*.

Desse modo, o trabalho de Lange permanece uma referência obrigatória para compreender os processos históricos de legitimação e exclusão dentro da musicologia nacional.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: ação institucional, musicologias e internacionalização

O aporte de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) é múltiplo,[67] sobressaindo-se a sua projeção internacional como Secretário da Seção de Música da Unesco em Paris, cargo exercido entre 1947 e 1965. A partir de sua posição, articulou instituições e musicólogos, implementando importantes ações de patrimonialização (material e imaterial), introduzindo campos na gestão da informação em música no país, que integraram o país em iniciativas internacionais que projetaram as suas produções musicais.

Ao contrário de Curt Lange, que enfrentou resistências no Caso Curt Lange, ou mesmo de Câmara Cascudo, cujo posicionamento dialético combinava regionalismo e internacionalismo, Luiz Heitor atuou de forma mais discreta, articulando iniciativas globais, amparado por instituições de relevância como a Unesco e operando em esferas que escapavam às tensões locais. A sua leitura sobre a música brasileira foi conduzida de forma mais orgânica e sistêmica, sem recorrer a dicotomias reducionistas, como erudito/popular, ou questões polêmicas no direcionamento axiológico do que seria "cultura nacional."

Luiz Heitor, nascido e criado no Rio de Janeiro, e autodenominado "carioca da gema," ingressou em 1924 no Instituto Nacional de Música, onde cursou piano e harmonia. Após a morte de Guilherme de Melo, Luiz Heitor o sucede como bibliotecário no Instituto Nacional de Música em 1932, que marca também o ano da morte de Luciano Gallet, seu diretor. Essa formação bivalente — musical e bibliotecária — seria crucial para sua atuação num campo de interseção da música com as práticas da gestão da informação.

67 Cf. Jairo José Botelho Cavalcanti (2011). Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) foi bibliotecário do Instituto Nacional de Música (1934), assumindo a cadeira de Folclore nessa instituição (1939-1947). Foi diretor executivo da *Revista Brasileira de Música*. Dirigiu a programação de música erudita do programa radiofônico *Hora do Brasil*, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), como também foi responsável pela seção de música da *Revista Cultura Política*. Assumiu o cargo de representante do Brasil na Divisão de Música da União Pan Americana em Washington, e a partir de 1951 mudou-se para Paris, onde assumiu cargo no comissariado de música da Unesco.

Foi diretor executivo da *Revista Brasileira de Música* (1934-1942), e em 1939 assume a cadeira de Folclore (1939-1947) na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil – nome adotado para Instituto Nacional de Música após a reforma de Luciano Gallet. Conduziu a programação radiofônica da *Hora do Brasil*, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), na difusão de música erudita e folclórica brasileira, além de ter coordenado a seção de música da *Revista Cultura Política*, articulando debates sobre a identidade cultural e musical do país no contexto do regime varguista e de sua aderência ao projeto modernista.[68] André Egg (2022, 22) assinala ainda que, somado à produção crítica "de Mário de Andrade, Luiz Heitor contribui para superar o legado da crítica de Oscar Guanabarino, que tinha soado como a principal autoridade musical na imprensa da capital entre 1886 e 1937," e que sua

> [...] ideia de valorizar a produção dos compositores contemporâneos atuantes no Brasil, ligados ao movimento modernista, não era uma tendência natural, mas uma construção deliberada de intelectuais que entenderam a crítica musical como uma disputa feita de golpes e contragolpes. (Egg 2022, 23)

Em 1941, reside por seis meses em Washington, onde contribui na Divisão de Música da *Pan-American Union*, sob a direção de Charles Seeger, como representante do Brasil na elaboração de um catálogo de compositores. Nessa oportunidade estabelece contato com Alan Lomax e desenvolve projeto em parceria com o *Archive of American Folk Song* (AAFS), da Biblioteca do Congresso, o que dá origem à criação do Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música e à vinda de Lomax ao Brasil em 1943, que não se concretiza devido à entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra. O projeto fica então sob a responsabilidade de Luiz Heitor, com apoio do AAFS no empréstimo dos equipamentos e custeio no valor de U$S 1.450,00, com a participação de um técnico local, exercida sucessivamente por Eurico de Nogueira França, aluno de graduação em piano, e Euclides Silva Novo, professor da Escola Nacional. Nesse contexto, organiza as suas primeiras viagens de coleta e pesquisa adentrando Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944) e, posteriormente, o Rio Grande do Sul.

68 Para uma descrição mais aprofundada do aporte de Luiz Heitor à crítica musical, ver o trabalho de André Egg (2022).

Aragão (2018, 48), ao citar Blum (1991), corrobora a relevância de Luiz Heitor como

> [...] a figura que melhor simboliza no Brasil da primeira metade do século XX este cruzamento de fronteiras, e de troca de ideias com acadêmicos e instituições de outros países, estabelecendo acordos de cooperação e intercâmbio de coleções de registros sonoros, procedimentos de coleta e pesquisa e muitas vezes servindo de porta-voz das ideias de pesquisadores brasileiros no âmbito internacional.

Embora Egg (2022, 20) observe que "Luiz Heitor parece ter sido o modernista que mais efetivamente atuou neste sentido," sua impressão de que "não tenha se aprofundado tanto neste tipo de pesquisa quanto os intelectuais europeus mencionados por Mário de Andrade" nos parece um pouco distante da real dimensão de impacto dos nomes referenciadas por Mário (1972, 21):

> Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. Carecemos dum Tiersot, dum Franz Korbay, dum Möller, dum Coleridge Taylor, dum Stanford, duma Ester Singleton. (Andrade 1972, 21)

Uma rápida verificação destes nomes no *New Grove* (1980) revela apenas o folclorista e musicólogo Jean-Batiste Elisée Julien Tiersot (1857-1936), autor da popular *Mélodies populaires des provinces de France* (1888-1928); o compositor britânico Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924), renomado como professor de composição e pelo seu interesse no folclore irlandês; e o compositor britânico negro Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912), que tinha como missão a valorização do legado de sua herança cultural africana. Contudo, não há referência sobre o pianista húngaro Franz Korbay (1846-1913), embora haja verossimilhança de referência encontrada na internet, nem sobre Möller ou Esther Singleton.

Portanto, o que Egg (2022) denomina como "intelectuais europeus" é na realidade constituído por um musicólogo francês de pouco destaque e dois compositores britânicos de segundo plano que articularam material folclórico nas suas obras. Não são pesquisadores sistemáticos ligados à Escola de Berlim da musicologia comparada. Assim, fica evidente em sua passagem no *Ensaio* que Mário não cita os principais compositores que lideraram o movimento de utilização de material folclórico na música, como os

húngaros Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967), cuja produção musical os insere na nascente etnomusicologia. Ou ainda os próprios líderes do campo da musicologia comparada, Carl Stumpf (1848-1936) e seu pupilo Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), que fundaram o Berliner Phonogramm-Archiv na Universidade de Berlim.[69] Assim, esse distanciamento e ausência das principais referências da época (i.e., a ausência do ***táxon*** musicológico vigente...) nos leva a questionar quais seriam efetivamente as referências de Mário de Andrade nos seus postulados normativos do *Ensaio* de 1928.

Elizabeth Travassos, em seu paradigmático *Mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (1997), sinaliza essa questão ao justificar a sua escolha de justaposição desses autores:

> A intensidade e velocidade com que Mário acompanhava a produção de autores europeus e americanos legitima a preocupação com o contexto ideológico internacional, que **não se dirige, entretanto, para a construção de genealogias ou detecção de influências**. Colocando-o ao lado de um autor cujos esforços podem ser comparados aos seus, procura-se identificar a lógica de pensamentos que, imersos em realidades sociais, políticas e culturais distantes, divisaram questões aparentadas e palmilharam, em certa medida, os mesmos caminhos. O fato de **não terem sido interlocutores diretos**, **nem se relacionarem como precursor/sucessor ou influenciador/influenciado**, evidencia que participavam de um mesmo meio de idéias e valores, na qualidade de produtores, receptores e reprodutores. (Travassos 1997, 13, grifos nossos)

Em 1951, Luiz Heitor transfere-se para Paris, onde ingressa como colaborador no Comissariado de Música da Unesco, além de Membro de Honra do Conselho Internacional de Música, aprofundando sua rede de contatos internacionais.

Além de sua atuação institucional, Luiz Heitor produziu uma série de estudos sobre a música no Brasil. Em 1954,[70] publica um *Mapa das regiões musicais do Brasil*, no qual define nove áreas musicais relacionadas a diferentes regiões geográficas do país (Figura 7), criando um quadro sistemático das manifestações sonoras em território nacional, no

69 Os nomes que os sucederam incluem: Mieczyslaw Kolinski, Fritz Bose, Otto Abraham, Robert Lachmann, Marius Schneider, Curt Sachs, George Herzog; os estado-unidenses J.W. Fewkes, Francis Densmore and Helen Roberts; o polonês Oskar Kolberg; e o romeno Constantin Brăiloiu.

70 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, verbete *Folk music: Brazilian*. In: Blom, Eric (Ed.). *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. 5. ed. Londres: MacMillan, 1954. Reproduzido em: Gérard Béhague, verbete *Brazil*. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980.

desdobramento dos trabalhos iniciados em 1942 no contexto do Centro de Pesquisas Folclóricas com apoio do AAFS.

O *Mapa...* de Luiz Heitor integra os esforços de fixação cartográfica de áreas culturais e musicais, cujas características gerais permitam que sejam agrupados e identificados por meio de padrões socioculturais homogêneos. Menezes Bastos (1974, 28) sinaliza ainda como nenhuma das tentativas de estabelecimento de espaços de cultura popular brasileira "considera o problema musical," especialmente em Diegues Junior (1967) e Maynard Araújo (1967), destacando ainda a proposta de Joaquim Ribeiro, de 1944, que embora

> [...] represente o primeiro esforço para dividir em áreas musicais o folk do Brasil, mas o seu esquema não é de modo algum satisfatório porque, além de não incluir todas as regiões do Brasil, também não é uma verdadeira taxonomia. Faz uso de critérios estabelecidos de forma empírica.[71] (Menezes Bastos 1974, 28, tradução nossa)

As **quatro áreas musicais** de Ribeiro (1944), baseadas em gêneros musicais, são: embolada (Nordeste), moda (Sul), jongo (várias zonas de influência do bantu) e aboios (zona de pastoreio de gado do sertão).

Já Luiz Heitor, a partir de suas incursões e experiências formativas, inclusive as internacionais, seja com Lomax ou Seeger, desenvolveu uma classificação mais abrangente, numa **divisão em nove áreas musicais e um ciclo da canção infantil** que se estende por todas as áreas: Amazônia [sic]; cantoria, no nordeste; coco, na zona costeira do Nordeste; autos, incidentes em todo o país, com núcleos específicos em Sergipe e Alagoas; samba, da Bahia a São Paulo; moda-de-viola, de Goiás, Mato Grosso e norte do Paraná; fandango, na zona costeira do Sul; música gaúcha, na zona pecuária do Rio Grande do Sul; modinha, principalmente nas áreas urbanas mais antigas; e o ciclo de canções infantis, presente em todas as áreas.

Menezes Bastos (1974), repetido por Béhague (1980, verbete *Brazil* no *The New Grove*), considera o *Mapa...* de Luiz Heitor como uma ferramenta de trabalho útil, mas que omite as particularidades da música indígena, não alcança processos de urbanização

71 No original: "representa el primer esfuerzo por dividir en áreas musicales el folk del Brasil, pero su esquema no es satisfactorio en absoluto porque, amén de no incluir todas las regiones del Brasil, tampoco es una verdadera taxonomía. Hace uso de criterios empíricamente establecidos." Em Rafael José de Menezes Bastos, "Las músicas tradicionales del Brasil," *Revista Musica Chilena*, v. 28, n. 125 (1974): 21-77.

e desconsidera as inúmeras sobreposições de distribuição de gêneros folclóricos. Sobre o mapeamento das culturas indígenas, Menezes Bastos (1974, 28) sinaliza ainda que "não conhecemos nenhuma tentativa de classificar as áreas musicais das culturas indígenas, pela simples razão de que a música dos índios sul-americanos, especificamente os brasileiros, é a mais desconhecida do planeta" (tradução nossa).[72]

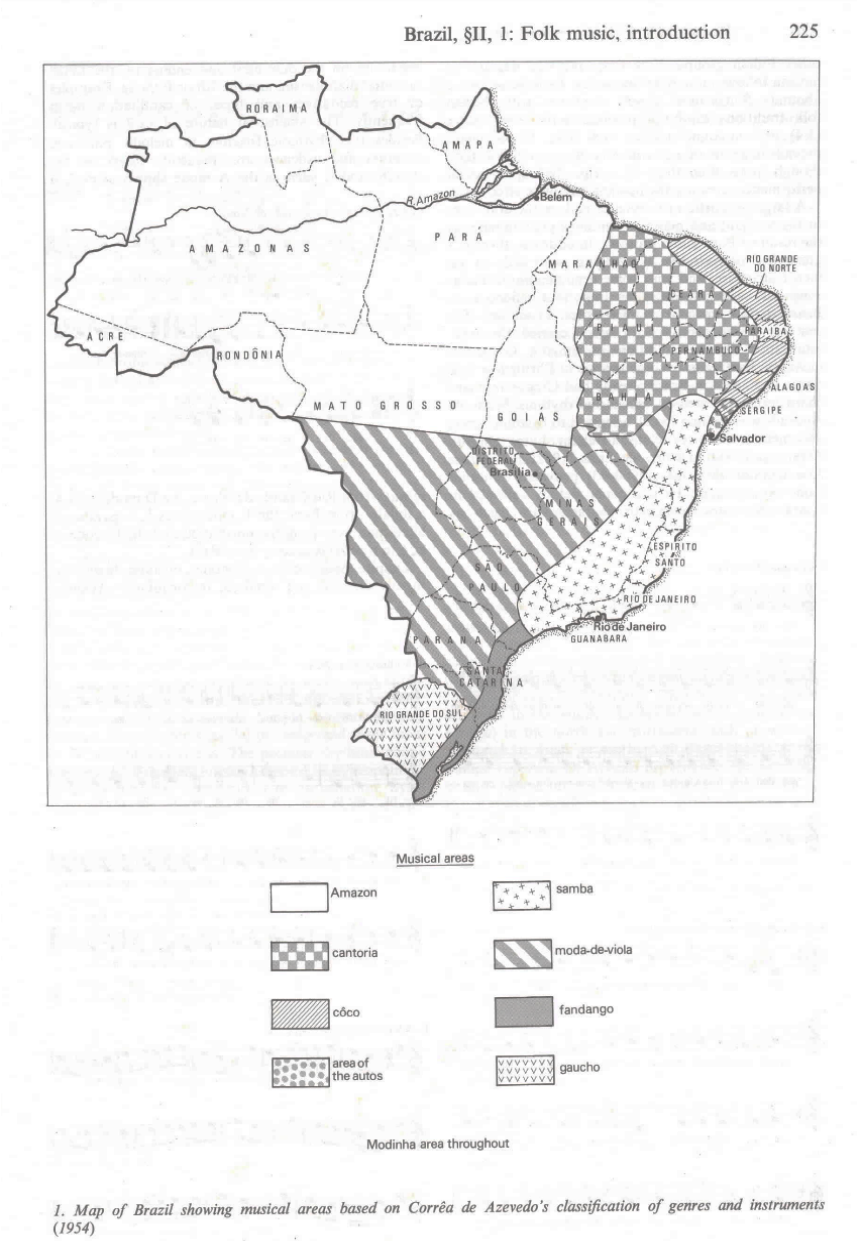


***Figura* 7 –** Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mapa das regiões

72 No original: "No conocemos ninguna tentativa de clasificación de las áreas musicales de las culturas indígenas, por la sencilla razón de que la música de los indios sudamericanos, específicamente la de los brasileros, son las más desconocidas del planeta." (ibidem)

Esse cenário respondia parcialmente às demandas na compreensão de uma diversidade regional, mas, como sinaliza ainda Menezes Bastos:

> [...] o estudo do processo da música folclórica brasileira, do ponto de vista das relações entre componentes e resultantes, se caracteriza pela atenção predominante que se dá aos elementos musicais *superestruturais*, ou seja, aos gêneros, instrumentos, etc. Em contrapartida, quase não se considera os elementos *estruturais*, como escalas, modos, padrões rítmicos e melódicos (fórmulas, etc.), forma, intervalos, contornos melódicos, etc. (elementos sonoros); nem tampouco os elementos relacionados às funções da música na cultura (elementos da cultura musical). Como a única possibilidade que temos de analisar música é precisamente por meio do estudo desses elementos, temos que chegar à conclusão de que **todos os trabalhos realizados até a data não contribuem realmente para o conhecimento científico da música folk brasileira**; e poderíamos qualificá-los, talvez, como **verbalização folclórica**![73] (Menezes Bastos 1974, 30, grifos nossos)

Por fim, a discussão sobre a preservação de traços romerianos nessas iniciativas torna-se secundária ou mesmo terciária, pois desconsidera a complexidade e as transformações da cultura, em constante renovação e hibridismo ainda não suficientemente estudados — como num Brasil pintado com cores "inalteradas" de uma brasilidade romeriana que, embora simbólica, pode obscurecer outras realidades igualmente legítimas.

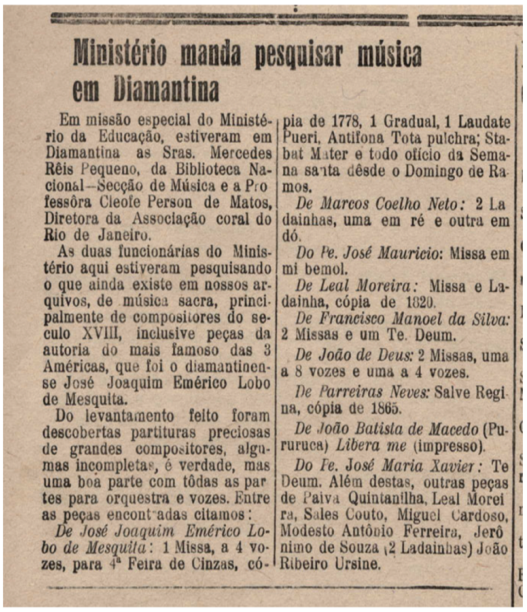
Paralelamente à pesquisa folclórica, Luiz Heitor atuou intensamente na institucionalização do campo musicológico no Brasil, inaugurando um trabalho estruturante de representação internacional, no contato direto e envolvimento nos aspectos informacionais da música. Como exemplo, na Divisão de Música — hoje Seção de Música — da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, implementa procedimentos e padrões específicos para a recuperação da informação musical. Em ações colaborativas com profissionais como Mercedes Reis Pequeno (1921-2015), na catalogação de fontes bibliográficas (RILM), musicográficas (RISM) e iconográficas (RIdIM), e Cleofe Person

73 No original: "(...) el estudio del proceso de la música folk brasilera, desde el punto de vista de las relaciones entre componentes y resultantes, se caracteriza por la atención predominante que se le da a los elementos musicales *superestructurales*, o sea a los géneros, instrumentos, etc. En cambio, casi no se ha considerado para nada, los elementos estructurales tales como escalas, modos, padrones rítmicos y melódicos (fórmulas, etc.), forma, intervalos, contornos melódicos, etc. (elementos sonoros); ni tampoco los elementos relacionados con las funciones de la música en la cultura, (elementos de la cultura musical). Como la única posibilidad que tenemos de analizar música es precisamente a través del estudio de esos elementos, tenemos que llegar a la conclusión de que todos los trabajos realizados hasta la fecha no contribuyen realmente al conocimiento científico de la música folk brasilera; ¡podríamos calificarlos tal vez – a ellos mismos – como verbalización folk !".

de Mattos (1913-2002), conhecida amplamente pelo seu trabalho como regente na Associação de Canto Coral, provê bases estruturais para a elaboração de catálogo temático exemplar das obras de José Maurício Nunes Garcia, um dos poucos elaborados no país segundo as boas práticas de padrões internacionais.

Mercedes Reis Pequeno colaborou na *Revista Brasileira de Música* da Escola de Música, a convite de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, de 1940 a 1941. Completou o curso de Biblioteconomia do DASP e, em 1942, ingressa por concurso na carreira de bibliotecária do MEC - Instituto Nacional do Livro/INL, exercendo ainda a função de assistente de Charles Seeger na União Pan-Americana, de 1947 a 1949. Em 1951, inicia o trabalho de criação e organização da Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, construindo uma das mais importantes bibliotecas de música da América Latina, até sua aposentadoria em 1990.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mercedes Reis Pequeno e Cleofe Person de Mattos compõem o que designei como o "triunvirato musicológico carioca" (Magalhães Castro 2016), voltado para iniciativas biblioteconômicas em ações estruturantes para a musicologia brasileira (Figura 8), realizando a primeira compilação da *Bibliografia Musical Brasileira* (1950).



Ministério manda pesquisar música em Diamantina

Em missão especial do Ministério da Educação, estiveram em Diamantina as Sras. Mercedes Rêis Pequeno, da Biblioteca Nacional—Secção de Música e a Professôra Cleofe Person de Matos, Diretora da Associação coral do Rio de Janeiro.

As duas funcionárias do Ministério aqui estiveram pesquisando o que ainda existe em nossos arquivos, de música sacra, principalmente de compositores do século XVIII, inclusive peças da autoria do mais famoso das 3 Américas, que foi o diamantinense José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita.

Do levantamento feito foram descobertas partituras preciosas de grandes compositores, algumas incompletas, é verdade, mas uma boa parte com tôdas as partes para orquestra e vozes. Entre as peças encontradas citamos:

De José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita: 1 Missa, a 4 vozes, para 4ª Feira de Cinzas, cópia de 1778, 1 Gradual, 1 Laudate Pueri, Antífona Tota pulchra; Stabat Mater e todo ofício da Semana santa dêsde o Domingo de Ramos.

De Marcos Coelho Neto: 2 Ladainhas, uma em ré e outra em dó.

Do Pe. José Mauricio: Missa em mi bemol.

De Leal Moreira: Missa e Ladainha, cópia de 1820.

De Francisco Manoel da Silva: 2 Missas e um Te. Deum.

De João de Deus: 2 Missas, uma a 8 vozes e uma a 4 vozes.

De Parreiras Neves: Salve Regina, cópia de 1865.

De João Batista de Macedo (Pururuca) *Libera me* (impresso).

Do Pe. José Maria Xavier: Te Deum. Além destas, outras peças de Paiva Quintanilha, Leal Moreira, Sales Couto, Miguel Cardoso, Modesto Antônio Ferreira, Jerônimo de Souza (2 Ladainhas) João Ribeiro Ursine.

Figura 8 - Notícia de atividades de Reis Pequeno e Person de Matos em Diamantina (A *voz de Diamantina*, 1961)

Luiz Heitor também se destacou por obras historiográficas, como *Música e músicos do Brasil* e *150 anos de música no Brasil*, no qual dedica capítulos específicos a Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, ainda que nos modelos vigentes da historiografia positivista de construção do cânone. Ainda nesse modelo, realiza atualizações em português de volumes musicológicos internacionais, como o *Livro das grandes sinfonias*, de George Upton e Felix Borowski, no qual incluiu, por critério próprio, sinfonistas nacionais como Braga, Gomes, Oswald, Villa-Lobos, Siqueira e Camargo Guarnieri — demonstrando preocupação com a inserção de compositores brasileiros no cânone global.

Entretanto, um dos pontos mais notáveis de seu legado acadêmico remonta a 1938, quando defendeu sua tese de doutorado em Folclore Musical, na antiga Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (Rio de Janeiro), intitulada *Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros*. Nesse trabalho, Azevedo apresenta uma compreensão pioneira sobre os sistemas musicais de populações indígenas, rompendo com leituras reducionistas de seus contemporâneos na invisibilização do elemento autóctone.

Segundo Menezes Bastos (2011, 456),[74] essa obra "é o texto base para os estudos modernos dos sistemas musicais das sociedades ameríndias no Brasil."[75] Mais detalhadamente, Azevedo argumenta que a música indígena no Brasil não deveria ser vista como algo radicalmente distinto da portuguesa ou da "nossa"; pelo contrário, partilhava princípios estruturais comuns às práticas musicais de diferentes épocas e lugares.

Em outro artigo, Menezes Bastos (2006, 40) aponta a relevante mudança conceitual sobre o modelo racial tripartite (brancos, negros e índios) no ideário brasileiro das décadas de 1930 e 1940. A chamada "fábula de três raças" teria sido, em boa medida, "reduzida" a duas — o que deslocava o indígena para uma espécie de "não-Brasil dentro de si." Apesar disso, Azevedo recusa a ideia de que a música indígena seja "outra" e totalmente inconciliável com o universo da tradição luso-brasileira, sublinhando elementos de continuidade e compatibilidade.

74 Resenha na revista *Variant* de 2011, intitulada "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Amerindian Music and Brazilian Musical Thought: A Brief Note," sobre *Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros*, de Luiz Heitor, publicada em 1938, apresentada como tese de doutorado em Folclore Musical na então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro.

75 No original: "(...) is the foundation text for modern studies of the musical systems of Amerindian societies in Brazil".

A sua defesa da música ameríndia era completamente contrária àquelas discutidas por dois de seus contemporâneos, Luciano Gallet e Mário de Andrade. Mário de Andrade, embora folclorista sensível, acabou corroborando a exclusão da música indígena em certos escritos de maturidade. Luiz Heitor, por sua vez, reincorporou o elemento autóctone ao debate sobre a identidade musical, numa clara antecipação de preocupações que hoje chamaríamos de descoloniais. Não por acaso, Mário de Andrade – que participou da banca de sua tese – confessou posteriormente ter sérias restrições à obra de Luiz Heitor (Drach 2011), evidenciando o quão disruptivas eram aquelas ideias para a época.

> Luiz Heitor, no depoimento ao MIS [1972], relata que o maior elogio que já ouvira na vida, que "lhe chegou ao fundo do coração" (embora fizesse questão de esclarecer que lhe fora relatado por outra pessoa), partira de Mário de Andrade, que, após a defesa, dissera, levantando do banco, com as mãos para o alto: "Mas que claridade solar." Apesar disso, de carta de Mário a Oneyda Alvarenga mencionada por Pedro Aragão, com data de 19 de março de 1939, ainda que omitindo o nome, há o comentário: "Hoje mesmo passei estudando a tese do [...] pro concurso de Folclore que principia amanhã e de que sou um dos examinadores. Por sinal que bem fraquinha a tese, com um punhado de contradições e leviandade científica." (Drach 2011, 128-129)[76]

Em suma, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo deixa um legado abrangente de uma prática etnográfica voltada aos sistemas indígenas e à música brasileira como um todo, a partir de atuação institucional e diplomática (Unesco, União Pan-Americana), com forte empenho na organização e divulgação de fontes musicais e bibliográficas, traçando um percurso essencial para o desenvolvimento de bases heurísticas para a musicologia no Brasil.

Pour un pas de trois...

Nesse exercício emergem três figuras fulcrais como pontos de chegada dessa reflexão: Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Contribuindo para a constituição de um campo discursivo sobre a música brasileira, como também para a formação de metanarrativas nacionais, constituem *corpus* de

76 Há que se convir que além do duplo padrão usado por Mário de Andrade — da "claridade solar" versus o alegado "punhado de contradições e leviandade científica," nos perguntamos em quais bases Mário de Andrade poderia avaliar a cientificidade do aporte de Luiz Heitor, aclamado posteriormente por Menezes Bastos (2011, 456) como "o texto base para os estudos modernos dos sistemas musicais das sociedades ameríndias no Brasil."

reflexão sobre uma "musicologia" nativa, atravessada por silêncios, tensões raciais e disputas entre definições e abrangência do nacional, do panamericano, do legado colonial, como também da sua articulação valorativa ao nível de tradições orais e escritas.



Figura 9 – Encontro de musicólogos no Rio de Janeiro em 1934 (Acervo Curt Lange / UFMG)

Nesta fotografia (Figura 9), que reflete a constituição do pensamento brasileiro e suas ramificações na construção de uma musicologia brasileira, **Mário de Andrade** atua como o operador inaugural de uma problematização que condensa a virada modernista, deslocando o foco da cultura brasileira para o popular, o mestiço e o regional, no projeto de institucionalização do *Brasil profundo*, posicionando-se como intelectual que escuta o povo. Escuta esta, como demonstramos, que não é neutra, mas mediada, hierarquizada e por vezes seletiva, quando afirma que a música brasileira é produto da melodia portuguesa com o ritmo africano, o que, por mais inovador que seja em muitas frentes, repete um gesto de exclusão do indígena. Apesar dos registros de cantos ameríndios e reconhecimento de sua presença simbólica, Mário os relega ao campo do pré-brasileiro, numa dialética inconclusa. Mário, poderíamos dizer, foi capaz de construir uma ***doxa*** à sua maneira, nem sempre referenciada em ***táxons*** vigentes, mas ainda assim necessária que, se atinge planos filosóficos amplos, nem sempre realiza operações musicológicas estáveis.

Francisco Curt Lange, como alemão-uruguaio, entra no campo musicológico brasileiro como o estrangeiro que escuta de outro lugar, o intruso epistêmico e exógeno insurgente. Ao contrário de Mário, que opera de dentro, Lange opera das bordas. Seu conceito de americanismo musical propõe uma reconciliação continental entre práticas populares e tradição erudita, e sua arqueologia das Minas Gerais coloniais revela uma música escrita e mestiça, praticada por irmandades de homens pardos, que até então não tinha lugar na narrativa nacional.

O conflito que Lange provoca é tanto documental quanto epistemológico: ao desafiar a ***doxa*** nacionalista, desencadeia uma disputa sobre a legitimidade daquele que constrói a narrativa histórica do nacional brasileiro. Lange é a figura-limite que obriga o campo a confrontar-se e a perceber que sua pretensa autonomia permanece condicionada por uma lógica colonialista, que impõe *pseudo-táxons* — mesmo que apenas parcialmente assimilados – sob o pretexto de emancipação. Ao identificá-lo como exógeno produtivo, propusemos uma categoria capaz de captar esse tipo de agente que, por não pertencer ao circuito nativo, opera como deslocador epistemológico. Lange não apenas expõe arquivos, ele reabre o passado para além do nacional, apontando para um futuro pós-nacional — o da América mestiça, panamericana, insurgente.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, por sua vez, é o intelectual que se move com fluidez entre o campo nacional e o campo internacional, como cartógrafo do plural. Próximo de Mário de Andrade, mas crítico a algumas de suas simplificações, defende a inclusão plena da música indígena na formação da música brasileira, antecipando debates descoloniais que só viriam à tona décadas depois. Sua tese de 1938 é um gesto de ruptura na recusa do exotismo, afirmando que os sistemas musicais ameríndios partilham princípios estruturais universais, reinscrevendo o indígena como sujeito epistêmico, ao invés de romantizá-lo.

Luiz Heitor constrói ainda a infraestrutura para o desenvolvimento de uma musicologia brasileira em diálogo com as boas práticas internacionais, numa agenda institucional que inclui revistas científicas, programas de rádios, organização de bibliotecas, mapeamentos e relações colaborativas internacionais. Age como cartógrafo da pluralidade brasileira que, sem abandonar o rigor, pensa o erudito no popular e desfaz

tensões de centro e periferia. Se Mário de Andrade é o operador modernista e Curt Lange o arqueólogo panamericano, Luiz Heitor é o sistematizador pluralista, reescrevendo a cultura como espaço de convivência e compreensão.

Concluindo...

Entre doxas, deslocamentos e descolonização de uma musicologia brasileira como operação epistemológica, a intenção deste trabalho foi a de interrogar os pressupostos que moldaram o exercício historiográfico musical no Brasil, considerando a sua heurística musicológica. O que antes parecia ser um campo de conquistas e tradições revela-se, sob a ótica crítica, um campo permeado por ***doxas*** invisíveis, limitações epistemológicas e a necessidade urgente de repensar suas bases. Assim, partimos da pergunta: qual é o substrato do desenvolvimento do pensamento historiográfico musical no Brasil? Ao aprofundarmos os fundamentos epistemológicos que sustentam o campo, identificamos operações ocultas, zonas de exclusão e estratégias de legitimação, numa arqueologia crítica, que operam como mecanismos de poder.

A partir do conceito de ***doxa*** (Bourdieu 1979) — o conjunto de pressupostos naturalizados que legitima ou oculta estruturas de poder —, exploramos como a sua modelagem a partir de padrões eurocêntricos (***táxon***) condicionou a construção de uma narrativa única sobre o "nacional." Essa narrativa reducionista, cuja permanência limita o ofício musicológico na superação das teorias culturalistas superadas, força o encaixe de conhecimentos e práticas em moldes hoje suplantados por uma epistemologia pós-estruturalista.

Nesse contexto, a epistemologia descolonial surge como resposta, reivindicando um saber situado que, ao dialogar com a especificidade brasileira, permita a renovação local do seu arcabouço teórico e hermenêutico. Contudo, a reprodução acrítica de modelos externos desprovidos do legado intelectual que lhes pertence — em uma assimilação fragilmente instituída do *táxon* — exige uma postura descolonizante em dois níveis: o da construção de uma narrativa que reflita as especificidades brasileiras e, ao mesmo tempo, contenha uma conscientização crítica dos seus próprios limites. Aqui

devemos avaliar a complexidade do problema quando "este *nacional* é o que estaria na base da reinterpretação que fazemos dos modelos europeus e o que impediria uma total identificação nossa com o sentido da problemática do pensamento europeu que nos foi e ainda é transmitido" (Cruz Costa 1960, 15). Ou seja, em que medida seria possível contradizer a ideia de que no Brasil haveria mais tradução do que tradição?

A descolonialidade atinge, assim, um sentido mais profundo, ao desestabilizar os mecanismos de avaliação não só dos textos canônicos, mas também das práticas metodológicas que, historicamente, estruturaram os poderes locais, rompendo as hierarquias de vozes supostamente subalternas no próprio campo musicológico.

Assim, e como duas faces da mesma moeda, um dos embates centrais deste estudo é a tensão entre o **culturalismo** – frequentemente expresso no folclorismo funcionalista, com raízes positivistas – e o **evolucionismo**, que, embora também importado, foi apropriado para justificar narrativas de progresso linear. Essa dicotomia, que por vezes se apresenta como uma disputa entre "o erudito e o popular," esconde uma complexa dinâmica de legitimação e exclusão, que impede a abertura de espaços para interpretações plurais da cultura musical brasileira. Em complemento, a imposição de metanarrativas – como a ideia de uma música "nacional" que sintetiza todos os elementos culturais do Brasil – atua como um mecanismo de apagamento das complexidades locais, reforçando a necessidade de uma crítica que desfaça tais simplificações.

De maneira complementar, a trajetória do **folclorismo,** que inicialmente se limitava a documentar o "popular" de forma estática e reducionista, evoluiu para uma abordagem musicológica de cariz sociológico. Enquanto a "etnografia sem cátedra" visava apenas descrever as práticas da cultura popular — privilegiando uma visão estática do popular e contribuindo para a consolidação de uma narrativa única, muitas vezes excludente e reducionista —, a sistematização pela perspectiva de uma musicologia sociológica permite uma escuta múltipla, rompendo hierarquias de poder e permitindo a inclusão de agentes antes ocultos, o que contribui para uma percepção renovada e inclusiva da identidade musical do Brasil.

A partir deste ponto, o conceito de ***táxon*** expõe o risco de se adotar moldes conceituais externos sem a devida crítica — uma imposição que frequentemente resulta

na criação de ***pseudo-táxons*** que, por sua vez, serão consubstanciados em (nova(s)) ***doxa(s)***. Como na transposição de teorias raciais e estéticas, muitas vezes de forma acrítica, reduzindo a complexidade dos processos culturais brasileiros a esquemas simplistas e impedindo a compreensão das especificidades locais, como a mestiçagem e a pluralidade étnica.

No âmbito dos casos práticos, a figura de **Curt Lange** encarna o que podemos chamar de "exógeno produtivo." Por ser um estrangeiro inserido no contexto latino-americano, Lange teve a liberdade – e a ousadia – de questionar a doxa local a partir de uma perspectiva que, embora externa, penetra o interior do campo. Seu olhar deslocado desestabiliza as fronteiras do saber, revelando fontes e práticas que, até então, estavam confinadas a uma narrativa estreita e excludente, ampliando os horizontes da musicologia para um futuro pós-nacional – o da América mestiça, panamericana e insurgente.

No caso de **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo**, este representa a heterodoxia metodológica que rompe os limites da tradição. Atuando como um mediador entre os campos institucional e epistemológico, Luiz Heitor transita com fluidez entre o nacional e o internacional. Sua abordagem rejeita a rigidez dicotômica entre erudito e popular — e, por extensão, entre centro e periferia —, propondo uma reconfiguração que abarca, de forma sistemática, a multiplicidade e a complexidade das vozes que compõem a música brasileira.

Ao cruzar as trajetórias de Mário de Andrade, Curt Lange e Luiz Heitor, este estudo evidencia que a historiografia musical brasileira não é uma narrativa monolítica, mas uma operação epistemológica repleta de tensões, silêncios e contradições. A desconstrução de paradigmas superados – seja pelo enfrentamento do culturalismo funcionalista, seja pela imposição de *táxons* ou pela naturalização de metanarrativas unificadoras – revela a urgência de uma abordagem descolonial que permita a emergência de um saber legitimamente situado.

Assim, ao enfrentarmos os problemas intrínsecos ao campo musical, constatamos a omnipresença da música, como objeto, produto e meio preso ao relativismo universalista que impede um movimento em direção a uma musicologia mais sociológica que preserve a sua essência musical. Essa omnipresença é ainda mais

tensionada pelos aspectos globalizantes e tecnológicos da cultura contemporânea, ao mesmo tempo em que o indivíduo, o local e o particular necessitam ser incluídos nos processos de historicização. Nesse sentido, Bohlman (1993, 421) já dizia que:

> O globalismo é a forma atual de uma estrutura lógica etnomusicológica mais persistente, o *relativismo*, que podemos entender como a afirmação aparentemente inocente e generosa de que "todas as culturas têm música." Com esse gesto, a música torna-se um objeto relativizado e universalizado, tão necessário à existência da "cultura" quanto a alimentação e a reprodução biológica. Como todas as culturas têm música, assim vai, temos justificativa para estudar música como música. De forma alguma, esse relativismo impede o etnomusicólogo antropológico de formular a sua própria modalidade essencializante, que, na última década, tomou a forma de igualar "música" e "cultura," observando a ambos interagindo em pacotes organizados nos quais "estrutura sonora é igual a estrutura social." Minhas modalidades essencializantes nos trouxeram de uma necessidade filologicamente impelida de anotar, para uma necessidade antropologicamente informada de tratar o mundo da música como símbolos. Notas e símbolos – as representações da música e da cultura – não são muito diferentes. Símbolos de todos os tipos tornam-se tentativas de universalizar, de espalhar as coisas por muitas culturas e períodos históricos.[77]

E uma *coda*...

No conjunto dos problemas aqui apresentados acerca da constituição do exercício epistemológico relacionado à historiografia musical, pode ter sido um *overkill* da minha parte. Sim, pode. Mas como tudo que exige algum rigor intelectual, o exercício crítico num tema como a musicologia brasileira, algo que venho acompanhando, numa tentativa de melhor compreender esse processo complexo, atinge um momento em que as camadas de observações feitas ao longo do tempo exigem reflexão. E, realmente, passei a ler de forma sistemática uma literatura especializada, de início para entender esse processo

77 "Globalism is the current form of a more persistent ethnomusicological framework, relativism, which we might understand as the seemingly innocent and generous claim that 'all cultures have music'. With this gesture, music becomes a relativized and universalized object, as necessary to the existence of "culture" as eating and biological repro duction. Because all cultures have music, so it goes, we are justified in studying music as music. By no means does this relativism prevent the anthropological ethnomusicologist from formulating his or her own essentializing modality, which, in the past decade or so, has taken the form of equating 'music' and 'culture', observing the two interacting in neat packages in which 'sound structure equals social structure'. My essentializing modalities have brought us from a philologically-impelled need to notate to an anthropologically-informed need to treat the world of musical symbols. Notes and symbols-the representations of music and of culture-are not so very different. Symbols of all types become attempts to universalize, to spread things out across many cultures and historical periods."

de formação do pensamento brasileiro como pano de fundo ao desenvolvimento da historiografia musical brasileira, como também as limitações de nossas estruturas de pesquisa, de uma historiografia ainda não consolidada, da ausência de um arcabouço de edições musicais e de um conjunto de estruturas que nos permitam alçar voos teóricos mais prolongados. Além disso, é impossível continuar aceitando versões mitigadas de academicismo ou a utilização de teorias como produtos de supermercado, onde se resolve usar um pouco de Bourdieu aqui, um Gilberto Freyre ali, um Blacking acolá. Em meus inícios letivos, por exemplo, insisto na importância de desenvolver a genética do pensamento em suas próprias pesquisas: afinal, como vamos gerar novas teorias se apenas as consumimos?

Então, de certa forma consegui construir algumas explicações para os meus problemas e, nesse sentido, este trabalho não é apenas um exercício de crítica, mas um convite para que a musicologia brasileira se liberte de suas limitações epistemológicas e abrace a multiplicidade de vozes, ritmos e histórias que a constituem nos desafios da escuta contemporânea.

Referências

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Traduzido por Alfredo Bosi. Revisto por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Alge, Barbara. "A influência da musicologia alemã na obra de Francisco Curt Lange." *OPUS* [Online], v. 20, n. 1 (2014): 11-38.

Almeida, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1958.

Andrade, Mário de. "Cândido Inácio da Silva e o lundu." *Revista Brasileira de Música*, v. 10 (1944): 17-39.

———. "Prefácio." Em *Dimitri Shostakovich*, de Victor Seroff. Traduzido por Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica Cruzeiro, 1945. https://www.novacultura.info/post/2021/11/26/mario-de-andrade-chostacovich.

———. *Música, doce música*. Organizado por Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

———. *Ensaio sobre a música brasileira*. Coleção Obras de Mário Andrade. São Paulo: Martins, 1972.

———. O *turista aprendiz*. Organizado e anotado por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

Andrews, George Reid. *Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano*. São Paulo: [s.n.], 1997. http://www.scielo.br/pdf/ea/v11n30/v11n30a08.pdf

Aragão, Pedro de Moura. "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o Mapeamento Musical Brasileiro." *Anais do XV Congresso da ANPPOM, 2006*. https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao24/pedro_aragao.pdf

———. "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o pan-americanismo musical (1939-1947)." *Revista Brasileira de Música*, v. 31, n. 2 (jul./dez. 2018): 47-67.

Araújo, Alceu Maynard. *Folclore Nacional*. 2ª edição, em 3 volumes. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

Baia, Silvano Fernandes. "A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)." Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Bandeira, Rebeca Carolina da Silva. "Florestan Fernandes e o folclore: um estudo sobre as suas primeiras elaborações (1941-1962)." Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

Barreto, Luís P. A *Vinha e a Civilização*. São Paulo: Riedel e Lemmi, 1876.

___. *As Três Filosofias*. Jacareí: Tip. Comercial, 1876.

Barros, José d'Assunção. "A historiografia e os conceitos relacionados ao tempo. *Dimensões* 32, (2014): 240-266.

Barthez, Maria. "Etnógrafo sem cátedra, dramaturgo do "folclore português": vida e obra de Francisco Lage, um homem de cultura integral." Em *Bérose-Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*. Paris, 2021. https://www.berose.fr/article2360.html?lang=fr

Batista, Marta Rossetti (ed). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, 2002. http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf

Benetti, Gustavo Frosi. "Guilherme Theodoro Pereria de Mello." Em A *música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme de Mello, 4ª ed., 39-52. Salvador: EDUFBA, 2019.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Biason, Mary Ângela. "Os músicos e seus manuscritos." *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 18, (2008): 17-27.

Blum, Stephen. "European Musical Terminology and the Music of Africa." Em C*omparative Musicology and Anthropology of Music*, organizado por Bruno Nettl e Philip Bohlman. Chicago: Chicago University Press, 1991.

Boas, Franz. "On Alternating Sounds." A*merican Anthropologist*, v. 2, n. 1 (1889): 47-54. http://www.jstor.org/stable/658803

———. *The Mind of Primitive Man*. New York: The Macmillan Company, 1938. https://archive.org/details/mindofprimitive00boas

Bohlman, Philip V. "Musicology as a Political Act." *The Journal of Musicology*, v. 11, n. 4 (1993): 411-436. https://www.jstor.org/stable/764020

———. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2004.

Bomfim, Manoel. A *América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: L H. Garnier Livreiro, 1905.

Borges, Isabela Melim. "Os positivismos no Brasil da virada do século XIX para o XX: quando a política e a literatura se mesclam." *Caderno De Letras*, 30 (julho 2018): 279-293. https://doi.org/10.15210/cdl.v0i30.13726

Born, Georgina. "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn." *Journal of the Royal Musical Association*, v. 135, n. 2 (2010): 205-243.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris: Le Éditions de Minuit, 1979.

Braga, Natália Leite. "Dmitri Shostakovich e a música soviética na imprensa brasileira (1942-1946)." Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2023.

Braudel, Fernand. O *Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico*. São Paulo: Martins Fontes, 1984 [original: 1949, revisto em 1965].

———. "Histoire et sciences sociales: la longue durée." *Annales E.S.C.*, vol. 13, n. 4 (outubro-dezembro 1958): 725-753.

———. "História e ciências sociais: a longa duração." Traduzido por Ana Maria Camargo. *Revista de História*, vol. 30, n. 62 (abril-junho de 1965): 261-194.

———. "História e ciências sociais: a longa duração." Traduzido por Rui Nazaré. Em *História e ciências sociais*, por Fernand Braudel, 7-39. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

———. História e ciências sociais: a longa duração. Traduzido por Flávia Nascimento. Em *Nova história em perspectiva*, organizado por Fernando Novais e Rogério Forastieri da Silva, 86-121. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Brumana, Fernando Giobellina. "Mario de Andrade y la Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): una etnografía que no fue." *Revista de Indias*, v. LXVI, n. 237 (2006): 545-572.

Campos. Adalgisa Arantes. "O mecenato dos leigos: cultura artística e religiosa." Em *Arte sacra no Brasil colonial*. Belo Horizonte: Edita C/Arte, 2011. https://www.ufmg.br/online/arquivos/anexos/Confrarias%20e%20Ordens%20Terceiras-texto%20Adalgisa.pdf

Candido, Antônio. O *método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.

———. "A Sociologia no Brasil." T*empo Social*, v. 18, n. 1 (jun. 2006): 271-301. https://doi.org/10.1590/S0103-20702006000100015

———. *Literatura e sociedade*. 9ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2006.

Carneiro, Edison. A *dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Carvalho, Silvia Maria S de. *Jurupari: estudos de mitologia brasileira*. São Paulo: Ática, 1979. (Coleção Ensaios n. 62.)

Cavalcanti, Jairo José Botelho. "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na historiografia musical brasileira: história, ideologia e sociabilidade." Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro e Luís Rodolfo da Paixão Vilhena. "Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore." *Estudos Históricos*, v. 3, n. 5 (1990): 75–92. https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2296/1435

Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549–1925), edição crítica de João Vidal. Rio de Janeiro: Ricercare Editora e Fundação Biblioteca Nacional, 2022.

Cerqueira, Luiz Alberto. "Maturidade da filosofia brasileira: Farias Brito." Em O *mundo interior*, de R. de Farias Brito, Lisboa: INCM, 2003.

———. "Gonçalves de Magalhães como fundador da filosofia brasileira." Em *Fatos do espírito humano*. Petrópolis: Vozes; Academia Brasileira de Letras, 2004.

———. "A ideia de modernização no Brasil sob o influxo da filosofia política de Rousseau." *Anais do II Seminário Internacional Farias Brito*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. http://iiseminariofariasbrito.blogspot.com/2008/09/idia-de-modernizao-no-brasilsob-o.html

———. "Natureza e cultura em Tobias Barreto." Em Textos *de filosofia brasileira*. 2009. http://textosdefilosofiabrasileira.blogspot.com/2009/12/natureza-e-cultura-em-tobias-barreto.html

———. "O aristotelismo como tradição originária da filosofia no Brasil." *Anais do III Seminário Internacional Farias Brito*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. http://filosofiabrasileiracefib.blogspot.com/2010/01/o-aristotelismo-como-tradicao.html

———. "A ideia de filosofia no Brasil." *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 20, n. 39 (2011): 163-192. https://doi.org/10.14195/0872-0851_39_6

Certeau, Michel de. A *escrita da história*. Traduzido por Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

Chimènes, Myriam. "Musicologia e História: fronteira ou terra de ninguém entre duas disciplinas?" Traduzido por José Geraldo Vinci de Moraes. *Revista de História*, São Paulo, v. 1, n. 157 (2007): 15-29.

Compañia De Jeús. *Reglas del Professor de Filosofía. Ratio Studiorum Oficial*, 1599. Traduzido por Gustavo Amigó, S.J., com revisão de Daniel Álvarez, S. J. http://www.puj.edu.co/pedagogia/documentos/Documentos_Corporativos_Compania_Jesus.pdf

Consorte, Josildeth Gomes. "Culturalismo e Educação nos anos 50: o desafio da diversidade." *Cadernos CEDES*, v. 18, n. 43 (dez. 1997): 26-37. https://doi.org/10.1590/S0101-32621997000200003

Costa, João Cruz. *Panorama da história da filosofia no Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1960.

———. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

Dantas Filho, Alberto. "Por uma musicologia geo-histórica: repensando os problemas de periodização nas sínteses musicológicas regionais." Em *Pesquisa e música: práticas, formação docente e estudos musicológicos*. Organizado por João Berchmans de Carvalho Sobrinho e Cássio Henrique Ribeiro Martins. São Luís: EDUFMA, 2019, 33-44. https://www.academia.edu/46664357/BERCHMANS_MARTINS_org_Pesquisa_e_M%C3%BAsica_2019_EDUFMA

Demore, Givas e Beatriz Magalhães Castro. "Musicologia e pós-disciplinaridade: da musicologia comparada à etnomusicologia." *Ictus Music Journal*, v. 14, n. 2 (2020): 43-64.

Diegues Júnior, Manuel. "Sugestões para uma caracterização regional do folclore brasileiro." Revista Brasileira de Folclore, 19 (1967): 259-263.

Drach, Henrique. A rabeca de José Gerôncio: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – música, folclore e academia na primeira metade do século XX. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2011.

Domingues, Heloisa Maria Bertol e Magali Romero Sá. "Controvérsias evolucionistas no Brasil do século XIX." Em *A recepção do Darwinismo no Brasil* [online]. Heloisa Maria Bertol Domingues, Magali Romero Sá e Thomas Glick, 97-123. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003. (Coleção História e Saúde). http://books.scielo.org

Duprat, Régis. "Música na América Latina Colonial." O *Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 3 nov. 1964, 1.

———. "Música na Matriz de São Paulo colonial." *Revista de História*, v. 37, n. 75 (1968): 85-103. https://www.revistas.usbr/revhistoria/article/view/128465/125310

———. "O estanco da música no Brasil Colonial." *Art*, Salvador, v. 8 (1981): 3-19.

———. "A música brasileira do século XVIII e a definição do seu estilo." *Art, Salvador*, v. 7 (1983): 3–8.

———. "Evolução da historiografia musical brasileira." *Opus: Revista da* ANPPOM, v. 1, n. 1 (1989): 35-36. https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/4/8

———. "Pesquisa Histórico-Musical no Brasil: algumas reflexões." *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n. 19 (1991): 81-90.

———. “Análise, musicologia, positivismo.” *Revista Música*, v. 7, n. 1-2 (1996): 38-47.

———. “A música sacra no Brasil colonial: uma reflexão ontológico-hermenêutica.” *Revista Brasileira de Música*, v. 25, n. 2 (2012): 287-298.

Duprat, Régis et al. “Música sacra paulista no período colonial: alguns aspectos da sua evolução tonal.” *Revista Música*, São Paulo, n. 1 (1990): 29-34.

Eagleton, Terry. A *ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Egg, André. “O triunfo da Semana de 22 na crítica musical: Mário de Andrade e Luiz Heitor, 1927 a 1945.” *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 10, n. 3 (2022): 1-26.

Fernandes, Florestan. “Mário de Andrade e o folclore brasileiro.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 36 (jul. 1994): 141-159. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i36p141-159

Fragelli, Pedro. “Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 75 (Jan-Apr 2020): 145-161. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i75p144-161

Fürst-Heidtmann, Monika. “Francisco Curt Lange: Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika.” Em *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Neue Folge, v. 17, n. 2-3, (1991): 245-258. Berlin: Colloquium Verlag.

Garcia, Gilberto Vieira e Gustavo da Motta e Silva. “Música; ginástica e dança no ensino secundário no Brasil do século XIX.” *Revista Brasileira de História da Educação*, v 21 (2021): e158. http://dx.doi.org/10.4025/rbhe.v21.2021.e158. https://doi.org/10.4025/rbhe.v21.2021.e158

Garcia, Sylvia Gemignani. “Folclore e sociologia em Florestan Fernandes.” *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, v. 13, n. 2 (2001). https://doi.org/10.1590/S0103-20702001000200008

Geertz, Clifford. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Guerra-Cotta, André Henrique. “História da coleção Francisco Curt Lange.” Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009. http://web02.unirio.br/sophia_web/index.php?codigo_sophia=64865

Harnoncourt, Nikolas. *Le discours musical*. Paris: Gallimard, 1984.

Hobsbawn, Eric. *The Age of Revolution: Europe* 1789–1848. London: Weidenfeld and Nicolson, 1962. Tradução brasileira: A *era das revoluções*: 1789–1848. Traduzido por Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

———. *The Age of Capital:* 1848–1875. London: Weidenfeld and Nicolson, 1975. Tradução brasileira: A *era do capital:* 1848–1875. Traduzido por Marcos Santarrita. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

———. *The Age of Empire*: 1875–1914. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987. Tradução brasileira: A *era dos impérios*: 1875–1914. Traduzido por Marcos Santarrita. 31ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2022.

———. *The Age of Extremes*: *The Short Twentieth Century*, 1914–1991. London: Michael Joseph, 1994. Tradução brasileira: A *era dos extremos*: *o breve século* XX, 1914–1991. Traduzido por Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. "Os Oito Batutas: 1919–1923." *Instituto Moreira Salles – Música: Perfis*, 2024. https://pixinguinha.com.br/perfil/oito-batutas/

Kerman, Joseph. *Contemplating Music*: *Challenges to Musicology*. 1a edição. Harvard University Press, 1985.

Lacerda, João Baptista de. "Sur le métis au Brésil." Em *Premier Congrès Universel des Races*, juillet 1911, 26-29. Paris: Devouge, 1911, http://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/35

Langaro Teixeira, Luan Augusto e Beatriz Magalhães Castro, "A Estética do Frio e seu idiomatismo violonístico: uma análise do songbook de Vitor Ramil." *Revista Vórtex*, v. 11, n. 2 (2023): 1-21. https://doi.org/10.33871/23179937.2023.11.2.7955

Lange, Francisco Curt. "Americanismo musical: ideias para uma futura sociologia musical latino-americana." *Revista Brasileira de Música*, 2 (jun. 1935): 93-113.

———. "Arte musical latino-americano: Raza y asimilación." *Boletín Latinoamericano de Musicología*, (1935): 13-28.

———. "La música en Minas Gerais: Un informe preliminar." *Boletín Latino-Americano de Música*, v. 6, n. 6 (1946): 408-494.

———. *Archivo de Música Religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais*. Mendoza, Argentina: Universidad de Cuyo, 1951.

———. “A organização musical durante o período colonial brasileiro.” *Anais do 5º Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, v. 4. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1966.

———. “Os músicos mulatos.” *Suplemento Literário*, n. 16 (1973): 9-11.

———. “Um fabuloso redescobrimento (para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro).” *Revista de História*, v. 54, n. 107 (1976): 45-67.

———. “A música no período colonial em Minas Gerais.” Em [I] *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979.

———. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica (vol. 1)*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.

Langlois, Charles-Victor, e Charles Seignobos. *Introduction aux études historiques*. Paris: Hachette, 1898. https://books.openedition.org/enseditions/273?lang=en

Leoni, Aldo Luiz. “Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII.” Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

———. “Historiografia musical e hibridação racial.” *Revista Brasileira de Música*, v. 23, n. 2 (2010): 95-119.

Machado Neto, Diósnio. Curt Lange e Régis Duprat: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro.” *Revista Brasileira de Música*, n. 23 (2010): 73-94.

———. “Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial.” Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2011.

———. *Administrando a Festa: música e iluminismo no Brasil colonial*. 1ª edição. Curitiba: Editora Prismas, 2012.

Magalhães Castro, Beatriz. “Mobility in Global vs. Local Loci: Creative Strategies, Cultural Industry, and Postmodernity in Colonized and Decolonized Brazilian Musical Practices.” Trabalho apresentado na Mesa Temática *Mobility and its Impact on the Historiography of Latin-American Music(s): Is a Global History Viable? 21st Quinquennial Congress of the International Musicological Society*, Atenas, Grécia, 22-26 de agosto de 2022, Não publicado.

———. “Historiography of Latin-American musical practices: is a Global History viable.” Trabalho apresentado em *Resonances: Exploring Global Music Histories Across Cultures*, Second Conference of the IMS Study Group, Global History of Music, Research Center

for Culture Arts and Humanities, University of Santo Tomas, Manila, Philippines, 3-4 de novembro de 2023. Formato híbrido. Não publicado.

Margutti, Paulo. *História da filosofia do Brasil (1500-hoje): 1ª parte: o período colonial (1500-1822)*. São Paulo: Loyola, 2013.

———. *História da filosofia do Brasil (1500-hoje): 2ª parte: a ruptura iluminista (1808-1843)*. São Paulo: Loyola, 2020.

Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Marques, Lúcio Álvares. "Em busca de uma filosofia colonial brasileira." VERITAS: *Revista de Filosofia da PUCRS*, v. 66, n. 1 (2021): 1-12. https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/39730/26818

Martins, Carlos Benedito Campos. "O legado do Departamento de Sociologia de Chicago (1920–1930) na constituição do interacionismo simbólico." *Sociedade e Estado*, v. 28, n. 2 (maio 2013): 217-239. https://doi.org/10.1590/S0102-69922013000200003. https://www.scielo.br/j/se/a/WWTsBSdbCfwK3BdYjgn4wnz/

Martins, Raimundo e Pablo Passos Sérvio. "Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa." *Visualidades*, v. 10, n. 1 (2012): 129-149.

Mello, Guilherme de. A *música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, edição crítica de Gustavo Frosi Benetti, 4ª edição. Salvador: EDUFBA, 2019.

Menezes Bastos, Rafael José de. "Las músicas tradicionales del Brasil." *Revista Musical Chilena*, v. 28, n. 125, (1974): 21–77. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/15548

___. A *musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2ª edição. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

___. "O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento." Em *Músicas africanas e indígenas no Brasil*, 115-127. Organizado por Rosângela de Tugny e Ruben de Queiroz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

___. "Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Amerindian Music and Brazilian Musical Thought: A Brief Note." *Vibrant - Virtual Brazilian Anthropology*, v. 8, n. 1 (junio 2011): 456-458.

Miranda, Gustavo Martins do Carmo e Victor Augusto Araújo Silva. "Determinismo e relativismo nas obras de Euclides da Cunha e Gilberto Freyre: duas concepções, duas

realidades interpretativas acerca da temática racial do Brasil." *Revista Habitus*, v. 11, n. 2 (2013).

Miranda, Luciana Lilian de. "Nacionalismos e nativismos nos anos de 1920: João de Barros e a aproximação luso-brasileira." *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v. 11, n. 2 (2015): 21-51.

Moreira, Gabriel Ferrão. O estilo indígena de Villa-Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos." *Per Musi*, Belo Horizonte, 27 (jun. 2013): 19-28.

Moreno, Jaime. *Musical Representations, Subjects and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau and Weber*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.

Moya, Fernanda Nunes. "Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940." *Faces da História*, v. 2, n. 1 (2017): 17–37. https://seer.assis.unesbr/index.php/facesdahistoria/article/view/190

Nascimento, Ary Fernando Rodrigues e Deysiane Cristina Gomes. "O retrato do racismo no Brasil: 132 anos após a abolição da escravidão." *Revista de Direito da Faculdade Guanambi*, v. 8, n. 1, (2021). https://doi.org/10.29293/rdfg.v8i01.311

Nettl, Bruno. The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts, 2nd edition. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

Ortiz, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

___. A *moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

Paim, Antônio. A *filosofia da Escola do Recife*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

___. *Problemática do culturalismo*. Rio de Janeiro: Graficon, 1977.

___. *O estudo do pensamento filosófico brasileiro*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

___. "Como se caracteriza a ascensão do positivismo." *Revista Brasileira de Filosofia*, v. 30, n. 119 (1980).

___. *Bibliografia filosófica brasileira: 1808-1930*. Salvador: Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro, 1983.

___. *Bibliografia filosófica brasileira*: 1931-1980. Salvador: Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro, 1987.

___. *Bibliografia filosófica brasileira*: 1981-1985. Salvador: Centro de Documentação do Pensamento Brasileiro, 1988.

___. Etapas Iniciais da Filosofia Brasileira: estudos complementares à história das idéias filosóficas no Brasil - Vol. III. Londrina: UEL, 1998.

___. *História das idéias filosóficas no Brasil*. 6ª edição. Londrina: UEL, 2007.

Paixão, Carlos Jorge. "O positivismo ilustrado no Brasil." *Trilhas*, v. 1, n. 2 (nov. 2000): 21-27.

___. "Ideias e possibilidades metodológicas de construção do conhecimento histórico." *Revista HISTEDBR On-Line* 12 (48) (2013): 119-27. https://doi.org/10.20396/rho.v12i48.8640012

Palomino, Pablo. "Nationalist, Hemispheric, and Global: 'Latin American Music' and the Music Division of the Pan American Union, 1939-1947." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, mis en ligne le, 11 juin 2015. http://journals.openedition.org/nuevomundo/68062

Pires Junior, Sidney Oliveira. "Mário de Andrade e o contexto da criação do SPHAN." *Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da* ANPUH-SP. Santos, 2014.

Precioso, Daniel. "Presença e significado das ordens terceiras na Capitania de Minas Gerais: o debate dos anos 1793-1795." Em *Dimensões do Catolicismo no Império Português (Séculos* XVI-XIX), organizado por Anderson José Machado De Oliveira e William de Souza Martins, 389-413, Rio de Janeiro: Garamond, 2014a.

___. "Terceiros de cor: pardos e crioulos em ordens terceiras e arquiconfrarias (Minas Gerais, 1760-1808)." Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2014b.

Raeders, Georges. O *Inimigo Cordial do Brasil: o Conde de Gobineau no Brasil*. Traduzido por Rosa Freire dAguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 30 – "Mário de Andrade." Organizado por Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Iphan, 2002.

Raynal, Guillaume-Thomas François [Abade Raynal]. A *revolução da América*. Traduzido por Regina Clara Simões Lopes. Prefácio de Luciano Raposo de Almeida Figueiredo e Oswaldo Munteal Filho. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993. https://bdan.an.gov.br/handle/123456789/242

Reale, Miguel. A *doutrina de Kant no Brasil*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1951.

___. *Filosofia em São Paulo*. 2ª edição. São Paulo: Grijalbo; Edusp, 1976.

___. *Figuras da inteligência brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1984.

Revue historique. Paris: Armand Colin, desde 1876.

Ribeiro, Djamila. O *que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

Ribeiro, Joaquim. *Folklore brasileiro.* Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944.

Santos, Boaventura de Sousa. "As epistemologias do sul num mundo fora do mapa." *Sociologias* 18 (43) (Sep-Dec 2016). https://doi.org/10.1590/15174522-018004301

Schneider, Alberto Luiz. *Silvio Romero hermeneuta do Brasil*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

Schwarcz, Lilia Moritz. "Espetáculo da miscigenação." *Estudos avançados*, 8 (20) (Abril 1994): 137-152. https://doi.org/10.1590/S0103-40141994000100017

"Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco." *Fontes, História, Ciências*, v. 18, n. 1 (mar. 2011): 14-23. 225-242. https://doi.org/10.1590/S0104-59702011000100013

Silva, Hélio. *História da República Brasileira: 1888-1894*. Rio de Janeiro: Três, 1998.

Silva, Inayá Bittencourt e. "Franz Boas e os sentidos contemporâneos do culturalismo." *Revista Uniara*, n.17/18 (2005/2006): 195-206.

Silva, Marcelo Werner da. "A Geografia e o estudo do passado – conceitos, periodizações e articulações espaço-temporais." *Terra Brasilis* (Nova Série), n. 1 (2012). https://www.researchgate.net/profile/Marcelo_Silva13/publication/270031248

Silva, Maria Beatriz Nizza da. Nova história da expansão portuguesa, volume VIII: o Império luso-brasileiro, 1750-1822. Lisboa: Estampa, 1986.

Silva, Mônica Martins da. "A escrita do folclore em Goiás: uma história de intelectuais e instituições (1940–1980)." Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/A%20Escrita%20do%20Folclore%20em%20Goi%C3%A1s_.pdf

Souza, Jessé. A *elite do atraso*: da escravidão à lava jato. Alfragide, Amadora: Leya, 2017

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" Em *Marxism and the Interpretation of Culture*, organizado por Cary Nelson e Lawrence Grossberg, 217-313. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

Stearns, Peter N. *Western Civilization in World History*. New York and London: Routlegde, 1987.

Storey, John. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Travassos, Elizabeth. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar Editores, 1997.

Veiga, Manuel. "Uma reflexão sobre relevância em música e seus estudos." Em *Musicologias sem fronteiras: estado da pesquisa no Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA*, organizado por Pablo Sotuyo Blanco, 13-37. Salvador: EDUFBA, 2020.

Velez-Rodriguez, Ricardo. *Panorama da Filosofia Brasileira*, 1993. https://www.academia.edu/13248678/PANORAMA_DA_FILOSOFIA_BRASILEIRA

Veyne, Paul. "A história conceitual." Em *História: novos problemas*, de Jacques Le Goff e Pierre Nora, 65-88. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

Vianna, José Francisco de Oliveira. *O ocaso do Império*. São Paulo: Melhoramentos, 1926.https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1091/702813.pdf?sequence=4&isAllowed=y

___. *O povo brazileiro e sua evolução*. Rio de Janeiro: Typographia da Estatística, Ministério da Agricultura, Indústria e Commercio, 1922. Reedição como *A evolução do povo brasileiro*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938. (Col. Brasiliana, vol. 10). http://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/88

___. *Raça e assimilação*. 3ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. http://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/82

Vidal, João e Giulio Draghi. "...con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono..." — O Instituto Nacional de Música de Vincenzo Cernicchiaro. *Revista Brasileira de Música*, v. 31, n. 1 (janeiro-junho 2018): 121-139.

Vilhena, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Vita, Luís Washington. *Escorço da filosofia no Brasil.* Coimbra: Atlântida, 1964.

___. *Antologia do pensamento social e político no Brasil.* Washington: Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos; São Paulo: Grijalbo, 1968.

___. *Panorama da filosofia no Brasil.* Porto Alegre: Globo, 1969.

Volpe, Maria Alice. *Indianism and Landscape in the Brazilian Age of Progress*: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s. 1ª edição. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 2002. v. 1.

___. "Por uma nova musicologia." *Música em Contexto*, 1 (2007): 107-122.

___. "A teoria da obnubilação Brasílica na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a Sinfonia da Terra." *Música em Perspectiva*, 1 (2008): 58-71.

___. "Traços romerianos no mapa musical do Brasil." Em *Música e História no Longo Século* XIX, organizado por Antônio Herculano Lopes, 15-35. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

___. "Musicologia em contextos institucionais interdisciplinares: desafios intergerações, um testemunho brasileiro." Em *Musicologia[s]*, organizado por Edite Rocha e José Antônio Baêta Zille. Barbacena, MG: EdUEMG, 2016. (Série Diálogos com o Som. Ensaios; v. 3).

Wanderley, Monica Cauhi. "História da Academia - diferentes nomes, propostas e decretos." *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2 (abr./jun. 2011). http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm#_ednref42

Weffort, Francisco. "[Texto sem título.]" *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* [IPHAN], n. 30 – "Mário de Andrade," organizado por Marta Rossetti Batista, 2. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

O ato e o entreato: considerações sobre o livro *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz[1]

Fernando de Oliveira Magre

Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira" (Fames)
fernandomagre@gmail.com

Introdução

Ao longo da história, a música recorrentemente aparece como objeto de reflexão entre filósofos, teóricos e intelectuais de modo geral. Todavia, é somente a partir do século XIX, no contexto do positivismo, que ela será reconhecida como fenômeno cientificamente observável, o que levou ao estabelecimento da musicologia. O positivismo é uma corrente filosófica desenvolvida principalmente por Auguste Comte, que estabelece que "a ciência é o único conhecimento possível, e o método da ciência é o único válido" (Abbagnano 2007, 777), de modo que não é possível chegar ao conhecimento por outra via que não o método científico. Tal método é "puramente descritivo" e "deve ser estendido a todos os campos de indagação e da atividade humana," e "toda a vida humana, individual ou social, deve ser guiada por ele" (Abbagnano 2007, 777).

1 Este texto é uma versão modificada do artigo "Discursos sobre a música-teatro na historiografia da música brasileira: duas obras musicológicas em perspectiva e seus desdobramentos," vencedor do segundo lugar do *Otto Mayer-Serra Prize for Music Research*, oferecido pelo *Center for Iberian and Latin American Music*, *University of California*, *Riverside*, edição de 2022, e publicado no periódico *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, v. 8, n. 2 (2023).

Foi no contexto do positivismo que disciplinas do campo das ciências humanas se estabeleceram, tais como a história e a sociologia e, entre elas, também a musicologia. Em linhas gerais, a musicologia de cunho positivista voltou-se ao estabelecimento de um cânone na história da música ocidental, formado por um conjunto de grandes compositores que se sucedem em um processo evolutivo da linguagem musical. Tal abordagem resultou em histórias gerais da música que basicamente descreviam biografias de compositores e suas obras relevantes, modelo que também se difundiu pelo Brasil, quando dos primeiros escritos sobre nossa história musical.

Cabe mencionar, conforme aponta Alejandro L. Madrid (2010), que a musicologia enquanto disciplina nasceu como parte integrante do projeto de construção de uma identidade nacional alemã, no momento da expansão colonialista do Império Alemão, e que, ao transferir-se às sociedades marginais, preservou seu legado, tornando-se uma disciplina de validação de programas nacionalistas locais. O problema identificado por Madrid nos ajuda a compreender os modos como se construíram os discursos musicológicos no Brasil ao longo do século XX. A agenda nacionalista de abordagem positivista foi a base sobre a qual desenvolveu-se a historiografia da música brasileira até aproximadamente a década de 1990, quando uma nova musicologia, mais ancorada aos estudos culturais, começou a ser praticada.

Para esta pesquisa, é particularmente profícua a constatação de Madrid, pois evidencia uma das razões pelas quais as práticas musicais de vanguarda permaneceram à margem do discurso historiográfico hegemônico. Durante as primeiras décadas do século XX, intelectuais e artistas brasileiros buscavam identificar (ou construir) os aspectos que formariam uma identidade nacional. No campo da música, o *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade ([1928] 2020), ofereceu a base teórica necessária para o surgimento do nacionalismo musical. A partir desse momento, criação musical e produção musicológica desenvolveram um trabalho conjunto de fortalecimento da música de caráter nacionalista como a genuína representante da identidade brasileira na música.

Dentro desse projeto de construção de identidade musical brasileira, a música de vanguarda não teria espaço, sendo denunciada como um perigo à cultura brasileira, por trazer elementos "exteriores" ao seio daquela música genuinamente nacional. O

dodecafonismo, estimulado no Brasil por Koellreutter desde meados dos anos 1940, sentiu o peso dessa reação, como pode ser visto nas palavras de Camargo Guarnieri em sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*:

> Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados. Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira. [...] É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo em Pintura; ao Hermetismo, em Literatura; ao Existencialismo, em Filosofia; ao Charlatanismo, em Ciência. Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional. (Guarnieri citado em Kater 2001, 119-124)

Assim, desde a década de 1940, e com mais intensidade a partir da década seguinte, estabeleceu-se uma arena na música brasileira com dois polos de força: de um lado, os defensores da ideia de brasilidade na música através da utilização do folclore ou de determinados padrões harmônico-rítmico-melódicos, e, de outro, os entusiastas das novas tendências musicais internacionais. Sabe-se hoje que tal distinção não se deu de modo tão estrito como narrado aqui, mas, antes, foi permeado de relações complexas e muito matizado. Foi, sobretudo, através da produção musicológica e crítica daquele período e das décadas posteriores que cristalizou essa narrativa por oposições, que se reproduz até hoje. É dentro desse contexto de produção musicológica que situamos o livro História da Música no Brasil, de Vasco Mariz.

Demonstraremos, através de uma análise da estrutura organizacional do livro, como Mariz contribui para a construção de um cânone para a música brasileira, estabelecendo seus grandes heróis e, em contrapartida, seus agentes menores. Embora o livro de Mariz aborde a produção musical no Brasil desde o período colonial, nossa leitura se concentrará nos seus discursos em torno da música do século XX, mais especificamente sobre como ele posiciona a música de vanguarda em meio à produção de cunho nacionalista. Assim, partimos do pressuposto de que Mariz filia-

se a uma abordagem positivista (sem que isso signifique, *a priori*, uma virtude ou defeito), para verificar como tal abordagem impactou na forma como conhecemos e narramos a história da música brasileira na atualidade. Todavia, antes de adentrar a análise da obra, cabe uma visão panorâmica sobre aspectos biográficos do autor que nos ajudem a elucidar sua produção intelectual.

1. Vasco Mariz, um diplomata escrevendo sobre música

"O cantor que perdemos para a diplomacia foi substituído pelo diplomata que ganhamos para divulgar o nosso canto" (Tacuchian 2013, 8). Com essas palavras, Ricardo Tacuchian encerra a apresentação do catálogo de obras de Vasco Mariz, publicado em 2013 pela Academia Brasileira de Música.

Essa frase sintetiza a ambivalência de Vasco Mariz entre a diplomacia e a música ao longo de sua vida. Não é objeto desta seção apresentar uma biografia de Mariz, tarefa que já está bem realizada pela Academia Brasileira de Música (ABM), mas, antes, apresentar algumas informações relevantes sobre sua atuação profissional para compreender como se deu a sua validação como musicólogo.

No referido catálogo publicado pela ABM, está reproduzida uma palestra proferida por Vasco Mariz em 2007, dentro da série de depoimentos "Trajetórias," organizada por aquela casa. Nesse texto, Mariz passa sua trajetória em revista, o que nos oferece um interessante material para compreender como se deu sua inserção no mundo musical.

Vasco Mariz (2013) relata que, desde criança, teve contato com a música por meio de sua mãe, a artista plástica Anna da Cunha Vasco, e, quando sua voz "ficou formada," tomou gosto por cantar árias de ópera e canções, o que o levou a estudar canto no Conservatório Brasileiro de Música. Em 1943, formou-se em Direito pela Universidade do Brasil[2] e, em 1945, iniciou a carreira diplomática após aprovação em concurso. Desde então, Mariz passou a dedicar-se ao canto de modo secundário, embora ainda viesse a

2 Atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

participar de montagens de ópera e a realizar recitais de câmara no Brasil e no exterior.[3] A respeito da dificuldade de conciliar duas carreiras tão diferentes, Mariz relata: "Nessa altura, eu já começava a dar-me conta da incompatibilidade da minha carreira diplomática com a carreira musical e, para não me afastar da música, comecei a escrever sobre assuntos musicais" (Mariz 2013, 10).

Nesse contexto, escreveu seu primeiro livro na área, o *Dicionário Bio-bibliográfico musical*, publicado pela Editora Kosmos em 1949, com prefácio de Renato Almeida. No mesmo ano, publicou *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, a primeira biografia do compositor, o que lhe rendeu destaque no meio musical e certa autoridade com relação à música brasileira.[4] A partir de então, uma série de livros sobre música brasileira foram produzidos por Mariz e publicados no Brasil e no exterior, conciliando a atuação de musicólogo com sua profissão de diplomata. Seu livro *História da música no Brasil*, que será visto em detalhes mais adiante, foi, por exemplo, escrito durante seu período como embaixador do Brasil em Israel (1977-1982).

Sua biografia nos apresenta um conjunto de fatores que parecem ter favorecido o estabelecimento de seu nome como um dos maiores musicólogos do Brasil.

Um desses fatores foi, precisamente, sua posição como diplomata, que lhe abriu portas em espaços de prestígio e no mercado editorial. Outro fator foi o caráter enciclopédico de seus trabalhos desde o princípio, o que supriu uma demanda de conservatórios e faculdades de música por trabalhos panorâmicos, colocando-o como uma referência fundamental. Porém, acreditamos que o principal fator para sua validação como musicólogo foi sua posição de "testemunha ocular," devido ao seu contato de amizade com inúmeras personalidades do meio musical e, certamente, devido à forma como se utilizava dessa condição.

> Outro aspecto da minha vida musical na época foi o convívio social frequente com ilustres personalidades da música: Francisco Mignone, Lorenzo Fernândez, Renato

3 Mariz (2013) relata que, ainda em 1945, participou da montagem das óperas Don Giovanni e Bodas de Fígaro, de Mozart, representando, respectivamente, os papéis de Comendador e Dom Bártolo, com uma companhia de ópera de Ernest Têmpele, fazendo apresentação em Porto Alegre. Sua última incursão no mundo operístico foi em 1957, cantando o papel de Alvise Badoero na ópera Gioconda de Ponchielli, no Teatro San Carlo, em Nápoles, durante sua atuação como cônsul na referida cidade italiana.

4 Mariz (2013) relata mais demoradamente o processo de pesquisa e elaboração do livro, bem como sua recepção, inclusive pelo próprio Villa-Lobos.

> Almeida, Luiz Heitor Correia de Azevedo (naquele tempo eu namorava uma sobrinha de Violeta), Andrade Muricy, Eurico Nogueira França, Luís Cosme, Arnaldo Rebelo, Fructuoso Vianna, Radamés Gnattali e tantos outros nomes, alguns deles hoje injustamente esquecidos. (Mariz 2013, 10)

Assim, Mariz recorre a essa filiação como forma de se imbuir de autoridade para escrever sobre tais músicos, conforme pode ser visto em sua fala:

> Em relação à nossa música direi que uma das qualidades dos meus livros é que eu comentei as obras de nossos compositores de muito perto. De muitos deles fui amigo pessoal, convivi com eles e assisti à criação de algumas de suas obras mais importantes, discutindo pormenores desses trabalhos. Muitos desses compositores escreveram mais de vinte canções para a minha voz, dei concertos e fiz gravações com eles, ou ainda cantei com orquestra dirigido por um deles, o severo Radamés Gnattali. Em 1955 gravei um disco Sinter com canções de Mignone, Guarnieri, Siqueira, Santoro, Hekel Tavares e Guerra-Peixe acompanhado pelos próprios compositores, numa tentativa de fazer uma gravação padrão dessas canções. A Rádio MEC tem essa gravação e por vezes ainda a repassa. Essa relativa intimidade com os compositores brasileiros mais significativos emprestou uma autoridade especial aos meus livros e uma credibilidade que se estende até hoje. Além disso, poderia acrescentar que vivi boa parte da minha vida no exterior em grandes cidades na Europa e Estados Unidos, onde conheci também vários compositores, assisti às *premières* de numerosas obras importantes e representações de alto mérito que constituem minha bagagem musical, o que me dá também, de certo modo, autoridade para comparar e julgar. (Mariz 2013, 13-14)

Como é possível ver nestes e em outros comentários ao longo de seu texto, Mariz recorre à sua relação pessoal com os músicos como forma de validar sua posição de musicólogo, para imbuir-se de autoridade para escrever sobre a música brasileira. Aqui, memória e história se atravessam e, por vezes, se confundem.

O termo "testemunha ocular" é mobilizado por Ricardo Tacuchian, que opera uma positivação do fato de Mariz não ser um acadêmico, para, assim, valorizá-lo como musicólogo.

> Como musicólogo, Mariz se distanciou dos rituais acadêmicos. Ele é um historiador ou testemunha ocular da história recente ou um pensador-ensaista, que coleta dados do passado para preservá-los em nossa memória. A informalidade é a sua marca. Ao mesmo tempo em que se dirige para os jovens estudantes de música, é, também, referência para os profissionais que são musicólogos de ofício. Mariz é um repórter da história que deixa a análise técnica dos documentos musicais, especialmente as partituras, para outros especialistas. Esta não é sua tarefa. (Tacuchian 2013, 6-7)

E, mais adiante, arremata:

> Se Vasco Mariz não se enquadra entre os modernos musicólogos brasileiros que labutam na universidade e que são possuidores de rigorosas ferramentas de pesquisa e dedicados a objetos de estudo bem mais delimitados, ele, por sua vez, vem dando uma contribuição incomparável à divulgação da música do Brasil, para um público mais abrangente. (Tacuchian 2013, 7-8)

De fato, em seus livros, Mariz deixa-se levar por suas memórias de alguém que viveu grandes momentos da música brasileira, nem sempre conseguindo afastar-se para realizar uma análise mais impessoal. Nesse sentido, podemos considerar Mariz como um memorialista da música de concerto brasileira. Alguém que não apenas acompanhou de perto os processos de construção do cânone da música brasileira, mas que participou efetivamente dessa construção através de sua produção escrita.

Dentre seus trabalhos, o livro *História da Música no Brasil* foi, certamente, o de maior circulação, devido à sua abrangência, conforme mencionado anteriormente. A seguir, apresentaremos uma visão mais detalhada sobre a estrutura dessa obra.

2. Vasco Mariz, o ato e o entreato

Desde o fim da década de 1970, a música contemporânea começou a ser abordada enquanto objeto de estudo pela musicologia brasileira. Dois livros publicados em 1981 foram decisivos para a cristalização de discursos sobre a música de concerto brasileira no século XX, muitos dos quais seguem sendo reproduzidos até a atualidade. Esses livros são: *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz, e *Música contemporânea brasileira*, de José Maria Neves. Esses livros, sobretudo o primeiro, tiveram grande circulação entre as escolas e faculdades de música no Brasil, sendo responsáveis pelo estabelecimento de compositores, obras, movimentos, agrupamentos e tensões; enfim, pela formação de uma narrativa historiográfica. Esses livros se posicionam na esteira de obras panorâmicas sobre a história da música brasileira que teve início com o livro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme de Mello, publicado em 1908, que, conforme aponta o título, aborda um amplo período histórico até sua contemporaneidade. Passados alguns anos, Renato Almeida publicou

em 1926 seu livro *História da Música Brasileira*, que receberia reedição em 1942. Com mais algumas décadas de distância, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo publicou em 1956 o livro *150 anos de Música no Brasil*, estabelecendo um recorte temporal mais estreito.

Foram mais 25 anos até que os livros de Vasco Mariz e José Maria Neves chegassem às livrarias, sendo que até hoje, mais de 40 anos depois de suas primeiras edições, ainda são referências constantes em bibliografias de cursos de música pelo Brasil. Percebe-se, portanto, um período de mais de 100 anos coberto por essas obras (considerando as últimas reedições dos livros de Vasco Mariz e José Maria Neves em 2012 e 2008, respectivamente). Longe de fazer uma crítica simplória sobre as limitações dessas obras, devemos reconhecer sua importância no estabelecimento de uma historiografia da música de concerto brasileira. Logicamente, cada obra é fruto de seu tempo, das ideologias de seus autores, das contingências materiais e, portanto, parciais, por mais imparciais que se pretendam.

Na abertura do livro *História da Música no Brasil*, em sua primeira edição, Mariz explica que esse trabalho surgiu de uma encomenda feita por Ênio Silveira, diretor-presidente da editora Civilização Brasileira. O objetivo era uma leitura que atendesse tanto à pesquisa especializada quanto ao grande público, que viesse suprir a ausência de obras do tipo, uma vez que o livro de Renato Almeida já se encontrava esgotado e sem reedições. Vasco Mariz destaca que Silveira o escolheu para a missão porque o considerava isento das disputas de grupos, uma vez que residia fora do Brasil havia muitos anos, atuando como diplomata no exterior, de modo que estaria em posição privilegiada para apreciar o panorama musical "sem ufanismos nem patriotadas" (Mariz 1981, 15).

Ainda no prefácio, Mariz deixa clara sua intenção em estabelecer quais seriam os nomes dignos de figurar na História (com letra maiúscula), algo reiterado ao longo de todo o texto, o que reforça a abordagem de caráter positivista mencionada anteriormente.

> Entre os compositores antigos julguei melhor eliminar muitos nomes menores para não sobrecarregar o leitor médio. Acho que a história da nossa música não deve ser uma relação de "todos" os brasileiros que fizeram música e sim apenas de aqueles que realmente deixaram sua marca permanente, por uma razão ou outra. Entre os contemporâneos fui mais benevolente e aqui são citados e analisados um número de compositores talvez demasiado elevado. Entretanto, trata-se de músicos que, de uma ou outra maneira, chamaram a atenção para seu trabalho e devemos, portanto,

> dar-lhes um crédito de confiança. Outra eventual edição desta *História* corrigirá falhas e defeitos, suprimirá nomes e acrescentará outros. (Mariz 1981, 16)

De fato, nas edições subsequentes, Mariz cumpriu o prometido: muitos nomes apontados como "promessas" na primeira edição foram ganhando espaço em seu livro, passando a ser considerados dignos de figurar na "História." É o caso, por exemplo, de Gilberto Mendes, que na primeira edição figurava no último capítulo entre uma série de outros compositores denominados como "outros valores novos" e que chegou à última edição com um capítulo quase inteiro, somente dividido com Jocy de Oliveira; esta, por sua vez, sequer apareceu na primeira edição, embora na época já fosse uma compositora de carreira internacional.

A primeira edição é formada por 16 capítulos (excetuando-se a Introdução e o Índice onomástico). Inicia com a "música no tempo da colônia," passando pela música na corte de D. João VI e D. Pedro I, com destaque para o Padre José Maurício Nunes Garcia, a música no tempo do Império, com Francisco Manuel e Carlos Gomes, e chegando à virada do século XIX para o século XX, com três compositores de formação europeia: Leopoldo Miguez, Glauco Velásquez e Henrique Oswald. A partir do século XX, vemos que Mariz organiza toda sua narrativa tendo o nacionalismo como eixo, a partir do qual, conforme aponta Guilhermina Carvalho (2013, 135), "os capítulos apresentam-se divididos segundo a adesão, ruptura ou deslocamento dos compositores em relação a essa vertente estético-ideológica."

Seu capítulo 7 fala de "Precursores do nacionalismo musical," destacando nomes como Brasílio Itiberê da Cunha e Alberto Nepomuceno, entre outros; entre os capítulos 8 e 12 determina três gerações nacionalistas, sendo a primeira formada por Villa-Lobos, a quem dá destaque isolado, a segunda formada por Lorenzo Fernandez e Frutuoso Viana, entre outros, tendo Francisco Mignone um capítulo só para si, e a terceira geração formada por José Siqueira, Radamés Gnatalli, entre outros; Camargo Guarnieri igualmente ganha um capítulo inteiramente dedicado à sua obra.

No capítulo 13, "Entreato dodecafônico: H. J. Koellreutter e o Grupo Música Viva," dedica não mais que quatro páginas à atuação do referido grupo e de seu mentor. Cabe observar que Mariz considera o *Movimento Música Viva*, que em sua existência conturbada

durou mais de 10 anos entre Rio de Janeiro e São Paulo, como um "entreato," diminuindo-lhe a importância em sua narrativa. Do fim do referido grupo, no início da década de 1950, à publicação do livro em 1981, passaram-se quase 30 anos, portanto, espaço de tempo considerável para que se pudesse levantar maiores fontes sobre o movimento e dimensionar sua importância no decurso da música de concerto brasileira. A noção de um "entreato," seguido de um capítulo denominado "Primeira geração pós-nacionalista," deixa patente o entendimento de Mariz sobre o nacionalismo como o "ato principal," uma vez que tal geração compreende compositores que continuam trabalhando com a estética nacionalista. Em sua última edição (Mariz 2012), Koellreutter ganha maior espaço e tem direito à reprodução do Manifesto Música Viva 1940 – declaração de princípios.[5]

No capítulo 14 da primeira edição, Mariz estabelece uma primeira geração pós-nacionalista com a presença de nomes como Guerra Peixe e Osvaldo Lacerda, entre outros, e nos dois capítulos seguintes determina duas gerações independentes, a primeira formada por Claudio Santoro, Edino Krieger, entre outros, e a segunda por Marlos Nobre e Almeida Prado. Por fim, o último capítulo é dedicado aos "outros valores novos," em que figuram Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Lindembergue Cardoso, entre vários outros. Especialmente os capítulos após o "entreato dodecafônico" sofreram muitas reformas ao longo das edições subsequentes, o que é absolutamente compreensível, tendo em vista que o autor estava analisando seus contemporâneos. A última edição chegou com uma série de novas gerações de independentes e de vanguardistas, além de um capítulo de "novas promessas," seguindo a estrutura dos números anteriores de sempre indicar aqueles que lhe parecem se destacar e que, nas edições seguintes, confirma se de fato se consolidaram ou não.

Todo o discurso de Vasco Mariz se estabelece em torno de uma "imortalização" de gênios e da criação de um cânone na música brasileira. Ao falar sobre os compositores contemporâneos na primeira edição de seu livro, aos quais ele chama de "outros valores novos," Mariz ressalta:

5 A bibliografia do capítulo demonstra que Vasco Mariz teve acesso à tese para concurso de professor titular de Carlos Kater, defendida em 1991, e que viria a se tornar o livro *Música Viva e H.J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade (2001), referência decisiva sobre o movimento em questão.

> É difícil julgar contemporâneos, jovens ainda no processo de afirmar-se e até de justificar-se. Destacaremos alguns desses músicos, na esperança de que sua promissora aparição venha a ter prazo de consolidar-se no tempo. [...] Obviamente eles estão longe de poder ser incorporados à *história* da música brasileira. São promessas risonhas e devemos encorajá-los. Alguns apareceram há mais de dez anos, mas ainda não se afirmaram completamente, pesando sobre eles uma dúvida, embora persista o crédito de confiança. (Mariz 1981, 302, grifo do autor)

Como é possível observar, o livro de Mariz tem caráter enciclopédico, pois reúne uma grande quantidade de nomes e os apresenta em uma estrutura de autor-obra, elencando dados biográficos e salientando obras consideradas mais relevantes. Vasco Mariz tece algumas críticas, normalmente elogiosas, sempre destacando a genialidade de alguns compositores ou a promessa de outros jovens. Sua divisão histórica segue quase que exclusivamente o critério de idade, ignorando por vezes as afiliações estéticas dos compositores e suas particularidades geracionais. Flavia Toni (1982, 192) destaca o caráter predominantemente biográfico do livro em sua primeira edição, justificando-o:

> No Brasil não são escritos trabalhos musicológicos específicos sobre nossos compositores, pois as pesquisas sempre os relegam a segundo plano. Isto faz com que um estudo como o de Mariz se torne, por mais completo e atual que seja, um trabalho quase que exclusivamente preocupado com aspectos biográficos. Tal limitação decorre naturalmente da ausência de análises de estilos e de épocas. (Toni 1982, 192)

Na figura a seguir, podemos ver uma esquematização bastante simplificada de como Mariz organiza a música brasileira no século XX. Nas edições subsequentes, a seção posterior ao "Entreato dodecafônico" foi ganhando novas subdivisões, mas o jogo dialético entre nacionalismo e vanguarda continua evidenciado, sempre com o primeiro assumindo o eixo de um processo evolutivo musical.

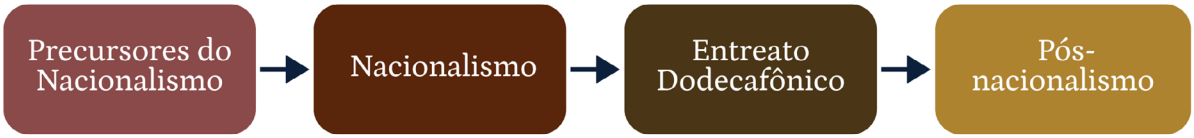


Figura 1 – Quadro sinóptico da organização do livro *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz a partir do século XX (Magre 2023).

Considerações finais

As instâncias de memória e história se misturam e, por vezes, se confundem na narrativa de Vasco Mariz. O autor se utiliza de sua experiência pessoal na convivência com determinados compositores como baliza para estabelecê-los dentro de seu cânone, em uma operação que o coloca mais como uma testemunha ocular (ou auricular) do que propriamente alguém que avalia "de fora."

Como pode ser visto, especialmente em relação à música de seu tempo, Mariz não poderia jamais fazer uma análise isenta de seu objeto de estudo, afinal, ele próprio é componente desse objeto. Conforme mencionado anteriormente, mais do que testemunha, Mariz foi um agente ativo na construção do cânone da música brasileira através de seus livros. Nessa composição, vemos Mariz aparentemente em uma posição dúbia: ao mesmo tempo em que se considera em posição privilegiada por conviver com seus objetos de pesquisa, considera-se igualmente em posição privilegiada por estar distante das disputas nas quais estes agentes estão envolvidos. Todavia, tal dubiedade está apenas no discurso, pois, na prática, Mariz não está distante da arena das disputas estéticas — apenas não participa destas enquanto compositor, mas sim como escritor. Nesse sentido, o livro *História da Música no Brasil* atua de maneira indelével a favor do nacionalismo, ao colocá-lo como eixo estruturante da música brasileira do século XX.

Para finalizar, devemos ressaltar que, apesar do tom crítico que este texto possa assumir, ele não tem a intenção de diminuir ou invalidar a produção intelectual de Vasco Mariz e sua história. Mariz é fruto de seu tempo e de seu contexto, e sua produção reflete tal posição. Seu conhecimento, por certo, é inegável, e seu livro tem o mérito de reunir uma grande quantidade de nomes, sendo mais um ponto de partida para o estudo da música brasileira do que um ponto final. Sua produção continua sendo de grande utilidade para se conhecer aspectos da história da música brasileira e não deve ser descartado. Em última análise, olhar de forma crítica para sua produção nos ajuda a compreender a história da própria musicologia no Brasil em toda sua complexidade, com todos os seus dilemas. E Vasco Mariz é parte dessa história.

Referências

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Almeida, Renato. *História da Música Brasileira.* Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* Organizado por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Edusp, 2020.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil (1800-1950).* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

Carvalho, Guilhermina Maria Lopes. "Princípios de observação em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira." Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, 2013.

Kater, Carlos. *Música viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

Madrid, Alejando L. "Sonares dialécticos y política en el estúdio posnacional de la música." *Revista Argentina de Musicología*, 11 (2010): 17-32.

Magre, Fernando de Oliveira. "A música-teatro como prática permanente na música contemporânea brasileira: aspectos históricos e composicionais." Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, 2022.

———. "Discursos sobre a música-teatro na historiografia da música brasileira: duas obras musicológicas em perspectiva e seus desdobramentos." *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, v. 8, n. 2 (2023): 81-102. https://escholarship.org/uc/item/9dr562wj

Mariz, Vasco. *Dicionário Bio-bibliográfico Musical.* Rio de Janeiro: Editora Kosmos, 1949.

———. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro.* Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949.

———. *História da música no Brasil.* 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

———. *História da música no Brasil.* 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

———. "Trajetória musical." Em *Catálogo de obras*, editado por Vasco Mariz. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013, 9-23.

Mello, Guilherme Theodoro Pereira. *A musica no Brasil: desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica.* Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira.* 2ª. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

Tacuchian, Ricardo. "Apresentação." Em *Catálogo de obras*, editado por Vasco Mariz. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013, 6-8.

Toni, Flávia Camargo. Resenha de *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz. *Revista do IEB*, v. 24 (1982): 192-193.

A historiografia e as histórias das músicas populares do Brasil

Silvano Fernandes Baia

Universidade Federal de Uberlândia
silvanobaia@gmail.com

Breve consideração inicial sobre a expressão "música popular brasileira"

O título deste trabalho expressa a ideia de que existe uma historiografia da música popular no Brasil, mas não existe uma "história da música popular brasileira," no sentido de uma série única de eventos a partir da qual seria possível determinar as origens e estabelecer uma cadeia de elementos formativos do que seria a tradição musical nacional: existem várias histórias das diversas músicas populares no país. Essas músicas, das diversas culturas regionais do país, teriam se constituído ao longo do tempo através de séries de eventos que guardariam relativa independência entre si, ainda que com muitas interações, inter-relações e mediações decorrentes do fato de que, ao mesmo tempo em que se formavam essas tradições, se operava a construção da nacionalidade brasileira.

Devemos inicialmente considerar a expressão "música popular brasileira." Algumas expressões carregam, pela maneira com que foram utilizadas através do tempo ou por condensarem teorias complexas, um sentido agregado que muitas vezes vai além daquilo que expressam literalmente. É o caso de "música popular brasileira," Como disse

Jesús Martín-Barbero (2006, 31), "há conceitos tão carregados de opacidade e ambiguidade que só sua historicização pode permitir-nos saber de que estamos falando mais além do que supomos estar dizendo." Sabemos, por exemplo, que aquilo que o acrônimo MPB denomina não é toda a música popular urbana feita no Brasil, mas uma parcela dessa produção, que compartilha determinadas características estéticas e um lugar social. Esse fenômeno — a formação do complexo de gêneros que se denomina MPB e a sua percepção por uma parcela da sociedade como uma música refinada, de "qualidade" e com um perfil político delineado — está suficientemente estudado e não carece ser retomado neste texto. Entretanto, muitas vezes encontramos a expressão "música popular brasileira" grafada com maiúsculas. Escrever "Música Popular Brasileira" num texto corrido implica numa certa institucionalização, ou numa monumentalização daquilo que se quer designar, em geral um conjunto de gêneros musicais urbanos que são percebidos como o centro da tradição musical do Brasil. Mas mesmo a expressão escrita com minúsculas já tem uma carga semântica que é em alguma medida maior do que o seu sentido *stricto*. Quando nos deparamos com o termo "música popular brasileira," imediatamente vem à mente um conjunto de gêneros musicais, autores e obras, que supostamente estariam no centro da tradição musical do Brasil. É muito improvável que o leitor ou ouvinte vá pensar inicialmente em carimbó, chamamé, guarânia, guitarrada, maracatu, moda de viola, xote e outros. É mais plausível imaginar que a pessoa que lê ou escuta essa expressão vá pensar, ao menos no primeiro instante, em choro, samba, bossa, MPB e gêneros derivados. Ou seja, "música popular brasileira" não expressaria exatamente o mesmo que "o conjunto dos gêneros musicais populares praticados no Brasil." Ou, ainda, se cabem dentro da expressão "música popular brasileira" todos esses gêneros, eles se encontrariam hierarquizados, o samba e seus derivados em primeiro lugar.

O processo de "nacionalização" de uma música originalmente regional: a música carioca elevada à condição de música brasileira

Mário de Andrade (1972), em seu panegírico nacionalista, o *Ensaio sobre a música brasileira*, afirma, logo nas primeiras palavras, que "a nação brasileira é anterior à nossa

raça." De fato, o estado brasileiro se formou antes que existisse algo que pudesse ser chamado de "cultura brasileira." Para não discutirmos o *status* do Brasil Colônia, vamos pensar no Império, a maior parte do século XIX, o Brasil enquanto nação independente. Em que medida é possível falar em "cultura brasileira," ou, mais especificamente, "música brasileira" nesse período? Em geral, quando se faz isso, se está falando daquilo que acontecia na cidade do Rio de Janeiro, a capital e centro irradiador de cultura do país. Quer dizer, se está falando de uma cultura regional, carioca, elevada à condição de cultura nacional.

Os traços comuns do que pode ser pensado como uma "cultura nacional" foram construídos num processo complexo, no qual foi fundamental a participação dos meios de comunicação ao longo do século XX. O rádio teve um papel preponderante nesse processo, uma vez que a cultura musical carioca era irradiada para todo o país através das ondas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Assim, em todos os cantos do país se ouvia samba — e também a música erudita que circulava no Rio —, além das músicas que se praticavam em cada região. Esse processo de nacionalização de uma cultura originalmente regional teve continuidade com o surgimento da televisão, que assim como a indústria fonográfica tinha o seu epicentro no eixo Rio-São Paulo. Dessa forma, uma produção musical regional, que circulava no eixo Rio-São Paulo, fundamentalmente carioca, mas também paulista e incorporando músicos oriundos de outras regiões do país, foi nacionalizada e transformada num elemento de cultura nacional. A ideia do samba, ou melhor, de uma linhagem da música carioca — choro, samba, bossa, MPB — como sendo a música nacional é uma construção cultural que pode ser pensada enquanto tradição inventada.

Esta questão, aqui apenas esboçada, tem grande relevância no debate historiográfico sobre a "música popular brasileira," uma vez que essa linhagem da música carioca elevada à condição de música nacional reverbera fortemente nessa expressão.

A diversidade musical do Brasil: músicas "nacionais," regionais e cosmopolitas

Neste ponto da argumentação, pode ser útil a classificação usada por John Murphy (2006) no livro *Music in Brazil*, escrito para a *Global Music Series* da *Oxford University Press*. Para o autor, embora a música do Brasil seja diversificada e arrebatadora, é pouco conhecida mundo afora, exceto o samba e a bossa nova.[1] No intuito de apresentá-la, esquematicamente, num livro voltado para estudantes e outros interessados, o autor delineia três temas fundamentais: 1) **músicas e eventos musicais que expressem a unidade cultural do país ao focar na identidade nacional**. Nesse grupo, Murphy listou o samba e seu papel no Carnaval, o choro, a bossa nova, a tropicália e a MPB, bem como aquele objeto de difícil definição por vezes chamado de música romântica ou, pejorativamente, como "música brega," com destaque para Roberto Carlos; 2) **músicas que expressem identidade regional** – esse item arrola a música na capoeira, a música indígena, gêneros do Nordeste (cavalo-marinho, bumba-meu-boi, maracatu e baião), a música caipira e sertaneja e a música gaúcha; 3) **músicas e públicos que demonstram cosmopolitismo,** em gêneros que podem ser considerados globais, como o rock, o rap e a música eletrônica – nesse tópico, que pretende observar como músicos brasileiros se utilizam de linguagens internacionais, o foco está na cena musical do Recife, Pernambuco.

Trata-se, evidentemente, de uma divisão esquemática, uma simplificação, para apresentar a diversidade musical do país para um público leigo no assunto, e o autor tem consciência das limitações do seu modelo. Aliás, observa que seria possível discutir cada gênero em relação a esses três eixos, e que talvez a bossa nova fosse mais exemplar dessa possibilidade, por ser uma música brasileira que ao mesmo tempo é carioca e cosmopolita. Por outro lado, talvez fosse conveniente separar as músicas tradicionais da música popular urbana, mas, ainda assim, parece uma formulação útil para olhar a música

1 A visão externa de pesquisadores qualificados em outra cultura tem muito a contribuir para o conhecimento da música brasileira. Esse distanciamento tende a proporcionar observações não orientadas pela dinâmica e pelas agendas internas dos estudos no Brasil, pelas ideias arraigadas sobre a cultura do país nem por posições ou mesmo pelo engajamento direto em lutas políticas. Assim, podem oferecer uma contribuição significativa justamente porque, em teoria, tendem a não ser diretamente orientados por concepções estéticas, poéticas e lutas ideológicas no campo dos estudos musicais no país. No artigo "*The music of Brazil in the eyes of Anglo-American academic literature*" apresentei um panorama dos estudos sobre a música do Brasil realizados em língua inglesa, resultado de uma pesquisa pós-doutoral (Baia 2018).

popular do Brasil. De fato, alguns gêneros parecem ter a pretensão de ser nacionais. Além dos mencionados por Murphy, podemos pensar no gênero que se convencionou chamar de "música sertaneja," que passa por acelerado processo de nacionalização, se é que já não pode ser considerada uma música nacional. Outros gêneros são orgulhosamente assumidos como regionais. Ainda que Murphy tenha arrolado alguns gêneros que se enquadrariam melhor como música tradicional do que como música popular urbana, ao menos no sentido em que essa expressão é geralmente utilizada na pesquisa acadêmica, e seja difícil estabelecer uma fronteira entre esses domínios, existem gêneros urbanos que se constituíram como práticas regionais, como o carimbó, o chamamé, a guarânia, a guitarrada, o axé, o frevo e tantos outros. E algumas sonoridades demonstram intenção de cosmopolitismo, algumas delas pretendendo apresentar algum índice de brasilidade, como o *mangue-beat*, e outras sequer têm essa preocupação, como a maior parte da produção musical que se pode englobar no amplo espectro de gêneros denominados como *metal*.

A construção de uma narrativa sobre a formação da música popular no Brasil como uma linhagem da tradição musical do Rio de Janeiro

A grande dificuldade na construção de uma história ampla, totalizante, que abarque o conjunto do imenso mosaico que é a música popular do Brasil é que não parece existir uma série de eventos formativos que poderiam ser tomados como determinantes do desenvolvimento posterior da multiplicidade das práticas musicais populares no país. A modinha e o lundu são sempre apontados como matrizes da música brasileira, no campo erudito e popular. Da mesma forma é sempre mencionada, anteriormente, a miscigenação das culturas que vieram para estas terras, os europeus e as diversas etnias africanas, que se somaram às igualmente diversas culturas indígenas que aqui existiam. Se, por um lado, é inegável o papel da modinha e do lundu como primeiros gêneros musicais nacionais na formação da musicalidade do país, bem como o fato de que a cultura brasileira é produto de um singular encontro de múltiplas culturas, esses

elementos não são explicação suficiente para o desenvolvimento heterogêneo dos inúmeros e distintos gêneros musicais regionais.

Em parte, em função de dificuldades objetivas, mas também porque pesquisas amplas e panorâmicas não são muito bem-vistas na pós-graduação brasileira, em favor de trabalhos mais específicos e verticalizados, são muito poucas as iniciativas acadêmicas de apresentar uma narrativa histórica de longa duração em torno da música popular no Brasil, ainda que existam trabalhos importantes, a exemplo de O *século da canção*, de Luiz Tatit (2004), e A *síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira, de Marcos Napolitano (2007). Sendo assim, as "histórias da música popular brasileira" disponíveis são em grande parte oriundas de jornalistas, memorialistas e estudiosos não acadêmicos, como Ary Vasconcelos (1964), José Ramos Tinhorão (1990) e Jairo Severiano (2022), entre outros. Como contraponto, há uma vibrante pesquisa acadêmica em torno da música popular do Brasil que se atém a gêneros musicais específicos, autores e suas trajetórias, períodos ou regiões e mesmo obras, que tem lançado luz sobre muitos desses fenômenos particulares e investigado, em pesquisas verticalizadas, de maneira aprofundada e em detalhes, os diversos aspectos dessa multiplicidade musical supramencionada.

De uma maneira geral, as narrativas de longa duração sobre a música popular no Brasil situam o momento formativo no final do século XIX na cidade do Rio de Janeiro, com o surgimento dos primeiros gêneros — choro, tango brasileiro, maxixe, e outras denominações para fenômeno semelhante —, que podem ser classificados como música popular urbana, dentro do entendimento que se tem dessa expressão no campo acadêmico. A narrativa segue pelo surgimento do samba, suas transformações entre os anos 1920 e 1930, o rádio, o Carnaval, os sambas de meio de ano, o Estado Novo e os sambas-exaltação, o samba abolerado dos anos 1940 e 1950, o advento da bossa nova, os festivais, o surgimento da MPB, tropicália, para só a partir daí começar a incorporar sonoridades produzidas em outras partes do país. Ou seja, é uma narrativa muito centrada na tradição musical que se desenvolveu na cidade do Rio de Janeiro.

Considerando a estrutura econômica e a distribuição geográfica e populacional do país na virada e primeiras décadas do século XX,[2] é natural que a documentação sobre a música praticada na então capital do país esteja mais disponível, em partituras, gravações, imagens e textos jornalísticos ou memorialísticos em geral. Mas não parece estar suficientemente provado que a música carioca teria tido nesse período uma influência determinante nas outras tradições musicais que se desenvolviam simultaneamente em outras regiões, para ocupar o lugar de destaque absoluto que tem nessas narrativas, especialmente considerando-se as dimensões continentais do território brasileiro e o estágio do desenvolvimento das comunicações, circulação das informações e transporte nesse momento histórico.

Apenas para pegar um exemplo possível, nas gravações pioneiras da música caipira realizadas por Cornélio Pires a partir de 1929 não encontramos essa conexão com as práticas musicais cariocas, mas uma música que se praticava no interior de São Paulo — e também na região histórico-cultural que englobava, além de São Paulo, partes dos atuais estados de Goiás, Mato Grosso do Sul e o sul de Minas Gerais —, que foi registrada em disco naquele momento, e que teria também a sua história, seu processo formativo e seu desenvolvimento, mais difícil de rastrear devido à escassez da documentação.

A formação dessa narrativa historiográfica sobre a música popular do Brasil como uma linhagem da tradição musical da cidade do Rio de Janeiro foi em grande parte construção de uma corrente de memorialistas, jornalistas, radialistas, músicos, aficionados e estudiosos que, em estreita ligação com o campo de produção, a partir da década de 1930, constituíram-se nos primeiros historiadores da música popular no Brasil. Entre os mais destacados autores dessa vertente podemos mencionar Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa, Alexandre Gonçalves Pinto (Animal), Henrique Foréis Domingues (Almirante), Lúcio Rangel, Jota Efegê, Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão. Essa corrente, em momentos históricos distintos, e com diferenças e nuanças interpretativas, de um modo geral caracterizou-se pelo nacionalismo e pela defesa da

2 A cidade do Rio de Janeiro, em 31 de dezembro de 1900, tinha 811.443 habitantes e São Paulo, 239.820, embora estivesse crescendo rapidamente. Por volta da virada do século XX, as cidades brasileiras nas regiões urbanizadas tinham em média de 20 mil a 50 mil habitantes, com poucas exceções; depois de Rio e São Paulo, a maior era Salvador, com 205.813 habitantes, seguida de Belém, com 96.560 e Porto Alegre, como 73.674. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Anuário Estatístico do Brasil 1966. https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1996.pdf

ideia de “autenticidade” e “tradição” da música popular no Brasil, articulada em torno de uma linhagem da música que se praticava no Rio de Janeiro.

O fenômeno da formação dessa corrente historiográfica foi observado por diversos autores, entre os quais pode-se mencionar Enor Paiano, Marcos Napolitano, Clara Wasserman, Paulo Cesar de Araújo, e o meu próprio trabalho, mas o estudo mais amplo e aprofundado sobre a construção dessa vertente historiográfica é o de José Geraldo Vinci de Moraes (2019), que empreendeu uma pesquisa de fôlego sobre o assunto, reunida no livro *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*, que é a principal referência para se entender a obra desses primeiros historiadores da música popular no Brasil, seu alcance e suas limitações.

A música popular como objeto de estudos acadêmicos e a construção do conhecimento histórico

Podemos situar nos anos 1970 o surgimento de um ensaísmo acadêmico, com trabalhos críticos e de perfil historiográfico, que tomou a canção popular como objeto de estudo, bem como os primeiros estudos sobre o tema na universidade. Os trabalhos de José Miguel Wisnik e Arnaldo Contier foram referências importantes nesse processo, e ao lado dos textos de Tinhorão, com abordagens, concepções e metodologias distintas, pavimentaram o caminho para a pesquisa no campo historiográfico. Na pós-graduação, a área de história começa nos anos 1980 a tomar a música popular como objeto de estudo, e por volta do final da década de 1990 o tema pode ser considerado incorporado à área, ainda que em busca de um melhor posicionamento na hierarquia interna da disciplina. Em minha tese de doutorado, defendida em 2010 na FFLCH-USP sob a orientação de Marcos Napolitano, analisei a formação dessa historiografia acadêmica. Esse estudo está publicado no livro A *historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século* XX (Baia 2015).

> De início, os pesquisadores se enfrentaram com a escassez e dificuldade de acesso às fontes primárias, com poucos e desorganizados acervos públicos e parte importante da documentação disponível apenas em arquivos particulares. Assim, as pesquisas sobre música popular que estudavam os eventos das primeiras décadas

> do século XX, num primeiro momento, recorreram a fontes secundárias, narrativas de memorialistas e à historiografia de pesquisadores não acadêmicos. Como as narrativas e a própria seleção das fontes destes autores foram, em grande parte, orientadas por suas concepções estéticas e ideológicas, sua utilização como fonte e referencial privilegiado para outros estudos tendia a reproduzir e consolidar uma determinada leitura dos fatos, uma certa visão da história, por vezes sem a devida contextualização crítica. Por outro lado, o estudo dos eventos mais recentes, da segunda metade do século XX, para os quais as fontes estavam mais disponíveis, também ecoava influências estético-ideológicas, uma vez que os pesquisadores geralmente tinham vínculos políticos ou afetivos com uma determinada corrente musical. O samba carioca da década de 1930, gênero central na construção de um discurso sobre música popular no Brasil, com confluências no pensamento social brasileiro, e a MPB dos anos 1960, que canalizou as lutas político-culturais daquele momento histórico, foram tomados como objetos privilegiados nos estudos pioneiros. (Baia 2015, 12)

Essas pesquisas pioneiras na pós-graduação estavam desbravando e construindo um campo de pesquisa — o estudo histórico da música popular, ou das relações entre música e história —, para o qual não havia uma metodologia estabelecida, que foi sendo construída nesse processo. Por outro lado, é preciso também observar o contexto histórico no qual esses trabalhos foram realizados, a redemocratização do país após anos de ditadura militar, bem como o ambiente intelectual da universidade brasileira naquele momento. De toda forma, ainda que reverberando muitas das posições que haviam se estabelecido até então como narrativa predominante acerca da história da música popular no Brasil, esses primeiros trabalhos acadêmicos iniciaram uma reflexão quanto à documentação e os pressupostos estéticos e ideológicos em que se fundamentavam.

Uma revisão necessária e fundamental no curso da historiografia da música popular teve impulso no livro polêmico de Paulo Cesar de Araújo (2003), *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura*, publicação da dissertação de mestrado defendida na Unirio em 1999. O autor lançou luz sobre o silêncio em relação aos artistas então chamados pejorativamente de "bregas" ou "cafonas," denominações preconceituosas que buscavam enfatizar um suposto "mau gosto" nas suas produções. Além desse aspecto estético, o autor vai demonstrar que esses artistas tiveram um papel de resistência ao regime militar, do ponto de vista político e social, que não era reconhecido ou simplesmente ignorado pelos analistas, críticos, pesquisadores e historiadores da música, que, por outro lado,

eram pródigos em ressaltar o papel desempenhado pelos compositores e intérpretes do campo da MPB. A linha de argumentação de Araújo tem o caráter de polêmica aberta com a hegemonia da linhagem samba-bossa-MPB, apresentando uma contundente crítica à seleção do repertório da música popular na pesquisa acadêmica que se desenvolvia até então, trazendo outros discursos cancionais para a reflexão histórica.

Além dessa "música romântica," outros repertórios até então à margem foram sendo trazidos para a pesquisa acadêmica, como o sertanejo, sonoridades regionais e o rock. Cabe observar que o rap já havia sido anteriormente favorecido na pesquisa, possivelmente pelas implicações dos discursos político-sociais presentes nas canções. De um modo geral, o repertório de sonoridades na pesquisa acadêmica vem sendo consideravelmente ampliado, ainda que as narrativas canônicas mais tradicionais ainda não estejam plenamente superadas. É importante ressaltar que estas considerações não implicam em nenhum tipo de juízo de valor estético, que não deve direcionar a seleção das fontes e a documentação para a história da música, a menos que o objetivo seja uma história da estética musical.

Um grande desafio para a historiografia da música popular foi superar a metodologia desenvolvida para o estudo da canção nos primeiros trabalhos na pós-graduação, particularmente na área de letras, baseada na análise do discurso do texto literário das canções como fonte para reflexões histórico-sociológicas. Se essa metodologia pode ser pertinente, dependendo dos objetivos da pesquisa, ela não é adequada para o estudo histórico da música popular, uma vez que desconsidera o aspecto sonoro fundamental na formação do sentido na canção e marginaliza toda a produção puramente instrumental, como o choro, a moderna música instrumental que se convencionou chamar de *Brazilian jazz* e a guitarrada paraense, entre outros. A dificuldade é que não se trata pura e simplesmente de incorporar elementos sonoros à análise, ou realizar uma história da técnica e das estruturas musicais, a menos que esse seja o objetivo da pesquisa e que se tenha claro que isso não dá conta do contexto e dos aspectos histórico-sociológicos que precisam ser considerados numa história da música num sentido mais amplo; é preciso dar conta da efetiva interpenetração entre texto e contexto, análise sócio-histórica e técnico-estética, no estudo do objeto musical. Por um

lado, podem-se observar as limitações de uma concepção de história da música centrada nos aspectos técnico-estruturais ou estéticos, uma visão histórica válida e importante, mas necessariamente parcial; por outro, há uma tendência na história da música escrita por historiadores de focar as relações entre música e história nas suas conexões com aspectos políticos, socioeconômicos e culturais, além da válida utilização da música como fonte documental privilegiada no estudo de outros objetos.

A participação dos músicos de formação na construção da história da música é fundamental nesse sentido, uma vez que eles são os especialistas no que diz respeito às estruturas e ao material musical propriamente dito, embora estes, da mesma forma, tenham que se apropriar da metodologia da história e enfrentar os desafios inerentes à multidisciplinaridade. No entanto, os músicos tendem a escolher objetos que oferecem mais elementos para um estudo dos elementos estruturais dentro das concepções de tratamento melódico-harmônico e formal mais estabelecidas. Outros repertórios, para o estudo dos quais as ferramentas de análise não estão tão disponíveis ou estão em processo de construção, e aquelas sonoridades que, apesar de atingirem ampla aceitação popular, ainda suscitam um certo distanciamento estético em parcela expressiva dos músicos de formação acadêmica, tendem a despertar menor interesse, o que leva a que muitos gêneros tenham uma menor visibilidade nos estudos realizados na pós-graduação em música.

Considerações finais: repercussão social da historiografia acadêmica

Creio que não restam dúvidas de que, em conjunto, os estudos e pesquisas sobre a música no Brasil, e particularmente a música popular, proporcionaram um salto qualitativo no conhecimento. Hoje, cerca de 50 anos depois de que a universidade se interessou por esse tema e o tomou como um objeto digno de estudos sérios, sabemos muito mais sobre ele do que quando apenas uma corrente de pesquisadores não acadêmicos aficionados se dedicava com afinco a esse estudo. Porém, devemos nos perguntar sobre o alcance dessas conquistas, a repercussão e impacto social dessa historiografia que estamos construindo conjuntamente.

Em artigo publicado no jornal Folha de São Paulo em 12 de maio de 2022, Gustavo Alonso apresenta uma contundente crítica da lista de "200 livros importantes para entender o Brasil," elaborada com obras indicadas por 169 intelectuais da língua portuguesa, que o mesmo jornal publicou em homenagem aos 200 anos da Independência do Brasil. A lista contempla seis livros sobre música,[3] mas eles se restringem a gêneros consagrados em determinados circuitos sociais. Sem nenhum demérito para os livros presentes na lista, de um modo geral composta por clássicos da história do Brasil e da língua portuguesa, os livros indicados sobre música não dão conta da diversidade musical do país, e a seleção demonstra uma visão em descompasso com o estado da arte da pesquisa sobre música popular no país. Segundo Alonso (2022, n.p.), a julgar pela lista produzida pela FSP, "vivemos no país do samba, da bossa nova, do tropicalismo e do rap. E só. Seguimos sem entender o país que canta sertanejo, dança axé, rebola com o funk e idolatra o pagode." O desafio que se apresenta para a pesquisa em música popular nos meios acadêmicos, além de superar as dificuldades metodológicas e ampliar e aprofundar o conhecimento do nosso objeto, é disputar com visões ultrapassadas que parecem arraigadas na sociedade brasileira, mesmo em setores da intelectualidade de classe média.

Referências

Alonso, Gustavo. "Lista de livros da Folha para entender o Brasil expõe apartheid musical." *Folha de São Paulo*, Maio 12, 2022.

https://www1.folha.uol.com.br/colunas/gustavo-alonso/2022/05/lista-de-livros-da-folha-para-entender-o-brasil-expoe-apartheid-musical.shtml#comentarios

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não*: música popular cafona e ditadura militar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

3 Alonso arrola os seguintes livros sobre música na lista da FSP: "a) a biografia de Carmen Miranda escrita por Ruy Castro, 'Carmen'; b) a autobiografia de Caetano Veloso, 'Verdade Tropical'; c) 'Dicionário da História Social do Samba', de Nei Lopes e Luiz Simas; d) o 'Songbook' de Tom Jobim, conjunto de partituras do maestro organizadas por Almir Chediak; e) 'Sobrevivendo no Inferno', publicação das letras do álbum de 1997 dos Racionais MCs; f) 'Do Modernismo à Bossa Nova', de Jommard Muniz de Britto" (Alonso 2022, n.p.).

Baia, Silvano Fernandes. A *historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século* XX. Uberlândia: EDUFU, 2015.

———. "The Music of Brazil in the Eyes of Anglo-American Academic Literature." *Per Musi*, 38, (2018): 1-18. https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5181

Martín-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.* Traduzido por Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

Moraes, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil.* São Paulo: Intermeio; USP – PPG História Social, 2019.

Murphy, John P. *Music in Brazil: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Napolitano, Marcos. A *síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013.

Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998.

Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira.* São Paulo: Martins, 1964.

Música popular & política no Brasil, anos 1970: para além das políticas sexuais hegemônicas

Adalberto Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia/CNPq
akparanhos@uol.com.br

1. Brasil sob a ditadura: um "vazio cultural"?

Na esteira de modificações comportamentais que encontraram um ponto de inflexão nos frementes anos 1960, a década de 1970 assistiu, em distintas partes do mundo, à consolidação de transformações que se manifestaram em diferentes campos. Por mais que ainda expressassem forças sociais minoritárias, ganharam terreno, então, movimentos de contestação a múltiplas formas de autoritarismo, aos quais se associaram, por vias diretas ou oblíquas, o feminismo em sua "segunda onda," o movimento hippie e a contracultura. Fervilharam ideias e ações que ousaram questionar, seja na teoria ou na prática, o engessamento de comportamentos pautados pelo conservadorismo. Tendências de há muito recalcadas passaram a ocupar a boca da cena política. Partia-se do princípio de que – se enxergada para além das viseiras que a reduzem aos marcos institucionais –, a política não se esgota no plano macropolítico, por exprimir-se

também nas dimensões micropolíticas do cotidiano.[1] Mais do que nunca, fazia pleno sentido a palavra de ordem feminista "o pessoal é político," com base na qual se exigia maior atenção para com as mil e uma faces do poder, que não pode ser resumido exclusivamente aos assuntos ligados ao Estado.

Inserida nesse momento histórico, a música popular brasileira foi, igualmente, protagonista de um tempo de mudanças, a despeito da implacável ditadura vigente no Brasil. Ela ajudou a puxar os fios de uma meada que não se desembaraça facilmente ao avivar a visibilidade de outros sujeitos sociais, como os gays e as mulheres "liberadas," que se punham a quebrar resistências seculares. Compositores(as) e intérpretes se converteram, assim, em um dos vetores de propagação da diversidade comportamental/sexual, contribuindo para evidenciar a porosidade das fronteiras entre a política concebida sob as óticas *lato sensu* e *stricto sensu*.

Afinado com essas novas realidades em ebulição, este texto elege como foco prioritário representações femininas de comportamentos tidos e havidos como "desviantes." Para tanto, apoia-se em canções gravadas nessa época e em capas de LPs tomadas como textos visuais. Como se verá, em muitos casos, quer se trate de obras assinadas por homens ou por mulheres, a régua pela qual se mediam tradicionalmente as relações de gênero foi desconsiderada. Em certas situações, despontaram mulheres que transbordaram as normas de decoro e pudor que a política sexual hegemônica lhes impunha: a celebração do corpo como território do prazer tornou-se explícita. Em outras, foi cantado e decantado o amor homossexual, em meio a corpos embriagados de suor, num período em que a homossexualidade — historicamente estigmatizada como pecado, enfermidade, distúrbio, perversão — ainda era catalogada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como "doença mental."

Essas novas tendências conspiravam contra prognósticos formulados no começo da década de 1970. À primeira vista, ela se abria, no Brasil, sob maus presságios. Perspectivas sombrias pareciam confirmar-se a cada dia, como que a fornecer um atestado de validade a constatações pessimistas de muitos intelectuais, ao serem

1 Sobre "os ventos que sopraram [a partir da década de 1960] nos domínios da política, oxigenando-os" e selando sua não vinculação exclusiva ao Estado, ver a síntese de minhas reflexões teóricas em Paranhos (2012, 35-38).

instados pela revista Visão, no início de 1971, a fazer um balanço cultural do ano anterior. Vivendo sob o signo de uma férrea censura, reforçada sobretudo após a edição, em 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional nº 5 (AI-5) — o mais draconiano instrumento de força adotado pela ditadura militar —, o Brasil precipitara-se, no entender deles, num autêntico "vazio cultural." A capacidade criativa entrara em recessão no âmbito da cultura e, nessas circunstâncias, poucos vislumbravam a possibilidade de, a curto prazo, reverter-se tal situação. De acordo com o diagnóstico dominante, imperava a "falta de ar," que impedia a oxigenação da criação cultural.[2]

Sem que se pretenda, aqui, atenuar os profundos impactos negativos acarretados pelo regime ditatorial à vida política, social e cultural do país, é possível, apesar dos pesares, olhar com outros olhos o período, especialmente quando se tenta apreendê-lo depois de transcorridas mais de quatro décadas. Sob esse prisma, não se colheram apenas espinhos e dissabores. Avançou-se muito quanto à expressão da liberdade afetivo-sexual. E na trincheira da canção popular brasileira se podem recolher inúmeros exemplos que testemunham como os artistas que a impulsionaram contribuíram para fecundar novos dias ao lado de outras forças sociais em movimento.

Daí que, ao incursionarmos pelos caminhos da história da música popular feita no Brasil na década de 1970, verifica-se que eles assinalaram a emergência, numa proporção jamais vista, de compositores(as), cantores(as) e canções cujos temas se concentraram na problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização das relações de gênero. Sobressaíram outros enfoques, além dos habituais, sobre questões que envolvem as relações afetivo-sexuais, a ponto de abarcarem, num segundo plano, temas referentes ao universo gay e à androginia.

Nessa conjuntura, outras formas de ação e/ou de contestação política adquiriram força e expressão social. Com o alargamento, na prática, da noção de política, passou a ganhar espaço a concepção de que as políticas do corpo eram igualmente uma maneira legítima de afirmação da presença no mundo de sujeitos sociais nem sempre valorizados

2 Sobre o assunto, ver dois textos de Ventura (2000), publicados originalmente em *Visão*, em julho de 1971 e em agosto de 1973.

politicamente. Por isso, num de seus estudos sobre os feminismos, ao recuar até a segunda metade da década de 1970 e princípio dos anos 1980, Margareth Rago adverte que

> [...] foi fundamental, ainda, a entrada em cena do corpo, do desejo e da sexualidade no campo da política. Nesse sentido, os feminismos renovaram o discurso político da esquerda, questionando o binarismo das representações sociais, propondo outras categorias de análise e construindo novas formas de tecer a política, o que afetou também o discurso acadêmico. As mulheres falavam em defesa da vida, no Brasil, na Argentina e no Chile, reconfigurando e ampliando radicalmente a esfera pública e o espaço da política. (Rago 2013, 121)

O que se seguirá aqui, ao destacar parte da produção no campo da música popular, retomará elementos que desaguarão na reflexão sobre os enlaces estabelecidos entre as áreas da cultura e da política.

2. Dando a volta por cima

Nessa época, estreitos nós vincularam as temáticas da mulher, do amor e da sexualidade. Com Chico Buarque à frente, muitos compositores se puseram a enfocar a mulher, as suas contradições, a busca de prazer e de independência, procurando, de alguma forma, exprimir um ponto de vista feminino. Isso significou, por vezes, conferir um novo tratamento a velhos temas. Mas a década de 1970 assistiu também à ascensão, em escala até então inusitada, de compositoras que exploraram um terreno, o da música popular brasileira, historicamente dominado por homens.

Compositoras e cantoras se multiplicaram, desde as que obtiveram consagração no panteão da MPB até outras que, pelos fios que as prendiam ao universo chamado cafona ou brega, não receberam o mesmo acolhimento por parte da crítica especializada e de amplos setores das classes médias. O liquidificador sonoro dos anos 1970 misturou, na abordagem dos temas enfatizados neste texto, tanto remanescentes da década de 1960 quanto novas figuras, entre elas aquelas que despontaram em 1979, ano que marcou o desembarque de um lote expressivo de mulheres que compõem e cantam. De A a Z, saltando várias casas, contou-se, em cena aberta, com Angela Ro Ro, Baby Consuelo, Claudia Barroso, Fafá de Belém, Fátima Guedes, Frenéticas (Dudu Moraes, Edyr, Leiloca,

Lidoka, Regina e Sandra Pêra), Gal Costa, Gretchen, Joanna, Leci Brandão, Maria Alcina, Maria Bethânia, Marina, Perla, Rita Lee, Simone, Sueli Costa, Suzana, Tuca, Vanusa e Zezé Motta. A presença delas foi tão marcante que caiu por terra a crença, alimentada pelas gravadoras no início dos 70, de que cantora não vendia disco.[3]

Havia algo de novo de ar. O erotismo e a sensualidade invadiam a canção popular brasileira, fenômeno que, evidentemente, não se desconectava do que acontecia à volta do mundo da música, com os feminismos em alta. Contudo, o aspecto mais relevante, como frisa Rodrigo Faour (2011, 16), é que "só a partir dos anos 70 a mulher e o gay passaram a ser tratados com maior dignidade por nossos letristas." Rompia-se — por mais que perdurassem representações em contrário — com imagens da mulher colocada na encruzilhada, condenada a ser santa ou puta, bem como com as concepções da mulher como inevitavelmente traiçoeira, ingrata, fútil, perdulária, de mil e uma utilidades domésticas ou fatal. Os gays, por sua vez, não eram mais concebidos tão somente como figuras caricaturais, imagem hegemônica — para não dizer única — veiculada no cinema pelas "pornochanchadas," que viveram na década de 1970, no Brasil, seus dias de glória.

São abundantes as evidências encontradas em diversas composições.[4] Uma das mais significativas canções do período, *Olhos nos olhos*, de e com Chico Buarque, calcada em versos cortantes, mostra uma mulher[5] que, abandonada pelo companheiro, soube dar a volta por cima e, recuperada sua autoestima, dizia-lhe, sem meias-palavras:

> [...] Quando você me quiser rever
> Já vai me encontrar refeita, pode crer
> Olhos nos olhos
> Quero ver o que você faz
> Ao sentir que sem você eu passo bem demais
>
> E que venho até remoçando
> Me pego cantando
> Sem mais nem porque

3 Informação de um dos maiores produtores de discos dessa década, o compositor e músico Roberto Menescal. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 28 de agosto de 2012.

4 Embora não me proponha discorrer — até porque já o fiz anteriormente — sobre as intrincadas relações entre letra e música e seus sentidos cambiantes, que podem oscilar na dependência das *performances* (aqui incluídos, entre outras coisas, as interpretações e os arranjos de uma gravação), é claro que o significado de uma composição não se esgota na sua mensagem literal nem se restringe à peça fria da partitura. Sobre o assunto, ver Paranhos 2004.

5 Detalhe nada desprezível: Chico canta *Olhos nos olhos* (que alcançou ainda grande repercussão na voz de Maria Bethânia) na condição de uma personagem feminina.

> E tantas águas rolaram
> Quantos homens me amaram
> Bem mais e melhor que você [...]

Muitas mulheres assumiram seu protagonismo na cena musical dos anos 1970. Vanusa, por exemplo, encarnando o duplo papel de compositora e intérprete, disparou verdadeiros panfletos, até com direito a discurso gravado, próprio de quem sobe num palanque imaginário para desfraldar bandeiras em tom estridente. Em uma de suas criações, *Mudanças* (regravada por Fafá de Belém, em 1980), ela bradava, em 1979, a ruptura com a rotina e a conquista da liberdade pela mulher:

> Hoje eu vou mudar
> Vasculhar minhas gavetas
> [...] Parar de dizer: "Não tenho tempo pra vida"
> Que grita dentro de mim
> Me libertar!

No mesmo ano, uma obra de Ivan Lins e Vitor Martins, *Começar de novo*, levada ao disco pelo primeiro, explodiu nas telas da tevê, interpretada por Simone, como ponto alto da trilha sonora da minissérie Malu mulher, da TV Globo. O sucesso obtido tanto pela canção como pela atração televisiva sugere que ao menos parte do público se identificou com as aventuras de Malu, que quebrava tabus e acendia, ao mesmo tempo, a ira dos mais conservadores por ousar tomar nas mãos o seu destino e recomeçar uma nova vida (inclusive com direito ao orgasmo). E o que falar de Rita Lee, que, na sequência, num megassucesso, *Lança perfume*, de 1980, equiparava os odores sexuais a perfume, para horror dos moralistas, e celebrava, com Roberto de Carvalho, as diferentes posições sexuais como fonte de prazer, tais como ficar "de quatro no ato?"[6]

Um bom número de canções que focalizaram o prazer sexual feminino, como que a instituir novas "políticas do corpo" na seara relativamente bem-comportada da MPB. Poucos o fizeram com maior fogosidade e espalhafato do que as Frenéticas, celebridades instantâneas do começo da segunda metade dos 70. Com figurino sexy e *performances* provocativas, elas atraíram, paralelamente, a simpatia do público gay, quando mais não

6 Um ano antes, ela gravara outro estrondoso *hit*, "Mania de você," assinado por ela e seu parceiro/companheiro Roberto de Carvalho, no qual cantava sem falsos pudores: "[...] Nada melhor do que não fazer nada/ só pra deitar e rolar com você [...]."

fosse por transpirarem liberdade sexual. Desbocadas, as Frenéticas caíram de boca na música popular brasileira com sua contagiante alegria e irreverência, como se ouve em *Perigosa*, de Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta, inserida num LP de 1977. Proclamaram, então, aos quatro cantos, sem medo de serem felizes e de assumirem um comportamento ativo nas práticas amorosas:

> Sei que eu sou bonita e gostosa
> E sei que você me olha e me quer
> Eu sou uma fera de pele macia
> Cuidado, garoto, eu sou perigosa!
> [...] Eu tenho uma louca dentro de mim!
> Eu vou fazer você ficar louco dentro de mim!

Nessa linha, como quem se desprende do jugo da tradição, outras mulheres que se confessavam sujeitos desejantes emergiram em composições como *Medo de amar nº 2* (de Sueli Costa e Tite de Lemos), de 1978, o que não as impedia de, simultaneamente, se revelarem como pessoas atravessadas por hesitações e dúvidas sobre os seus sentimentos e sensações:

> Você me deixa um pouco tonta
> Assim meio maluca
> Quando me conta essas tolices e segredos
> E me beija na testa
> E me morde na boca
> E me lambe na nuca
> Você me deixa surda e cega
> Você me desgoverna
> Quando me pega assim
> Nos flancos e nas pernas
> Como fosse o meu dono
> Ou então meu amigo
> Ou senão meu escravo
>
> E eu sinto o corpo mole
> E eu quase que faleço
> Quando você me bole e bole
> E mexe e mexe
> E me bate na cara
> E me dobra os joelhos
> E me vira a cabeça
>
> [...]

Não, eu não sei se gosto ou se não gosto
De sentir o que eu sinto
E que me atormenta
E eu confesso que tremo desse sentimento
Que de repente chega
E que me ataca
E assim me faz perder-me [...]

Dúvida à parte, essa "tresloucada" relação retira o chão de sob os pés da personagem feminina, que, ao fim e ao cabo, se dá e se doa ao prazer. Por outro lado, a paisagem sonora desse fonograma reverbera seu componente erótico. A canção, abolerada, introduz os ouvintes num clima noturno/soturno, sensual, que é acentuado pelas palavras sussurradas de Simone (sussurros de alcova?) no início da gravação, bem como por seu canto, como se, naquele exato momento, ela estivesse a vivenciar o engaste dos corpos.

Simone foi uma das referências sexuais (ou homossexuais) mais destacadas dos anos 1970 no *front* da MPB. Isso se evidenciou de vários modos, a começar pela sensualidade de sua voz, notadamente nos registros mais graves, em tom confidencial e cálido, sem falar da atração que exercia sobre o público feminino nas apresentações ao vivo. No seu repertório, um lugar especial é preenchido por O *que será* (de Chico Buarque),[7] sintomaticamente uma canção composta para o filme Dona Flor e seus dois maridos, no qual afloram não só os desejos sexuais de Flor, como ela aparece dividida entre a segurança proporcionada por uma vida familiar rotineira e a entrega desmedida ao prazer na convivência com seu defunto companheiro, que teima em ressurgir em carne e osso, como quem espanta a morte. E ela canta, lascivamente:

E todos os meus nervos estão a rogar
E todos os meus órgãos estão a clamar
E uma aflição medonha me faz implorar
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem juízo

7 O *que será* foi gravada, com sucesso, tanto pelo seu autor como por Simone, cuja interpretação embalou a trilha sonora de *Dona Flor e seus dois maridos*. No caso de Chico Buarque, à falta de uma, ele compôs, para a mesma música, três letras distintas, que vão desde a abertura do filme até À *flor da pele* (com um toque predominantemente erótico) e À *flor da terra* (com um "recado" que exala os tempos da ditadura militar): "O que será, que será/ que andam suspirando pelas alcovas/ que andam sussurrando em versos e trovas/ que andam combinando no breu das tocas/ que anda nas cabeças, anda nas bocas [...]." Ver as três letras em Buarque (1997, 145-146).

[...]

O que será, que será
Que dá dentro da gente e que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente que não sacia
Que é feito estar doente de uma folia
Que nem dez mandamentos vão conciliar
Nem todos os unguentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, toda alquimia
Que nem todos os santos, será que será
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem juízo

3. O sexo na crista da onda

Desde essa época, a canção popular brasileira não seria mais como antes. O erotismo se instalou nela, fincando bandeiras irremovíveis, como reconheceu o crítico musical Tárik de Souza (1983). Para os segmentos de consumidores mais populares, o momento reservava ainda atrações especiais: Gretchen, uma das fundadoras da denominada "bunda *music*," chegava à boca da cena em 1978, em meio à exibição de suas formas, com destaque para a região glútea e a gravações nas quais se ouviam gritinhos e sussurros e em que o menos importante era cantar. E ela teria sucessoras, como o atestam Suzana, Sol, Rita Cadillac, algumas daquelas que seguraram esse bastão logo em seguida.

Sexo estava, efetivamente, na crista da onda que inundou a produção musical. Ele foi cantado em versos durante toda a década e, aqui e ali, despertou a fúria dos censores, que, armados de suas tesouras de lâmina afiada, inscreveram no *index prohibitorum* da censura uma gama imensa de obras, dentre as quais canções de Chico Buarque a Odair José.[8] Tesão e aborto foram palavras que só a muito custo puderam ser veiculadas, e mesmo assim lá pelos fins dos anos 1970, quando a pressão social pelas liberdades democráticas e pela anistia forçava a propalada "abertura."

8 Sobre o caso, menos conhecido, do artista brega Odair José, ver Araújo 2002.

É interessante, por certo, observar igualmente como se uniram a luta política, num sentido restrito,[9] e as temáticas que sacudiram essa década. O samba *Tô voltando* (de Mauricio Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro), gravado por Simone, foi convertido em hino da anistia ao lado da canção mais representativa desse movimento, *O bêbado e a equilibrista*. Ele ilustra admiravelmente a junção desses dois universos, ao instaurar um clima de festa que corre em duas raias. A volta do exílio prenuncia o reencontro afetivo-sexual com a mulher amada:

> [...] Põe pra tocar na vitrola aquele som
> Estreia uma camisola
> Eu tô voltando
>
> Dá folga pra empregada
> Manda a criançada pra casa da vó
> Que eu tô voltando
>
> Diz que eu só volto amanhã se alguém chamar
> Telefone não deixa nem tocar
> Quero lá, lá, lá, iá
> Lá, lá, lá, iá
> Porque eu tô voltando

Outro aspecto passível de exploração remete às capas dos LPs e aos seus encartes, pois eles, muitas vezes, são bastante eloquentes.[10] No LP *Pedaços*, de 1979, a imagem aí exposta não deixava de ser uma reafirmação do direito das mulheres de fazerem o uso que melhor lhes conviesse de seu corpo: nela Simone está aparentemente nua, com os braços dobrados sobre os seios, joelho direito à mostra, numa foto de meio corpo cujo único adorno é um colar (Figura 1). Nada de novo, afinal, se não nos esquecermos da ousadia da capa e da contracapa do LP *Índia*, de Gal Costa, que em 1973 se permitia ser flagrada na pele de uma índia: na capa, com uma tanga em *close*, ostentando as marcas de seu órgão sexual, e na contracapa exibindo quase por completo os seios (Figuras 2 e 3). Neste ponto, acrescente-se, pouco ou nada separava as

9 Sobre as acepções de política em sentido estrito (que toma como referência o Estado) e amplo (que engloba as relações de poder onde quer que elas se manifestem), ver Paranhos 2010.

10 As capas compõem textos visuais (Paranhos, Lehmkuhl e Paranhos 2010). Elas se tornaram objeto de estudo de vários pesquisadores, como Herom Vargas (2013), que, ao cruzar música popular e experimentalismo visual, examina quatro exemplos de LPs dos baianos Gal Costa, Caetano Veloso e Tom Zé, aos quais não faltam traços marcantes de erotismo.

cantoras ditas cafonas, como Perla, daquelas que tinham uma audiência socialmente mais valorizada. Talvez se possa afirmar, isso sim, que essas cantoras mais "populares" fossem até menos ousadas. Perla, na capa de seu LP de 1979 (Figura 4), com uma blusa aberta de cima abaixo, mostrava menos, sugeria menos que Simone.[11]



Figura 1 – Simone. Capa do LP *Pedaços*.

11 Para além do que as composições arroladas e as imagens acolhidas nos discos comportem de significativo para a investigação da sexualidade e do erotismo nas canções do período, não ignoro, obviamente, o proveito que as gravadoras tiraram dos novos rumos trilhados pela música popular no Brasil. Até no seu setor mais "nobre," não se deve desconhecer que com a MPB se verificou uma "simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil," entre arte e negócio (Napolitano 2002, 72).



Figura 2 - Gal Costa. Capa do LP *Índia.*

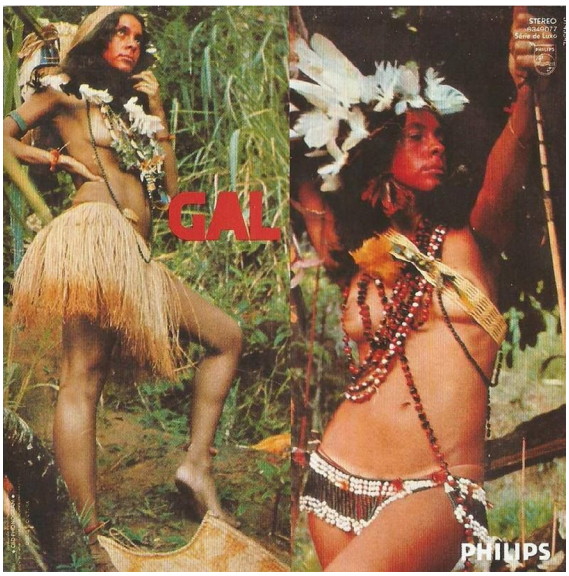


Figura 3 - Gal Costa. Contracapa do LP *Índia.*



Figura 4 - Capa do LP *Perla.*

A mulher e as relações homem-mulher não foram, entretanto, assunto exclusivo nas canções que tratavam de amor e de sexo. Chico Buarque, acompanhado por Ruy Guerra, já adentrara em 1972 no território dos relacionamentos homossexuais, apesar de sofrer por isso nas mãos da censura. *Bárbara*,[12] por exemplo, música da peça *Calabar*,

12 Sintomaticamente, *Bárbara* seria regravada em 1980 por Angela Ro Ro e, em 1981, por Simone e Gal Costa.

o elogio da traição, tocava às claras nessa questão-tabu, num canto que a unia a Anna de Amsterdam:

> [...] O meu destino é caminhar assim
> Desesperada e nua
> Sabendo que no fim da noite serei tua
> Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva
> Acumulando de prazeres teu leito de viúva
>
> [...]
>
> Vamos ceder, enfim, à tentação
> Das nossas bocas cruas
> E mergulhar no poço escuro de nós duas[13]
> Vamos viver agonizando uma paixão vadia
> Maravilhosa e transbordante feito uma hemorragia

Na segunda metade da década de 1970, uma negra, saída das classes populares e catapultada à condição de primeira mulher integrante da ala de compositores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, Leci Brandão, não faria segredo de sua homossexualidade. O tema reverberou em várias faixas dos seus discos. Em seu LP de estreia, *Questão de gosto*, ouvia-se *As pessoas e eles*, samba-canção no qual, sob uma atmosfera musical sombria, ela aludia, de modo direto e reto, àqueles que viviam nas zonas escuras na sociedade a que se recolhiam os "perseguidos," os "incompreendidos":

> As pessoas não entendem
> Por que eles são assim
> simplesmente porque eles descobriram
> uma verdade que elas proíbem

E Leci Brandão foi mais longe em uma entrevista na qual saía abertamente em defesa, em 1978, do que denominava de "povo guei brasileiro," no jornal gay *Lampião da Esquina*. O título da matéria era suficientemente eloquente: "Entrevista: Leci Brandão e a MPE (Música Popular Entendida)."

13 Não foi à toa que a censura não poupou *Bárbara* de suas investidas. Em um *show* em Salvador reproduzido no LP *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, em 1972, a palavra "duas" foi, por duas vezes, encoberta por palmas artificiais, numa tentativa de abafar a relação homoerótica estabelecida entre Bárbara e Anna de Amsterdam e que era exposta em tom intimista, confessional. No ano seguinte, no LP *Calabar, o elogio da traição* (recolhido de circulação, cuja capa foi reimpressa sob o título de *Chico canta*), essa canção e outras mais foram, por assim dizer, emudecidas: figuram aí tão somente em versão orquestral. Adendo: o poder censório da ditadura proibiu, em 1974, a montagem da peça *Calabar*, que, no limite, discutia criticamente o sentido da fidelidade à pátria ou aos governos de plantão.

Entre as mulheres, Angela Ro Ro, outra compositora e cantora que gravou seu primeiro disco em 1979, transitou também — até com certo estardalhaço — por esse campo moralmente minado, ela que viria a se assumir publicamente como lésbica. Antes dela, porém, Tuca já havia surfado nessas águas turvas e um tanto quanto inóspitas, socialmente consideradas. Violonista, compositora, arranjadora e cantora que soldara sua carreira, nos anos 1960, às músicas engajadas de festivais e a Geraldo Vandré, ela, repaginada, ressurgiu diante dos nossos olhos em 1974. No disco *Drácula, I love you*, a primeira faixa, *Girl* (de Tuca e de Prioli), dizia a que vinha a outra Tuca que dava a cara a tapa. Soava como um convite a uma relação homossexual que partia de uma mulher reconhecidamente lésbica:

> Girl, pega a sua roupa de pirata azul
> E venha ficar comigo
> Porque hoje nós vamos partir pra outra
> Não tenha medo
> Você não vai se machucar
> Vamos achar um bosque no fundo
> E dele entrar no mundo
> Quando conhecer
> Você vai entrar dentro do futuro
> Não tenha medo
> Você não vai se machucar

Drácula, I love you desafinava, sob diferentes prismas, o coro das convenções musicais mais em voga no mercado fonográfico. Incorporava, como se ouve em *Girl*, toques de experimentalismo e psicodelismo. Na conjugação de cordas e metais, a primeira impressão é de que ressoavam elementos de matrizes sonoras que poderiam ser associadas, entre outros, à sonoridade típica da usina criativa do maestro tropicalista Rogério Duprat. E de um desvio a outro do *mainstream* musical, a sensação de desafinação comportamental e/ou de comportamento sexual "desviante" ou "desviado" se corporificava.

Transpunha-se, portanto, o fosso que aparta a macropolítica das pulsões micropolíticas do desejo. Cantava-se o direito ao prazer homossexual, num tempo em que, para lançar mão da linguagem de Félix Guattari (1986), abria-se caminho para a

valorização das "revoluções moleculares,"[14] que não necessariamente se opõem, antes complementam, às revoluções "molares," de caráter mais amplo. Sob o impacto dessas pulsações políticas, exaltava-se o "devir homossexual," que, no entendimento desse autor, não se resume única e exclusivamente à sua dimensão genital.[15]

Não foram poucas as canções que enveredaram por mares raramente ou nunca dantes navegados na história da música popular brasileira. Em termos gerais, elas seguiam na contramão dos tradicionais ensinamentos religiosos, para não mencionar, aqui, o saber médico, que, com o poder do qual se investe, procurou igualmente, durante muito tempo, cercear e "disciplinarizar" os usos do corpo. Afinal, a mulher que se deixasse sucumbir ante os prazeres da carne era, tanto num caso como no outro, equiparada à "mulher pública," estigma que perseguiu até aquelas que fossem casadas e transbordassem as regras de recato e pudor que deveriam balizar seu comportamento no interior da economia sexual doméstica. Mas muitas mulheres deram de ombros a essas concepções retrógradas. Nesse passo, Fátima Guedes admitia, em *Condenados*, canção gravada primeiramente por Simone, em 1979: "Ah, meu amor/ estamos mais safados/ hoje tiramos mais proveito do prazer."

Giremos agora o compasso em outra direção. Entre os homens, o amor homossexual também foi tema, direta ou indiretamente, de muitas canções. A palavra "entendidos" (sinônimo de gays) frequentou assiduamente o vocabulário musical da época. Edy Star, gay (Figura 5), não se fez de rogado: gravou *Bem entendido*, em 1974, no LP *...Sweet Edy...* Agnaldo Timóteo, em 1975, enalteceu *A galeria do amor*, no LP homônimo, uma alusão ao célebre *point* dos gays em Copacabana, no Rio de Janeiro. Contudo, quem, nessa área, roubou a cena foi, sem dúvida, Ney Matogrosso, egresso do conjunto *Secos & Molhados*, no qual atuou como estrela-mor, em 1973 e 1974, até deslanchar carreira-solo de 1975 em diante. Sua voz aguda (que confundia os incautos), sua *mise-en-scène*, com trejeitos e requebros no palco, seu vestuário de escassa roupa,

14 Nesse sentido, compreende-se a formulação de Guy Hocquenghem (1980, 40) — militante da Frente Homossexual de Ação Revolucionária (FHAR), fundada em 1971, na França —, segundo o qual "o buraco de nosso cu é revolucionário."

15 Nos anos 1970, Michel Foucault (1979, 229-242), ao analisar o par aparentemente antitético repressão/estímulo sexual, atentou para a genitalização do prazer ou o império do "sexo rei" como algo, sob determinada medida, empobrecedor de experiências prazerosas de mais largo alcance.

a pintura do rosto, seu repertório falava por ele.[16] Em *shows*, Ney chegou a se masturbar com um cano. Em um de seus LPs, *Feitiço*, de 1978, ele aparecia no encarte nu em pelo.

Tudo isso aponta para outra questão candente da década de 1970, agitada no cenário internacional por artistas como Alice Cooper e David Bowie. A androginia estava na agenda das mudanças comportamentais. Grupos como *Secos & Molhados* e, antes deles, os *Dzi Croquettes*,[17] já a haviam colocado em pauta em tempos de apologia da vida comunitária, de propagação de valores contraculturais e do amor livre. Na capa do LP *João Ricardo* (de 1975), um dos componentes dos *Secos & Molhados*, o apelo andrógino era patente. Anteriormente, no entanto, ninguém menos que Caetano Veloso gravara, em 1972, "um disco para entendidos," *Araçá azul*, e, à vista da foto que consta da capa (Figura 6) — com o artista metido numa sunga sumaríssima —, muita gente certamente se horrorizaria com seu ar pouco másculo, de resto reforçado pelas imagens que povoam o encarte.



Figura 5 – Edy Star. Capa do LP *...Sweet Edy...*



Figura 6 – Caetano Veloso. Capa do *Araçá azul.*

16 Para uma análise mais aprofundada sobre a *persona* artística de Ney Matogrosso, ver Zan 2013.

17 Ver DVD *Dzi Croquettes*, 2009. Sobre as *performances* inusuais do grupo, com toda sua carga de provocação, ver Paranhos 2023.

4. Acorde final

As cartas se embaralhavam no jogo dos papéis sexuais que se encenou, em teoria e na prática, nos anos 1970. Seja como for, nada disso quer dizer que, em todos os casos, os agentes desse processo de transformações fossem portadores de plena consciência da função que desempenhavam. Maria Bethânia — uma das figuras mais destacadas da cena musical da década, com muitas incursões pelas temáticas de que me ocupo — é uma das intérpretes femininas que, a exemplo de Simone, não se arvora em sujeito absolutamente consciente do sentido maior de seus atos. Para ela, conforme depoimento concedido ao jornalista Rodrigo Faour (2011, 217), "o movimento *hippie* liberou muita coisa." E Bethânia emenda: "nunca fiquei prestando atenção especificamente no meu trabalho, no que eu estava fazendo para contribuir para isso [a liberação feminina]. Nunca pensei muito, sempre fui guiada pela minha intuição, pelo meu coração e minha inteligência." A seu ver, as músicas que gravava "estavam em sintonia com aquele momento e com as transformações naturais que vinham ocorrendo."

Por outras palavras, os artistas, como sujeitos sociais, agiam politicamente, removendo obstáculos no plano comportamental, mesmo que lhes faltasse uma noção mais ampla do sentido de sua ação, o que não era, necessariamente, o caso de todos eles. Mas, de um modo ou de outro, encarnaram o papel de atores políticos em movimento. E daí para frente, parafraseando uma canção, tudo seria diferente na história da música popular brasileira.

Referências

Araújo, Paulo Cesar de. "Reinado de terror e virtude." Em *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2002, 51-68.

Buarque, Chico e Ruy GUERRA. *Calabar: o elogio da traição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

Buarque, Chico. *Chico Buarque: letra e música.* 2. ed. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.

Faour, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira.* 4ª edição. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2011.

Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Traduzido por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

Guattari, Félix e Suely ROLNIK. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

Hocquenghem, Guy. *A contestação homossexual*. Traduzido por Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Brasiliense, 1980.

Napolitano, Marcos. *História & música: história cultural da música popular.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Paranhos, Adalberto. "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo." *ArtCultura*, 9, (2004): 22-31.

———. "Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder." Em *Introdução às Ciências Sociais*, organizado por Nelson C. Marcellino. 17ª edição. Campinas: Papirus, 2010, 49-58.

———. "História, política e teatro em três atos." Em *História, teatro e política*. Organizado por Kátia Rodrigues Paranhos. São Paulo: Boitempo, 2012, 35-58.

Paranhos, Kátia Rodrigues. "Dzi Croquettes: corpos, sonoridades e experimentações no Brasil dos anos 1970." Em *História Política: cultura, trabalho e narrativas*, v. II. Organizado por João Henrique Lucio de Souza. Ponta Grossa: Atena, 2023, 29-39.

Paranhos, Kátia Rodrigues, Luciene Lehmkuhl e Adalberto Paranhos, (orgs.). *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig, 2010.

Rago, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

Souza, Tárik de. " 'Ai, meu amor, estamos mais safadas': o erotismo na MPB." Em *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983, 101-108.

Vargas, Herom. "Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual." *Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia*, v. 20, n. 2, (2013):1-27.

Ventura, Zuenir. "O vazio cultural." Em 70/80 – *Cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Organizado por Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, 40-51.

———. "A falta de ar." Em 70/80 – *Cultura em trânsito*: da repressão à abertura. Organizado por Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, 52-85.

Zan, José Roberto. "Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e *performance*." *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 15, n. 27, (2013): 7-27.

Entrevistas

Brandão, Leci. Entrevista: Leci Brandão e a MPE (Música Popular Entendida). *Lampião da Esquina*, Rio de Janeiro, n. 6, 1978.

Bethânia, Maria. Entrevista concedida a Rodrigo Faour. S.l., s.d.

Menescal, Roberto. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 2012.

Filmes

Dona Flor e seus dois maridos. Brasil. Direção: Bruno Barreto. LC Barreto/ Companhia Serrador, 1976. 120 min.

Dzi Croquettes. Brasil. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Canal Brasil/Imovision, 2009. 110 min.

Fontes discográficas

Belém, Fafá de. "Mudanças" (Sérgio Sá e Vanusa). *Crença*. Rio de Janeiro: Philips. LP. 1980.

Bethânia, Maria. "Olhos nos olhos" (Chico Buarque). *Pássaro proibido*. Rio de Janeiro: Philips. LP. 1976.

Bosco, João. "O bêbado e a equilibrista" (João Bosco e Aldir Blanc). *Linha de passe*. São Paulo: RCA Victor. LP. 1979.

Brandão, Leci. "As pessoas e eles" (Leci Brandão). *Questão de gosto*. Rio de Janeiro. Polydor. LP. 1976.

Buarque, Chico. "Bárbara" (Chico Buarque e Ruy Guerra). *Calabar, o elogio da traição* ou *Chico canta*. Rio de Janeiro: Philips. LP. 1973.

———. "Olhos nos olhos" (Chico Buarque). *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Philips. LP. 1976.

Buarque, Chico e Milton Nascimento. "O que será" (À flor da terra) (Chico Buarque). *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Philips. LP. 1976.

Frenéticas. "Perigosa" (Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Motta). *Frenéticas*. Rio de Janeiro: WEA. LP. 1977.

Lee, Rita. "Mania de você" (Rita Lee e Roberto de Carvalho). *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Som Livre. LP. 1979.

———. "Lança perfume" (Rita Lee e Roberto de Carvalho). *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Som Livre. LP. 1980.

Lins. Ivan. "Começar de novo" (Ivan Lins e Vitor Martins). A *noite*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP. 1979.

Regina, Elis. "O bêbado e a equilibrista" (João Bosco e Aldir Blanc). *Elis, essa mulher*. Rio de Janeiro: Warner. LP. 1979.

Ro Ro, Ângela. "Bárbara" (Chico Buarque e Ruy Guerra). *Só nos resta viver*. Rio de Janeiro: Polydor. LP. 1980.

Simone. "O que será" (Chico Buarque). *Face a face*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP. 1977.

———. "Medo de amar nº 2" (Sueli Costa e Tite de Lemos). *Cigarra*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP. 1978.

———. "Começar de novo" (Ivan Lins e Vitor Martins). *Pedaços*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP. 1979.

———. "Condenados" (Fátima Guedes). *Pedaços*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP. 1979.

———. “Tô voltando” (Mauricio Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro). *Pedaços*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP. 1979.

Simone e Gal Costa. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra). *Amar*. Rio de Janeiro: CBS. LP. 1981.

Star, Edy. “Bem entendido” (Piau e Sergio Natureza). *...Sweet Edy...* Rio de Janeiro: Som Livre. LP. 1974.

Timóteo, Agnaldo. “A galeria do amor” (Agnaldo Timóteo). *Galeria do amor*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP. 1975.

Tuca. “Girl” (Tuca e Prioli). *Drácula, I love you*. Rio de Janeiro: Som Livre. LP. 1974.

Veloso, Caetano e Chico Buarque. “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra). *Caetano e Chico juntos e ao vivo*. Rio de Janeiro: Philips. LP. 1972.

Vanusa. “Mudanças” (Sérgio Sá e Vanusa). *Viva Vanusa*. São Paulo: RCA Victor. LP. 1979.

Fontes iconográficas[18]

Costa, Gal. *Índia*. Rio de Janeiro: Philips. LP. 1973.

Matogrosso, Ney. 1978. *Feitiço*. Rio de Janeiro: Warner. LP. 1978.

Perla. *Perla*. São Paulo: RCA Victor. LP. 1977.

Ricardo, João. *João Ricardo*. Rio de Janeiro: Polydor. LP. 1975.

Simone. *Pedaços*. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon. LP. 1979.

Star, Edy. *...Sweet Edy...* Rio de Janeiro: Som Livre. LP. 1974.

Veloso, Caetano. *Araçá azul*. Rio de Janeiro: Philips. LP. 1972.

18 Em que pesem essas referências a fontes iconográficas poderem ser inseridas entre as fontes discográficas, optei por essa separação, relativamente arbitrária, com o intuito de destacar a importância dos apelos imagéticos das capas e dos encartes dos discos.

Parole, parole...: memória e nomadismo de um hit musical[1]

Heloísa de A. Duarte Valente

Universidade Paulista (Unip); MusiMid
musimid@gmail.com

1. Por que certas canções insistem em "não" morrer? (Introdução)

Fiz esta pergunta a mim mesma há vários anos. Aos poucos, venho tentando respondê-la. No caso do cancioneiro erudito ou do repertório denominado pelo poeta Augusto de Campos como *música de invenção*, a resposta pode ser um pouco mais objetiva: as características intrínsecas da obra (teor de novidade, escritura e estilo do compositor etc.) respondem a determinados preceitos de natureza estética, respeitando-os ou os desintegrando, o que resulta na abertura de novas perspectivas para o surgimento do signo novo. Mas o que dizer da canção supostamente destinada a uma vida efêmera, plena de clichês, elementos de reiteração? Aqui, um dos fatores que favorece a permanência reside na *memória*: tanto de natureza psicológica, que estabelece vínculo entre a obra e situações vividas, coletiva ou individualmente, de

1 Uma versão anterior deste texto foi apresentada no GT Memória das Mídias, durante o XXXI Encontro Anual da Compós, 2022.

natureza íntima ou social (Valente 2003); quanto a memória musical, que adota a repetição de elementos composicionais (refrões, palavras de ordem etc.), dentre outros.[2]

No âmbito dos estudos da "canção massiva"[3] ou, como a denominou Umberto Eco (1979, 295), "canção de consumo," engendrada "por uma indústria da canção para vir ao encontro de algumas tendências que esta individua e (e cultiva) no mercado," a vitalidade de certas obras surpreende; pode-se mesmo afirmar que se tornam populares clássicas, assumindo o mesmo *status* de uma obra erudita (Valente 2007). Os elementos responsáveis pelos processos de memorização são inúmeros: as qualidades intrínsecas da obra (composição musical), o discurso constituído pelo conteúdo da letra, a *performance*, em suas variantes. Também se deve considerar a obra no contexto da dinâmica da indústria fonográfica: suas estratégias para a criação de ídolos, formas de circulação e divulgação. Nesse ponto, a participação do corpo do artista na performance tem papel preponderante, pondo-se em cena nos espetáculos e na sua representação imagética.

Para este trabalho, selecionei *Parole, parole*. Optei por analisar os três primeiros critérios, já que concernem mais diretamente às poéticas da criação e formas de sensibilidade estética. Tomarei a canção em sua forma original (italiana), paralelamente à variante francesa, uma vez que, tendo sido lançada seguidamente à primeira, tornou-se referência para outras que a sucederam. Dedicarei uns parágrafos à adaptação brasileira (Maysa e Raul Cortez), com a finalidade de avaliar em que medida referenciais embasados em contextos culturais servem de balizas, no processo de nomadismo (Zumthor 2005), instaurando mudanças significativas, sob o aspecto semântico.

2. *Che cosa sei?* (alguns pontos de referência)

Antes de iniciar a análise, fazem-se necessárias algumas precisões conceituais. "A música não quer dizer nada." Tal afirmação, proferida por Stravinsky em sua *Poética*

2 Destaquem-se os "vermes musicais." Para maiores esclarecimentos, consulte-se Valente 2012.

3 Esta nomenclatura, embora usual, não será aqui utilizada.

musical ([1942] 1996), parece tomar de assalto o leitor menos avisado. É verdadeiro que, desprovida de outras formas de referência, o que a linguagem musical informa está nos seus elementos, organizados segundo uma gramática particular: frequências, modos, padrões rítmicos, timbres, dentre outros. Ocorre que tal natureza não impede a imbricação com outras linguagens, promovendo a vinculação semântica. Isso é corriqueiro no caso da canção, quando se estabelece uma relação estreita entre música e letra e em códigos elaborados secularmente, tal como ocorre com as tópicas musicais (Valente 2019) e, no caso da canção popular urbana, pelos *musemas* (Tagg 2001).[4]

Desfrutar da música é uma das maneiras pelas quais escrevemos a nossa história de vida. Uma forma de estar no mundo: atribuir sentido, nomeando objetos, sentimentos, sensações. Para tanto, criam-se mecanismos de codificação que, por sua vez, constituem uma sintaxe. Cada sistema semiótico tem seu *modus operandi* que o caracteriza. Ao efetuarmos uma interpretação, de maneira mais superficial ou densa, estamos pondo em prática a análise semiótica. Então, ao escutarmos música, ao acompanhar o ato da sua *performance*, estamos "ouvivendo" a obra — como diria o poeta Décio Pignatari — através de inúmeros filtros. O ato de ouviver uma canção depende, por sua vez, do grau de conhecimento que temos dela, dos vínculos afetivos que a ela associamos, do contexto em que foi criada. Não menos importante é compreender os processos de apropriação no seio da cultura em que ela existe.

Ao se tratar de canção popular, devem-se considerar alguns aspectos que a diferem da canção culta, escrita em partitura, ou a de natureza oral, posto que ambas mantêm vínculos com leis estéticas ou tradições particulares. Neste estudo, consideramos a canção popular como "canção das mídias" (Valente 2003),[5] tendo, dentre as características comuns, a ocorrência de processos de nomadismo. Sobre esse conceito, cabem algumas palavras, antes de seguir adiante. Foi estabelecido

4 O teórico entende que a decodificação da música é estreitamente condicionada a formas de associação feitas tanto pelos ouvintes preparados, assim como os "não-musos" (entenda-se: sem formação musical). Isto porque tais relações são de natureza simbólica, estabelecendo-se na longa duração e em diversos modos e situações. O modelo semiótico consiste em identificar, na obra musical, *musemas* e analisar as associações de natureza "paramusical" no contexto de práticas culturais específicas.

5 O conceito refere-se a obras cantadas que foram concebidas para serem registradas em mídia sonora ou audiovisual; ou, pelo menos, aceitam tal adaptação — tal é o caso das árias de ópera gravadas por Caruso, no início dos 1900. Engloba, prioritariamente, a denominada "canção popular urbana," mas não apenas ela.

pelo medievalista Paul Zumthor, ao estudar a poesia trovadoresca (1997; 2005; 2007). O erudito considera a tradição poética como um *continuum* em que os elementos novos são fixados sobre marcas de obras já existentes, estabelecendo convenções que, por sua vez, delineiam formas de sensibilidade poética que orientam a fruição dos textos. Esse processo se dá por intermédio da memória, formas de pensamento, de sensibilidade, de ação e de discurso inerentes à cultura em questão. Dito de outra maneira, a canção carrega informação e memória, para além da sua forma escrita, em partitura ou registro audiovisual.

De acordo, ainda, com o autor, o processo de transcodificação e mutação dos signos é possível graças à "movência," propriedade inerente aos textos[6] que lhes permite converterem-se em novas formas poéticas. A movência é um processo que se desenrola no interior do signo e se deve a uma menor rigidez dos textos de natureza oral, em relação ao domínio da escrita, pois suas fórmulas são mais flexíveis e maleáveis. A movência se dá pelas "variantes." Considerando-se a canção registrada em disco como a realização de uma "performance mediatizada tecnicamente," tal apropriação é coerente para o estudo da "canção das mídias" (Valente 2003).

Quando a obra atinge grande êxito, as possíveis releituras, concepções estéticas e modismos[7] se multiplicam ao longo do tempo, justamente por um processo de "nomadismo." Esta manifestação é definida pelo musicólogo Juan Pablo González como "originais múltiplos," ou seja, a possibilidade conferida à canção popular que lhe permite se manifestar de forma descentralizada, difundindo-se publicamente a partir das diferentes versões, a cronologia não garantindo a autenticidade da obra inicial e tampouco sua relevância.[8] Nesse caso, acrescente-se a maior ou menor importância que uma ou outra versão tem em relação a outra — o que está relacionado a fatores diversos, como difusão pelas plataformas midiáticas (rádio, *streaming* etc.).

6 Zumthor (1993; 1997) se refere, mais especificamente, aos textos de natureza oral. Ocorre que a natureza da canção em análise pertence a uma classe de oralidade que o autor denomina "mediatizada tecnicamente" — sendo possível, assim, a aplicação do conceito.

7 Exemplos muito conhecidos que passaram por esse processo: *Comme d'habitude*, de Claude François, convertido em *My way*, *A mi manera* (aflamencada pelos Gipsy Kings) etc.

8 Não havendo possibilidade de desenvolver considerações a respeito, saliento que a motivação pode também ser gerada por estratégias de *marketing* das gravadoras.

Em geral, percebe-se em *Parole, parole* uma tentativa de reproduzir a matriz italiana (original) mantendo-se os parâmetros musicais, performáticos e do "som" (Delalande 2007)[9] nas versões nômades. O que varia moderadamente é a letra, que aparece em traduções aproximadas para idiomas estrangeiros, interpretadas por cantoras e atores conhecidos. Note-se, ainda, que num mesmo idioma podem surgir versões diferentes.[10]

A canção *Parole, parole* se apresenta como um exemplo peculiar para analisar alguns tópicos relacionados aos processos de elaboração semântica musical, considerando algumas variantes que se podem perceber nos processos de tradução cultural – processo de nomadismo (Zumthor 1997). A "movência" dos textos permite que elementos permaneçam fixos, enquanto outros, externos, vão-se agregando. Ocorre que, em várias situações, estes elementos incorporados são oriundos de tradições ou estéticas antigas — tal é o caso da marcha harmônica em ciclo de quintas.

3. *Che cosa sei... che cosa sei... che cosa sei! Non vorrei parlare!* (A genealogia de um hit)

Composta em 1972, regravada de tempos em tempos, *Parole, parole* surpreende pelo poder de se fixar na memória. É constantemente lembrada por pessoas que sequer a conheceram quando surgiu nas paradas de sucesso. O refrão, especialmente, é cantarolado por pessoas de diversas faixas etárias, formação intelectual, gosto estético etc.

A letra foi escrita por Leo Chiosso e Giancarlo Del Re, colaboradores do *Teatro* 10, programa de variedades televisivo, com música de Gianni Ferro, o maestro da *Orquestra Teatro* 10. Estreou em 6 de maio de 1972, sendo o compacto simples lançado no mês anterior, pela gravadora PDU. O verbete da Wikipedia assim descreve o teor da canção: "O tema da canção são palavras vazias. Uma lamentação da cantora sobre o fim do romance e as mentiras que ela tem de ouvir, enquanto o ator simplesmente fala. Ela reage e ridiculariza os elogios que ele lhe dá, chamando-os de palavras simplesmente

9 No entender do compositor e pesquisador francês, o parâmetro "som" refere-se, até determinada época da história da música, ao de "alturas" (as notas musicais). No século XX, aproximou-se à ideia de "timbre," qualidade acústica, em grande parte obtida a partir do tratamento em estúdio para espacialização. Assim, incluem-se como itens de análise a aproximação ou distanciamento do microfone, filtros, reverberações etc.

10 Em língua portuguesa, há uma versão brasileira e uma lusitana. Ainda que o conteúdo da mensagem seja semelhante, o linguajar expresso na performance apresenta contrastes interessantes, produzindo efeitos de sentido diferentes.

vazias." Isso é o que expressa a letra... Apenas a letra. Mais adiante, poderemos avaliar que esta análise deixa de levar em conta vários aspectos que, sob a teoria de Zumthor, não passariam despercebidos.

A *performance* de Mina e Alberto Lupo é a matriz geradora da canção que rodaria o mundo, sendo retomada de tempos em tempos. Logo passaria por um processo de nomadismo (Zumthor 2005), fazendo surgir a versão francesa. Esta viria a competir em repercussão e sucesso, a ponto de ser erroneamente entendida por muitos como a obra original.

A partir daí, sucessivas versões seguiram. Inicialmente, uma paródia humorística, em que Adriano Celentano e Mina invertem os papéis. A versão francesa, com texto de Michaele, resultou em gravação de estrondoso sucesso por Dalida e Alain Delon, gravada pela Polydor em outubro de 1972[11] e lançada em 1973, com mais de 200.000 exemplares vendidos. Segundo relatam algumas fontes,[12] a gravação de *Paroles*, *paroles* com Alain Delon, foi um arranjo pessoal entre o ator e a cantora, uma vez que eram vizinhos de rua e amigos. A própria Dalida gravou uma versão em alemão com Friedrich Schütter em 1973, intitulado *Worte*, *nur Worte* e, novamente, em 1983, com Harald Juhnke, que foi lançado sob o mesmo título.

A canção tomou conta da paisagem sonora[13] mundial. Encontram-se gravações em versão espanhola (Carmen Sevilla e Francisco "Paco" Rabal), húngara (Viktória Vincze e Sándor Lukács), japonesa (Akiko Nakamura e Toshiyuki Hosokawa 1973), portuguesa (Tonicha e João Perry 1972), brasileira (Maysa e Raul Cortez 1972), holandesa (Liesbeth List e Ramses Shaffy 1973), turca (Ajda Pekkan e Cüneyt Turel 1973), e eslovena (Elda Viler e Boris Cavazza).

Apesar de ter sido concebida como um *hit*, não se trata de uma peça datada; pelo contrário, por ser tão recorrente, já pode ser enquadrada entre os *standards*: volta e meia ela é retomada, segundo a concepção original, ou em releituras; às vezes, em concepção

11 A obra foi registrada em disco pela Records/Orlando Sonopresse/ Barclay IS 45 711, 45 rpm

12 Até a conclusão deste texto, não foi encontrada uma biografia crítica, senão páginas de fãs, matérias jornalísticas (cf. Referências) e livros abordando outras facetas sobre a vida da artista.

13 A expressão refere-se ao conceito criado pelo compositor R. Murray Schafer (1997), designando todo e qualquer meio ambiente acústico, não importando sua natureza. Sob esse aspecto, podem ser consideradas paisagens sonoras também as obras musicais e os ambientes que elas compõem — tal é o caso do Muzak.

estética muito afastada, ainda que o texto se mantenha em sua forma original (italiana ou francesa). É o que se verifica, por exemplo, mais recentemente, no dueto de Zap Mama com Vincent Cassel (2009). Na página do Facebook *Ma chanson française* encontram-se versões recentes por Maxime Manot e Lilian Rodríguez, cantadas em francês.[14] Tais lançamentos foram publicados em 2019 e 2020. Passemos, a partir deste momento, à análise da canção, em alguns parâmetros, a fim de levantar algumas razões possíveis que justifiquem a permanência de *Parole*, *parole* e outras peças assemelhadas. Não sendo possível uma abordagem detalhada, opto por tratar de alguns aspectos concernentes à composição musical, ao arranjo e à *performance*.

4. *Tu sei il mio ieri, il mio oggi* (a harmonia em quintas descendentes)

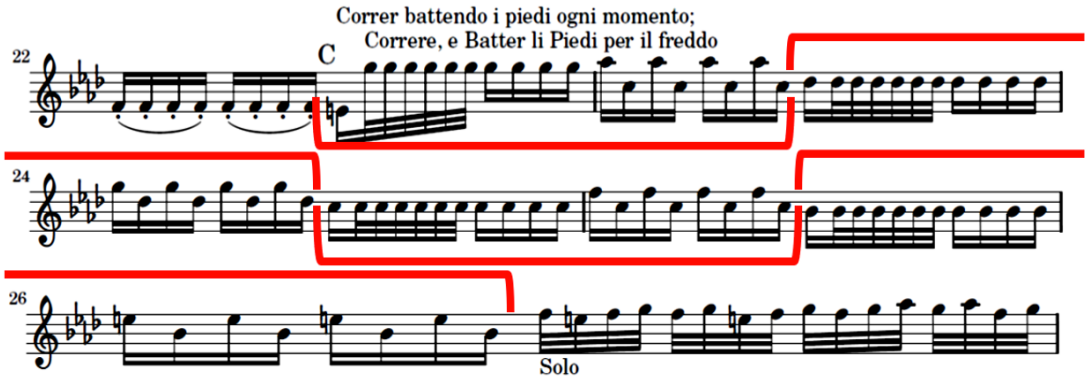
Existem obras que, quer pela sua essência, quer pelo prestígio de suas interpretações, conquistam a permanência ao longo do tempo. Acabam por se tornarem "clássicos," em seu nicho particular. *Les Feuilles mortes* (Jacques Prévert e Joseph Kosma, 1945), *Formiga Bossa Nova* (Alexandre O'Neill, música de Alain Oulman, 1969), *Lisboa, menina e moça* (letra de José Carlos Ary dos Santos, Joaquim Pessoa e Fernando Tordo, com música de Paulo de Carvalho, 1976), o *boom* das discotecas, com *I will survive* (Freddie Perren e Dino Fekaris, 1978), e até o rock pesado de *Burn* (David Coverdale, Ritchie Blackmore, Jon Lord, Ian Paice, 1974) igualmente, compartilham de uma característica em comum com *Parole*, *parole*. Trata-se de um elemento de natureza formal, elemento esse diretamente relacionado a uma poética composicional que delineou formas de sensibilidade estética e cuja origem data do Renascimento, tendo-se fixado como modelo[15] de escrever a música a partir do período barroco: as sequências harmônicas em ciclos de intervalos de quinta descendente. A ocorrência desse traço é bastante frequente, percorrendo grande parte do repertório da música de tradição ocidental,

14 Respectivamente, nos seguintes sítios: https://www.facebook.com/watch/?v=2472466383072550 e https://www.facebook.com/watch/?v=878114745938078.

15 Ressalte-se que a organização vertical musical (a harmonia) veio após o contraponto (horizontal), isto, é, a sobreposição de melodias.

pelos séculos afora, nos mais diversos gêneros. A título de ilustração, cabe mencionar alguns exemplos.

Comecemos pelos popularíssimos *concerti grossi*, de Antonio Vivaldi (1649-1741), intitulados *As quatro estações.* Neles encontram- se várias passagens em que a sequência intervalar aparece.[16] No primeiro movimento do *Inverno* (*Concerto grosso* op. 8, no. 4, RV 297), compasso 22, seção C, observa-se claramente a sequência:



Exemplo 1 – O *inverno*, 1º movimento (Vivaldi). Elaborado pela autora com base na edição de Anonymous (Mutopia Project, 2010). ISMLP

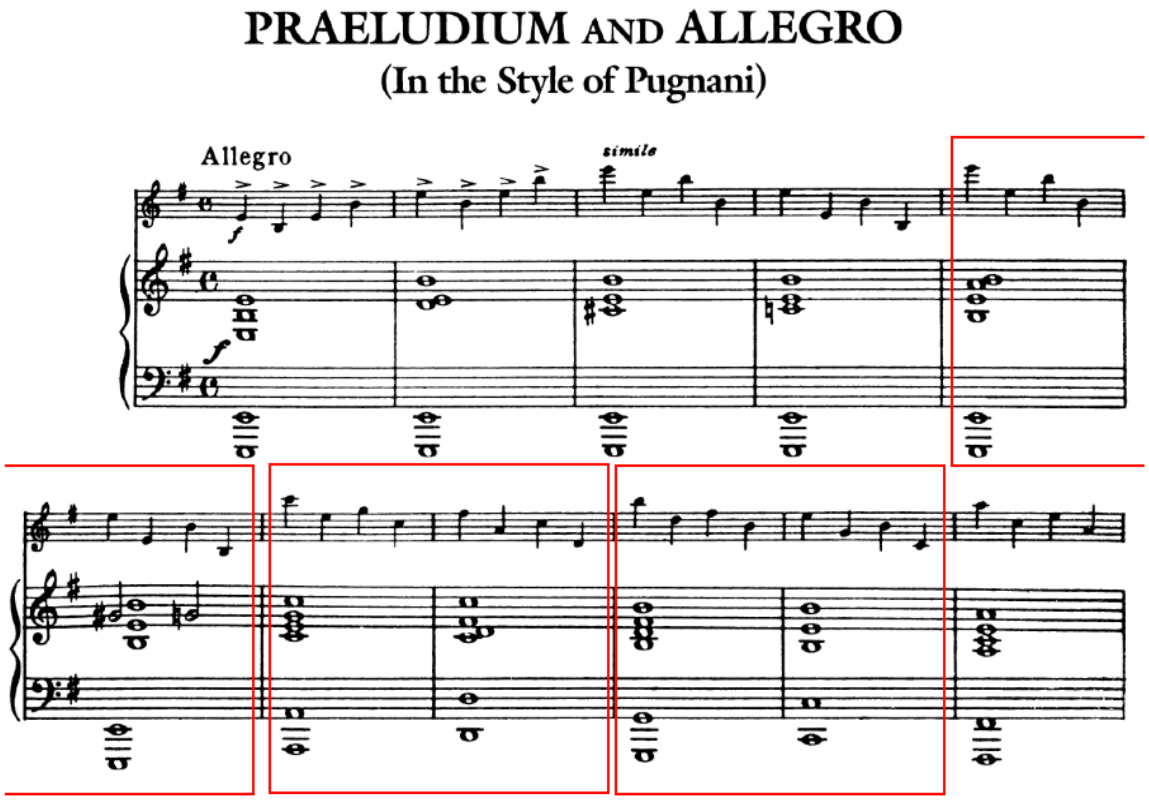
Acima das barras de compasso, Vivaldi escreve: *correre e bater i piedi per il freddo* — sugestão muito possivelmente representada pelo grupo de fusas, indicando o tiritar de frio. A marcha harmônica aqui está relacionada à criação de uma narrativa, ainda que fragmentária, relacionada à experiência de viver o inverno. Como se pode acompanhar, pelo texto que acompanha a partitura do concerto, é a estação em que se vive alegremente, apesar de alguns transtornos...[17]

Boa parte do repertório barroco acabou por cair no gosto popular e, após o romantismo, adquiriu novos matizes e novas variantes semânticas. Acomodado ao ambiente dos saraus, veio a incorporar-se ao repertório camerístico dos salões. Aqui se

16 Como exemplo, vale citar os últimos compassos do 1º movimento do Inverno, concerto em fá menor, op. 8, R 297. Recomendo a escuta da interpretação pela camerata Europa Galante, https://www.youtube.com/watch?v=A0NgTqvGS0s.

17 O pesquisador Amancio Cueto Jr. escreve, no blog *Euterpe*, que *As estações* teriam sido compostas acompanhadas de sonetos de autoria ainda não identificada, possivelmente do próprio Vivaldi. O texto fala do inevitável ato de tremer de frio, tiritar os dentes, da necessidade de tomar cuidado para não escorregar no gelo e cair, dos ruídos do vento... No entanto, a associação é feliz: "*Quest'è 'l verno, ma tal, che gioia apporta*" (Isto é o inverno, mas que alegria nos traz)" (Cueto Jr. 2017).

situa Fritz Kreisler (Friederich Max Kreisler, 1875-1962), virtuoso do violino e autor de peças como as valsas *Liebesleid* e *Liebestfreud.* Em seus recitais, apresentava transcrições para violino e piano, do repertório barroco, como Tartini, Vivaldi, dentre outros. Na coletânea kreisleriana, destaca-se o conhecido *Praeludium and allegro* (1905), no estilo do compositor setecentista Gaetano Pugnani. O tema é apresentado no *Praeludium*, sendo o *allegro* dedicado às variações que, por sua vez, servem também para expor a virtuosidade do violinista. Nessa obra, a marcha harmônica é percebida com bastante clareza e se expressa à maneira como passou a ser utilizada na música instrumental barroca. Na figura que segue, pode-se observar a sequência dos compassos 5-10, que é retomada nas variações (Exemplos 2a e 2b):



Exemplo 2a – *Praeludium and allegro – Kreisler/ Pugnani* (excerto da partitura). Elaborado pela autora com base na edição de London: Schott & Co., 1910. ISMLP



Exemplo 2b – *Praeludium and allegro – Kreisler/ Pugnani* (excerto da partitura).). Elaborado pela autora com base na edição de London: Schott & Co., 1910. ISMLP

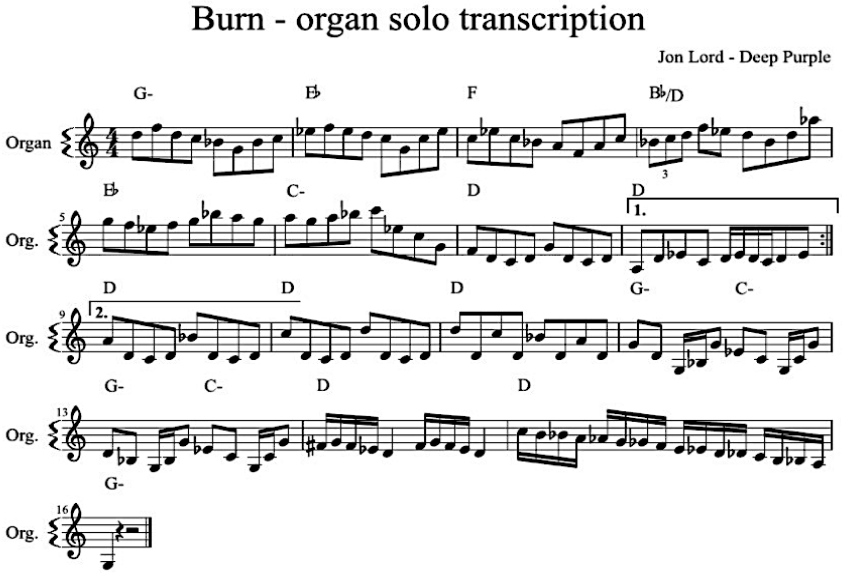
Praeludium and allegro figura, pois, como peça instrumental, de repertório de concerto não raro dedicado à música denominada "ligeira," de cunho semierudito, visando ao entretenimento.[18] A escuta da obra não está associada a elementos extrínsecos a ela e qualquer relação que venha a ser criada está *fora* da partitura. Dito isto, passemos para um gênero bastante diverso, setenta anos mais tarde, quando o rock se apropria do repertório erudito de forma paródica, como cópia ou mesmo pastiche.

Deep Purple foi um grupo de rock que lançou vários *hits* no repertório do *heavy metal*, com várias incursões no rock progressivo. *Burn* se encontra entre elas. Apesar de a obra se classificar como canção, em forma seccionada, cabe aqui escutar duas passagens instrumentais, dedicadas aos solistas: incialmente da guitarra (2'20" - 3'17") e, logo em seguida, ao órgão (3'58" - 4'16").[19] Dos 2'52" aos 3'17" e dos 4'25" aos 4'58" desenvolvem-se motivos melódico-harmônicos sobre uma sequência de quintas. Percebe-se uma fórmula

18 Cito apenas classificações usualmente empregadas, especialmente pelos seguidores de T. W. Adorno. Advirto que são problemáticas, à medida que envolvem juízos de valor de natureza extramusical. Não tendo relação com o tema em análise, permito-me não adentrar em discussões nesse escopo.

19 Tomo como referência a gravação em disco. Ao invés de identificar compassos, utilizo a marcação em minutos e segundos, já que não existe uma partitura de referência para sinalizar os compassos.

da música barroco no *heavy metal* (o modelo barroco também aparece na cadência final). A transcrição simplificada da linha melódica do solo de órgão, acompanhada da cifra harmônica, exemplifica adequadamente:



Exemplo 3– *Burn* (excerto da partitura). https://pdfslide.net.

Uma análise mais detalhada a respeito das apropriações de estilemas e modelos composicionais barrocos pelo *rock* ainda renderia muitas discussões, como, por exemplo, o gosto pelo timbre do órgão — instrumento característico da música sacra[20] —, a relação entre os músicos do *rock* britânico e a música de concerto.

Tratando agora das obras vocais, cabe apontar que a canção popular urbana, aquela que veio a se caracterizar como "canção das mídias" (Valente 2003) revela, em muitos casos, a apropriação de modelos composicionais de matrizes estéticas e poéticas advindas do repertório erudito dos séculos precedentes. *Les Feuilles mortes*, praticamente uma *mélodie du fin-de-siècle*,[21] recebeu versão para o inglês, tendo sido registrada por intérpretes prestigiados (Édith Piaf, Yves Montand, Nat King Cole, Frank Sinatra). Seu esquema harmônico também emprega as sequências em quintas:

20 No caso, o órgão Hammond, eletrônico, em substituição ao modelo mecânico, de tubos.

21 Aqui aceno para as composições de Fauré, por exemplo: canções com acompanhamento de piano, de natureza camerística e muito frequente nos salões dos saraus do século XIX.



Exemplo 4 – *Les Feuilles Mortes* (excerto da partitura). SheetMusic-Free.com

Ainda que não seja o objetivo principal deste estudo a análise das letras, cabem algumas breves notas a esse respeito, em se considerando semelhanças na vinculação semântica de ambas as versões da canção. O tema remete ao tempo preterido, em tom nostálgico; a um passado feliz em que ainda não ocorrera a ruptura e separação dos amantes. O texto em francês declara que a canção combina, que se parece com eles: "*C'est une chanson qui nous ressemble. / Toi, tu m'aimais et je t'aimais / Et nous vivions*

tous les deux ensembles, / Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais." O texto em inglês descreve a chegada do inverno, quando as folhas caem no chão, amareladas e vermelhas. Resta, assim, a lembrança dos beijos no estio, quando o sol queimava as mãos da pessoa amada: "*The falling leaves drift by the window / The autumn leaves of red and gold / I see your lips, the summer kisses / The sun-burned hands I used to hold.*"[22]

Ao que parece, ainda não existem estudos conclusivos que comprovem uma relação lógica entre movimentos melódicos descendentes e mensagem linguística de teor introspectivo. É de se avaliar em que medida o movimento descendente, na sequência de intervalos de quinta, teria alguma relação efetivamente comprovável na concepção semântica da obra... Ou se se trataria de hábito, consolidado ao longo dos tempos.[23]

Considerando outros nichos de repertório, vale mencionar, a título de exemplo, *Formiga Bossa Nova* (Alexandre O'Neill, música de Alain Oulman, 1969) e *Lisboa, menina e moça* (letra de José Carlos Ary dos Santos, Joaquim Pessoa e Fernando Tordo, com música de Paulo de Carvalho, 1976). Ambas pertencentes ao repertório de destacados cantores que se notabilizaram no fado, com incursões em outros gêneros e/ou o repertório de outros intérpretes — como ocorre com Amália Rodrigues e Carlos do Carmo. Em ambas as peças, o ciclo das quintas aparece no refrão. Em *Formiga Bossa Nova*: "Assim devera eu ser" (repetido quatro vezes); na letra de Ary dos Santos: "Lisboa, menina e moça, menina / Da luz que os meus olhos veem, tão pura / Teus seios são as colinas, varina / Pregão que traz à porta, ternura / Cidade a ponto luz bordada / Toalha à beira-mar estendida / Lisboa, menina e moça, minha amada / Cidade-mulher da minha vida."[24]

Por fim, cabe nos debruçarmos sobre o *boom* das discotecas como *I will survive* (Freddie Perren e Dino Fekaris 1978). A obra tem uma duração de 3'15", que se desenvolve

22 Ainda que a interpretação em questão não altere os dados empíricos da análise, tomo como referência as gravações de Nat King Cole (1955) e Yves Montand (1960).

23 Dentre os estudos mais conhecidos, encontra-se a teoria de Tatit (1996), sobretudo os aspectos referentes à modalidade que ele denomina "passionalização," ao tratar das disjunções. Afirma o autor: "A dominância da passionalização desvia atenção para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melhor mais lenta e contínua. Atenção de emissão mais aguda e prolongada da notas convida-o para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício as tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de um objeto de desejo" (Tatit 2003, 23). De toda forma, não se sabe em que medida tais estudos podem abranger um repertório universal (Tatit estudou a canção popular urbana brasileira) e se existem fundamentos de ordem biológica na construção de tais parâmetros. Estas preocupações foram comentadas por Valente (1997).

24 Dentre tantas gravações existentes, selecionamos aquelas citadas na bibliografia.

numa sequência de oito compassos que se repetem continuamente. A letra nada mais é que a declaração reiterativa da enunciadora (a cantora) ao seu ex-amante: no início, ficou paralisada, pensando que não poderia ficar longe do seu amado; passou noites avaliando quanto mal ele fez a ela. Mas o tempo a fez forte e, agora que ele volta, ela não o quer mais... Simplesmente, o despacha. Vou sobreviver! Enfim, uma verborragia, que não se conclui com uma cadência, mas a repetição do acompanhamento instrumental em *fade-out*. Em se tratando de peça de repertório *disco*, a intenção maior é fazer da duração um tempo de conduzir o corpo à dança. Letra com mensagem sutil e refinado não parece estar entre os propósitos maiores. A repetida interjeição *Hei! Hei!* após *I will survive* — o vocativo que reforça o apelo.



Exemplo 5 – *I will survive* (excerto da partitura). Musescore.

A canção *Parole, parole*, que serve de guia para o estudo que ora apresentamos, também tem em sua estrutura harmônica sequências de intervalos de quintas. Esta é percebida, pela escuta, nos versos em que a cantora diz: "*Le rose e violini questa sera raccontali a un'altra / Violini e rose, li posso sentire*"; e "*La luna ed i grilli normalmente mi tengono sveglia / Mentre io voglio dormire e sognare.*" Talvez intuitivamente, os

arranjos acabam dando ênfase a essa passagem, colocando naipe de cordas em *legato*, desenhando uma melodia paralela em *crescendo*.



Exemplo 6 – *Parole, parole* (excerto da partitura). https://easysheetmusic.altervista.org

Tendo apresentado este elemento de análise, cabe passar agora para uma breve abordagem sobre o arranjo, uma vez que, em suas diferenças discretas, desenha a concepção semântica.

5. *Non cambi mai, non cambi mai, non cambi mai?* (O arranjo)

O original italiano de *Parole, parole*, em fá menor, desenvolve-se num "som" (Delalande 2007) muito próximo à bossa nova. É composto de uma camerata (seção de madeiras e cordas), que se soma a um quarteto de jazz (violão, piano, bateria, baixo); episodicamente é introduzido órgão eletrônico, na função de contracanto. A sonoridade predominante da base do acompanhamento é em *portato* e *staccato*, sendo as seções de corda e madeiras encarregadas de pontuar partes expressivas com frases em *legato*.[25] No geral, o sistema concebido para a gravação adota sonoridades que restringem a reverberação ("abafadas"), de modo a construir o espaço acústico interno e fechado, com materiais absorventes de vibrações, tais como tapetes, estofados e cortinas — o que possivelmente tenha sido pensado com o objetivo de criar o ambiente da intimidade — tal como o caracterizou McLuhan (1974), a propósito da alta-fidelidade, permitindo a confidencialidade, privacidade, como sugere o conteúdo da letra. Na versão de Dalida, uma pequena diferença: o final é marcado por reverberações do canto. Segue uma representação esquemática da obra (Tabela 1):

Tabela 1 - Representação esquemática de *Parole, parole...* elaborado pelo autor.

Introdução: cordas e madeiras em *legato*
Cara, cosa mi succede stasera? Ti guardo ed è come la prima volta
Entra conjunto bossa nova: violão, baixo, bateria (com vassourinha no prato)
Che cosa sei? Che cosa sei? Che cosa sei? *Non vorrei parlare* *Cosa sei?* *Ma tu sei la frase d'amore cominciata e mai finita* *Non cambi mai, non cambi mai, non cambi mai* *Tu sei il mio ieri, il mio oggi* *Proprio mai* *Il mio sempre, inquietudine* *Adesso ormai ci puoi provare, chiamami tormento dai già, che ci sei* *Tu sei come il vento che porta i violini e le rose*

25 Adotando uma linguagem menos especializada, entenda-se *stacatto* como sons de breve duração; contrariamente, o *legato* se caracteriza pela sequência de um som ao outro, sem silêncios.

Cordas em legato, sobre a base bossa nova. Crescendo nas cordas
Caramelle non ne voglio più, *Certe volte non ti capisco*
Melodia nas cordas, desenhando a sequência em quintas
Le rose e violini questa sera raccontali a un'altra *Violini e rose, li posso sentire* *Quando la cosa mi va, se mi va* *Quando il momento, e dopo si vedrà*
Cordas em legato, sobre a base bossa nova, cordas em *legato*, melodia ascendente; *crescendo*
Una parola ancora
Base bossa nova. órgão eletrônico pontua em stacatto **Idem, com órgão "efeito glockenspiel" e reforço no desenho melódico do baixo**
Parole, parole, parole *Ascoltami!* *Parole, parole, parole* *Ti prego!* *Parole, parole, parole* *Io ti giuro* *Parole, parole, Parole, parole* *parole soltanto Parole, parole tra noi*
Base bossa nova. Órgão eletrônico pontua em *stacatto*, piano
Ecco il mio destino, parlarti come la prima volta
Contracanto no órgão
Che cosa sei? che cosa sei? che cosa sei? *No, non dire nulla, è la notte che parla* *Che cosa sei?* *La romantica notte* *Non cambi mai, non cambi mai, non cambi mai...* *Tu sei il mio sogno proibito* *Proprio mai* *È vero, speranza* *Nessuno più ti può. fermare. Chiamami passione dai, hai visto mai* *Si spegne nei tuoi occhi la luna e si accendono i grilli*
Melodia nas cordas, desenhando a sequência em quintas
Caramelle non ne voglio più *Se tu non ci fossi bisognerebbe inventarti*
Melodia nas cordas, desenhando a sequência em quintas
La luna ed i grilli normalmente mi tengono sveglia
Cordas em legato, sobre a base bossa nova, cordas em legato, melodia ascendente; crescendo
Mentre io voglio dormire e sognare l'uomo che c'è in te, quando c'è *Che parla meno ma può piacere a me* *Una parola ancora*
Base bossa nova. Órgão eletrônico pontua em stacatto
Parole, parole, parole *Ascoltami!* *Parole, parole, parole* *Ti prego!* *Parole, parole, parole* *Io ti giuro!* *Parole, parole, Parole, parole* *parole soltanto Parole, parole tra noi*
Cadência

O estrondoso sucesso levou a um sem-número de gravações em vários países, a maioria reunindo cantora e ator de prestígio e popularidade. O modelo segue o binômio italiano-francês. Assim é que, no geral, as variantes são discretas, atingindo sobretudo o "som" e o timbre. Na gravação de Akiko Nakamura e Toshiyuki Hosokawa há uma introdução com cordas; ao final é incluído chocalho. A reverberação se faz mais presente. Nakamura pronuncia *palore* [*sic*]. Tonicha e João Perry (versão portuguesa) optaram por andamento mais lento e tonalidade em sol menor; o arranjo inclui *backing vocals*. A declamação de Perry parece mais espontânea que a enunciação de Tonicha. Liesbeth List e Ramses Shaffy (em holandês), ligeiramente mais lenta, tem alguns elementos modificados no arranjo (inclusão de metalofone e chocalho). Ajda Pekkan apresenta uma *performance* mais próxima à de Mina e o acompanhamento está mais próximo à balada massiva (andamento, modos de ataque, timbres). De um modo geral, a declamação parece sofrer maiores mudanças que a entoação melódica — o que acaba interferindo no aspecto da teatralidade. Dentre elementos estáveis e variantes sutis, caberia indagar até que ponto e em que medida as semelhanças e diferenças estariam pautadas por ditames da indústria fonográfica e/ou preferência dos ouvintes.

6. *Quando la cosa mi va, se mi va (Performance)*

Como se pode observar, a letra é bastante corriqueira e atende a um lugar-comum:[26] as disjunções amorosas entre um homem e uma mulher. Ele tenta a reconciliação, ela recusa, mostrando-se enfadada. Isso é o que a letra informa, mas não necessariamente o que a *performance* revela. Neste momento, convido à leitura da obra de Zumthor. O erudito define o conceito de *performance* como a realização da obra poética no aqui-agora, que envolve, simultaneamente, os atos de emissão, recepção e circunstâncias: ao vivo, mediatizada tecnicamente; espaço em que se dá, elementos técnicos diversos etc. Na *performance* da canção, as qualidades materiais da voz do cantor e do ator serão de extrema relevância:

26 O filósofo Peter Szendy (2008) frisa que se trata da cena de amor que os sucessos praticam, implicitamente, a fim de produzir outros *hits* do mesmo tipo.

> A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos do seu canto o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso e o talento do cantor fundam definitivamente a realidade do que é dito. (Zumthor 2005, 101)

Na sequência de reconfigurações pelas quais a obra passa, estabelece-se um elo entre passado e futuro. Dessa forma, a *performance* de uma obra poética "encontra, assim, sua plenitude de seu sentido na relação que liga aquelas que a precederam a aquelas que a sucederão" (Zumthor 1997, 265). Especialmente no caso da obra registrada em linguagem audiovisual, o fonograma converte-se em "modelo" performático e referencial de escuta — um marcador temporal —, já que o "som" remete a uma época específica. Tendo postos estes conceitos, proponho examinar como as duplas (cantora/ator) dão conta do seu *métier*. As gravações foram feitas em poucos canais, com ênfase na região média, justamente para destacar a voz.[27] Para analisar mais adequadamente as versões nômades da obra, faz-se necessário conhecer algumas notas sobre os intérpretes.

Mina (Anna Maria Mazzini, 1940-) é cantora de sucesso ainda hoje, muito embora tenha restringido suas apresentações públicas nos últimos anos. Por ocasião do surgimento de *Parole, parole*, já era conhecida e angariava muitos fãs. De acordo com o produtor musical João Marcelo Bôscoli (2019), é uma das mais respeitadas cantoras da "*Bota*," com extensa discografia, além de participações no cinema e em programas de televisão.[28] Para Dick Danello, músico, produtor musical e estudioso da música popular italiana, é uma das cantoras mais importantes de todos os tempos, referência para a música de alta qualidade.[29] Sua voz potente e equilibrada, seu domínio técnico e tessitura vocal lhe permitem dominar um repertório amplo.

27 Agradeço a Sami Douek, engenheiro acústico, pela informação técnica, obtida a partir da leitura espectral da gravação. Os microfones usados são do tipo dinâmico (Newman e Shure) e, provavelmente, diferentes deles para voz, percussão, piano, orquestra.

28 Acrescenta Bôscoli que sua discografia costuma ser classificada como *Italian Pop*. A despeito de sua relevância, sua carreira se encontra mais restrita ao seu país.

29 Conhecida como A *Pantera de Cremona*, muita gente se espelhou nela na carreira, como as cantoras Giorgia e Emma. Mina apresentou um programa muito famoso na Itália, chamado *Studio Uno*, que foi o maior programa musical da Itália em todos os tempos. Depoimento por e-mail, em 13 fev. 2020.

Alberto Zoboli (1924-1984), conhecido pelo nome artístico Alberto Lupo, foi ator de cinema e televisão. No disco, Lupo declama a sua fala, simulando uma conversa, com elementos de soprosidade na voz, em alguns momentos, o que sugere uma proximidade física. A escuta da obra, pelo disco, dá a impressão de que ele fala ao pé do ouvido da cantora. Mina, de sua parte, canta, fazendo o possível para incorporar ao fraseado o modelo da fala coloquial. Faz uso de um vibrato em alguns ditongos e finais de frase (mai / noi / dai / sei).

Dalida, aliás, Iolanda Cristina Gigliotti (1933-1987), de origem italiana, cresceu no Egito, onde iniciou carreira como atriz; o auge da sua carreira se deu na França, como cantora.[30] Em 1956, já gozava de amplo sucesso. Ao final da década de 1950, seu nome já era conhecido em todo o mundo (Savona, n.d.). *Paroles, paroles* pertence a essa fase de sucesso.

Dalida é meio-soprano e usa a região grave e média da voz, igualmente com emissão "soprosa" em toda a extensão. Muitas palavras são pronunciadas com sotaque italiano (o /r/ vibrante /ɛɾ̂e/) agrega um elemento simbólico de exotismo, para além de seu prestígio como cantora de sucesso. Não por acaso, emprega esse modelo performático muito possivelmente com o objetivo de introduzir um elemento de *je ne-sais-quoi* que garanta o charme do estrangeiro/exótico/sensual.[31] Alain Delon (1935-), ainda artista em ascensão, declamou as partes faladas da canção com competência, conferindo autenticidade no seu discurso, carregado de elementos que caracterizam sensualidade: a voz "soprosa" e sussurrada, interjeições; tecnicamente, fala próximo ao microfone, tal como se estivesse cochichando segredos (Valente 2003).

Em ambos os casos, o conteúdo da letra parece ter sido bem acolhido pelo seu público, não obstante o uso de certas fórmulas textuais. Muitas das frases ditas pelo ator tentam recuperar fórmulas da linguagem galante e cortês, mas que derivam para

30 Em Paris, após tomar aulas de canto, apresenta-se no cabaré *Champs Elysées* e *Villa d'Este*, logo alcunhada como a "revelação da canção francesa." O empresário Bruno Coquatrix a convida a participar do programa *Les Numéros un de demain*. Procurada por Lucien Morisse, diretor artístico da *Europe 1* e Eddy Barclay, produtor de gravadora, sua carreira de sucesso se inicia (Savona, n.d).

31 Adotando uma descrição técnica, pode-se afirmar que Mina tem a voz "soprosa," leve; fonação equilibrada (com boa adução de prega vocal); equalização que valoriza harmônicos médios e agudos; "soprosidade" expressiva; sem esforço fonatório. Dalida tem a voz "soprosa" em toda a tessitura vocal; fonação menos equilibrada e consequente maior esforço fonatório, adução de prega vocal aparentemente comprometida (pela "soprosidade" constante, que beira a aspereza vocal). Agradeço a Sheila Negro pelo esclarecimento técnico.

um lirismo *kitsch*, devidamente enfatizado no arranjo, com *crescendi* nas cordas. É de se avaliar se isso se deve, pelo menos em parte, a uma tradição comportamental europeia, a elementos residuais de uma sociedade de corte: "*Tu sei come il vento che porta i violini e le rose*"; "*Si spegne nei tuoi occhi la luna e si accendono i grilli...*"

A versão adaptada por Maysa e Raul Cortez reproduz quase todos os elementos da composição, salvo a *performance*. De acordo com Vítor Berriel (2010), a ideia de gravar o sucesso veio da própria Maysa Monjardim, e ela própria teria feito o convite ao ator Raul Cortez para a parceria. Como se pode observar, esta versão guarda muito do texto original, o que, no seio da cultura brasileira da época e no contexto da carreira artística de Maysa, aparece como "estranhamento."

A dupla confere tom de deboche, ante o tom vetusto, pomposo, anacrônico. Mas, para além do conteúdo da letra, é a voz da cantora e o ator que fazem desta versão uma paródia, carregada de elementos de ironia, o que se verifica em frases como: "Pra mim, você é uma frase de amor começada"; "Você é o vento que traz violinos, rosas...," "Eis o meu destino! Falar, como a primeira vez"; "Nos teus olhos a lua se apaga e se acendem as estrelas..."[32] A cantora retruca, após recusar balinhas, flores e chocolates: indagando: "O que é que há? [...] Então fala, fala de vez dessa tua inquietação! Que amolação!"; "Cafonices... Não aguento mais!"; "O que é que há? Me deixe em paz, me deixe em paz!"; "O jogo deve terminar, tem que acabar!" Para além do que pode ser expresso por meio do código linguístico, há os elementos de natureza verbal que não se encontram anotados nem na partitura, nem na cifra...

Aqui, novamente, faz-se necessário recorrer a Zumthor (1997), que endossa a relevância e a "autoridade do vocalizador," na performance da obra poética: ela que ultrapassa a técnica, o cuidado com a pronúncia e respeito à prosódia, mas também se constrói pelo carisma pessoal, obtido, em grande medida, pela forma de comunicação do vocalizador com o público, sua teatralidade, sua presença cênica. Muito embora o exemplo analisado tenha sido registrado somente pelo som, é possível captar, pela

32 Raul Cortez adota a voz empostada do palco — o que é comum ao ator clássico, como é o seu caso. Cortez cria um personagem com ares de malandro, sedutor, em grande medida pela ênfase nos /r/ e /s/. Esse padrão de interpretação é usual no teatro clássico.

escuta, vários elementos expressos pelo corpo, em gestualidade, como os traços de oralidade: desde a presença de interjeições, os tons de voz.

Muito contrastante com a variante gravada por Tonicha (Antónia de Jesus Montes Viegas, 1946-), com a colaboração de João Perry. A letra adaptada pelo renomado Ary dos Santos procura preservar um lirismo pudico e recatado. A voz de Tonicha entoa melodia sem modulações particulares na voz, enquanto Perry fala à meia-voz, quase sussurrando. A "performance é morna" — se é possível estabelecer uma comparação de natureza háptica. Não será à toa que a personalidade vocal será assim transposta para os retratos nas capas de discos.

Esta abordagem mereceria uma análise acústica da voz cantada, a fim de apontar as características de cada voz, em particular. Pois a voz é um instrumento muito complexo. Um estudo a partir da fonoaudiologia permite relacionar efeitos acústicos (sonoros) a ajustes musculares na produção vocal, relacionando-se diretamente aos estudos das ciências biológicas que, por sua vez, tratam da compreensão da produção da voz através de seus processos anatômicos e fisiológicos. É novamente Zumthor que frisa a necessidade de dispormos de algum meio que contribuísse para uma compreensão objetiva das diferentes nuances da oralidade que se podem imprimir na performance da voz cantada, sobretudo, quanto às relações entre os componentes verbal e musical estabelecidos no âmbito melódico das canções (Zumthor 2005).

Não sendo possível, nas dimensões deste estudo, estabelecer uma análise exaustiva sobre a letra da canção, seguindo os preceitos da teoria do discurso ou mesmo da retórica poética, opto por destacar dois aspectos, tão somente: 1) a preocupação, na maior parte dos casos, de elaborar uma versão muito próxima à obra original, mantendo, o quanto possível, vocabulário e nível de linguagem semelhantes; na versão de Maysa, preferem-se algumas mudanças ("cafonices," ao invés de "balinhas" e "chocolates"); 2) há uma delicada mudança de registro, se comparadas as letras italiana e francesa. Nesta última, o esforço de se aproximar de formas de galanteio cortês é mais presente, pela busca de um sentido mais figurado:

> Caramelle non ne voglio più,
> Le rose e violini, questa sera raccontali a un'altra.

Violini e rose, li posso sentire
Quando la cosa mi va, se mi va.
Quando è il momento e dopo si vedrà.

Caramels, bonbons et chocolats
Merci pas pour moi, mais tu peux bien les offrir à une autre
Qui aime le vent et le parfum des roses
Moi les mots tendres enrobés de douceur
Se posent sur ma bouche mais jamais sur mon cœur.

Ao final, a matriz italiana apresenta vocativos: *Io ti lo giuro*!; *Ascoltami*, ao passo que, na francesa, há exclamações: *Que tu es belle*! Tais variantes, ainda que discretas, sinalizam para uma diferença de registro de fala, muito possivelmente relacionada com as particularidades da cultura de referência.

7. *Se tu non ci fossi, bisognerebbe inventarti* (sobre as imagens do corpo na performance)

A canção das mídias não se restringe à sua criação *performance* sonora e registro sobre suporte específico. Ela inclui uma representação imagética.[33] A partir daí, apoiando-me em Zumthor, entendo que o ato da *performance*[34] contribui para a configuração da concepção semântica da obra e, consequentemente, propicia mudanças na qualidade da sensibilidade estética e no processo de cognição.

Nesse ponto, vale recorrer novamente ao musicólogo Juan Pablo González em seus estudos sobre a música popular do século XX e a importância das fotografias na construção da imagem pública do artista. O autor destaca cinco formas principais de associação de imagens iconográficas à obra musical. Ainda que o estudo se restrinja à música popular chilena do século XX, entendo que pode ser aplicável à música brasileira

33 Ressalte-se que tais "imagens" não se restringem à experiência visual. Elas podem ser auditivas, táteis, gustativas, proprioceptivas, conforme destaca o estudioso da cultura Norval Baitello Jr.: "As imagens que se incubam dentro do homem, em suas vísceras, sua pele, seus músculos ou seu cérebro, quando emergem, criam ambientes de sociabilidades – parcerias, complementariedades, cumplicidades – e de cultura – crenças, imaginários, comunhões – que, por usa vez, alimentam e estimulam a geração e incubação de mais imagens. A este processo chamamos de imaginação: a geração de imagens a partir de sentimentos, sensações, percepções, e seu oposto, a geração de sentimentos e sensações a partir de imagens, ou ainda a criação de imagens a partir de imagens, imagens sobre imagens, que por sua vez, com sua capacidade de captura, evocam sempre emoções, novas ou revistadas, explosivas ou silentes" (Baitello Jr. 2014, 22).

34 Vale ressaltar que o conceito de *performance*, de Zumthor (1997), considera ativas as funções do emissor e também do receptor da mensagem poética. Nesse processo, as circunstâncias (os meios de transmissão) também exercem papel relevante no processo.

do mesmo período. Sinteticamente, González (2019) assim classifica as imagens fotográficas:

> 1. As fotografias propriamente ditas, pertencentes ao acervo pessoal de artistas ou de instituições;
> 2. capas de partitura, que podem apresentar um músico solista ou agrupações que divulgaram a obra; tais fotos aparecem agregadas a elementos gráficos;
> 3. capas de discos – formato mais utilizado na música de concerto e no folclore, incluindo imagens dos músicos que participaram da gravação;
> 4. capas e páginas interiores de cancioneiros, incluindo fotografias promocionais dos músicos;
> 5. ilustrações de capas e páginas interiores de periódicos dedicadas à indústria musical e à juventude, assim como revistas de divulgação e imprensa, em geral.

Não comportando as dimensões deste estudo uma análise integral de todas as formas de existência iconográfica da *performance* da canção *Parole*, *parole*, tomo como exemplo algumas capas de disco dos intérpretes selecionados. Iniciando pela gravação de Mina e Alberto Lupo, verifica-se que a posição enquadrada que adotavam em cena também passou a ser utilizada em plano de detalhe:



Figura 1 **-***Parole*, *parole* (compacto simples). Discogs.



Figuras 2-5 - Capas de compactos simples de *Parole, parole*: Dalida e Delon, Ramsés Shafy e Lisbeth List, Akiko Nakamura e Toshiyuki Hosokawa. Discogs.

A atitude performática é capturada e congelada como imagem fixa, logo levada para a capa do disco, em tom monocromático.[35] Outras gravadoras preferiram incluir os corpos dos dois intérpretes (Figuras 2 a 5). Muito provavelmente, a presença do ator se deve à sua popularidade ou carisma — mais ainda se se tratar de um símbolo sexual, como no caso de Alain Delon. Diferentemente do disco italiano, os artistas posaram para a fotografia. Shafty e List estão lado a lado, aparentando tomar parte do mesmo ato fotográfico. O exemplo japonês, de sua parte, coloca em dúvida quem é o artista de

35 A adoção do monocromatismo (há edições em outras cores) possivelmente está relacionada, antes de mais nada, a critérios orçamentários que estéticos.

maior relevância: Akiko Nakamura ou Toshiyuki Hosokawa? Percebe-se a sobreposição de imagens, em atitudes e proporções distintas. A gestualidade, os figurinos e a direção do olhar abrem a possibilidade para leituras diversas.

No caso de *Parole, parole*, percebe-se que há prevalência em representar o rosto da cantora, como se pode verificar, nas imagens que seguem (Figuras 6 a 9):



Figuras 6 a 9 – Capas de compactos simples de *Parole, parole* com Mina, Dalida, Tonicha e Maysa. Discogs.

Esta escolha de representação visual aponta para algumas informações relevantes. Vale destacar algumas: a despeito dos diferentes biotipos das cantoras, percebem-se elementos em comum no que diz respeito à representação do corpo: segue-se a moda do início da década de 1970, o que se percebe pelos cortes de cabelo e, sobretudo, pela maquiagem, que sugere pertencimento a um universo citadino de classe média. O rosto das cantoras, por sua vez, retrata sua imagem pública. A observação do olhar dirigido ou não para a câmera, expressão facial, cenário de fundo, iluminação, cor colaboram para a criação ou consolidação estereotipada da personalidade da artista.[36]

No caso da *performance* audiovisual, dentre as versões conhecidas, a mais emblemática é a inaugural, criada por Mina e Lupo para o programa televisivo. Os dois se encontram em pé, ela na frente da cena, ele de perfil. Ele diz as frases ao ouvido; ela, por sua vez, canta como se estivesse pensando em voz alta, num quase solilóquio. Esse modelo de *performance* parece ter sido reproduzido pelas diversas variantes que sucederam.[37]



Figura 10 – *Parole, parole* no *Teatro 10*. Getty Images.

36 Muito embora essas informações carreguem alto grau de arbitrariedade, um cotejamento com a biografia das artistas parece endossar tais impressões.

37 Infelizmente, os exemplos aqui analisados carecem de registro audiovisual. Até a conclusão deste trabalho, várias fontes foram consultadas, sem sucesso.

Entretanto, é curioso que nessa *performance* audiovisual percebe-se, pela gestualidade, pelas expressões faciais, que o discurso proferido pela letra parece não apresentar credibilidade, pelo menos de acordo com a fisionomia dos intérpretes: o personagem masculino não dá mostras de inquietude ou ansiedade e tampouco o feminino de estar rompendo relações. Lupo mira Mina de modo sério e inexpressivo, sem marcas de expressão, ao passo que Mina sorri para a câmera. Em outras palavras, o corpo não diz o que a voz fala e, assim, a mensagem pode até contradizer o conteúdo do discurso, expresso na letra. Esse breve exemplo reitera o papel do corpo na *performance*.

8. *Parole, parole*, *soltanto Parole, parole tra noi*: permanência, longevidade e memória (Conclusões parciais)

A canção popular italiana da década de 1960-70 tomou de assalto boa parte da paisagem sonora de todo o mundo. Foi um fenômeno internacional, conforme sustenta o musicólogo Juan Pablo González (2010, 477). No Brasil, não foi diferente: atingiu o pico das paradas de sucesso, nas emissoras de rádio e nas vendas, na categoria "música internacional," como afirma Dick Danello (2008). Seu sucesso veio a ocupar o lugar da canção em língua castelhana, a mais popular dentre aquelas de temática amorosa, conforme apontam dados levantados pela antropóloga Rita Morelli (2009, 62). Em outros termos, foi-se desenvolvendo um gosto por escutar o idioma, na voz dos artistas, com os tipos de arranjos normalmente criados. *Parole*, *parole* é um caso exemplar.

Ao ouvir a gravação dessa canção, bem como uma extensa lista de sucessos que chegavam pelas ondas radiofônicas e se punham a ouvir nos toca-discos, recupera-se, inevitavelmente, a paisagem sonora de uma época e o imaginário que esta carrega: padrões de desejo de consumo, valores pequeno-burgueses, em contraponto ao *modus vivendi* da sociedade sob a pressão dos anos de chumbo: enquanto o Tropicalismo anunciava a "geleia geral," a canção de protesto brandia o punho cerrado. A intimidade, as juras de amor, seus queixumes eram canalizados pelas baladas, especialmente o "pop italiano," pelas ondas do rádio ou nos "bailinhos" de fim de semana, quando a juventude realizava suas fantasias eróticas, acompanhadas de tais canções de *élan* edulcorado.

Nesse ponto, para além de *tante parole* que a linguagem verbal carrega, a voz dos cantores atesta seu papel preponderante — não por acaso, muitos ícones se firmaram no período, desfrutando de considerável sucesso em carreira longeva. Um fato que contribuiu para essa presença se deve a conquistas no campo da tecnologia do som: a alta definição (*hi-fi*) e a estereofonia propiciaram a simulação de verossimilhança, trazendo a ilusão de que os artistas poderiam adentrar os seus lares e a sua intimidade (McLuhan 1974).

A ilusão de "presentidade" veio a potencializar alguns aspectos da performance. No caso da canção de amor, uma série de valores de natureza simbólica são ajustados pelos intérpretes, segundo o seu estilo e dotes vocais. O que a voz diz ultrapassa, de longe, o conteúdo do texto:

> A energia desta voz emana do corpo, emanação profunda, intensa, transbordante, carregada de valores inconscientes que fazem com que ela seja um meio de transmissão, da mensagem erótica, muito mais direto, mais agressivo, mais aliviador do que poderia ser escrita, tão mais intensa também, sem dúvida, mais diretamente "chocante" do que poderia ser o olhar. (Zumthor 2005, 67)

Ao compreender todas essas qualidades simbólicas que a voz carrega, algumas chaves de leitura permitem entender por que há canções que "insistem em não morrer," sobretudo quando se trata da canção de amor. Zumthor (2005, 68, grifo nosso) pondera que:

> Talvez seja desta maneira que se poderia interpretar o perpétuo recomeço dessas canções. E o fato de elas se constituírem sobre um fundo de lugares comuns (eu emprego a palavra sem sentido pejorativo ou particular) as faz sempre eficazes em qualquer nível, para qualquer um que tenha certa sensibilidade. A **canção de amor é a forma de poesia de massa mais notável**, isto justamente porque repousa sobre uma reiteração indefinida; mas esta reiteração é a do desejo. (Zumthor 2005, 68, grifo nosso)

Contribuem para essa memorização as formas criadas pela própria linguagem musical que, igualmente, vão se transportando ao longo dos anos e séculos – tal é o caso da sequência em quintas, presente nos concertos de Vivaldi, no fado, no rock progressivo e na *discothèque*... Sem quaisquer juízos de valor a respeito do *status* das obras, um esquema composicional acabou por se incrustar no cerne de obras de natureza diversificada.

Parole, parole costuma ser considerada como peça do repertório da canção "de consumo." Em 1964, Umberto Eco afirmava que a finalidade desse tipo de canção não era outro senão de destinar-se à "evasão e entretenimento" (Eco 1979, 302). Em tais composições,

> [...] a fórmula substitui a forma, só se alcança êxito decalcando os parâmetros, e uma das características do produto de consumo é que ele nos diverte não por revelar-nos algo de novo, mas por repetir-nos o que já sabíamos, o que já sabíamos, o que esperávamos ansiosamente ouvir e repetir, que é a única coisa que nos diverte... (Eco 1979, 298)

O erudito italiano estava, pois, atento ao momento em que a indústria fonográfica crescia desenfreadamente, fazendo da canção popular produto de segunda categoria, sob o aspecto artístico. De outra parte, considerava aspectos sobre os quais Zumthor se debruçaria, por várias décadas, após iniciar seus estudos sobre a poética trovadoresca: elementos às vezes discretos, mas com potencial gerador de novas formas. Mais ou menos à mesma época, Tagg desenvolvia sua teoria musemática, o que veio a trazer uma outra forma de abordagem àquilo que se considerava, até então, apenas um conjunto de obras de interesse menor— pelo menos, no que diz respeito às qualidades artísticas.

Tais estudos, dentre outros que se sucederam, a partir das últimas décadas do século XX, revelariam outros tantos elementos a serem analisados, a fim de entender, mais pormenorizadamente, as razões da permanência de uma canção — como o exemplo aparentemente singelo de *Parole, parole*.

É certo que este ensaio não esgota as possibilidades de análise que a canção suscita. Pelo menos, espero que tenha servido para alertar para o fato de que os produtos da cultura midiática e, de modo particular, as canções, são signos multifacetados e densos; nelas se depositam muitas informações que se transmitem, ao longo do tempo. *Parole soltanto Parole, parole tra noi...*

Referências

Baitello Jr., Norval. "Imagem e emoção: movimentos exteriores e interiores." Em *Emoção e imaginação*: os sentidos e as imagens em movimento. Organizado por Norval Baitello Jr. e C. Wulf, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Barros, Laan. "O consumo da canção como experiência estética." *Contemporânea | Comunicação e cultura*, v. 10, n. 1, (2012).

Cueto Jr., Amâncio. "Vivaldi: O Inverno. Análise de obra, História da música." *Euterpe. História da Música*. http://euterpe.blog.br/vivaldi-o-inverno/

Danello, D. (Filippo d'Anello). Depoimento a Heloísa Valente, por e-mail.

Delalande, François. "De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas." Em *Música e mídia*: novas abordagens sobre a canção. Organizado por Heloísa Valente. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2007.

———. "The invention of sound." *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, [S. *l.*], v. 1, n. 1, (2020): 71-81. https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/5

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

González, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina – Problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

———. "Fuentes visuales para el estudio de la música popular del siglo XX en Chile." Em *Iconografia musical na América Latina: discursos e narrativas entre olhares e escutas*. Organizado por Pablo Sotuyo Blanco. Salvador: EDUFBA, 2019, 73-93.

González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen e Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile (1950-1970)*. Santiago: Ed. Universidade Católica do Chile, 2009.

Grout, Donald e Claude Palisca. *História da música ocidental*. Lisboa: Gadiva, 2007.

Machado Neto, Diósnio. "Sobre sombras, tempestades... e bruxas: um ensaio sobre as permanências na semântica musical." *MusiMid*, v. 1, n. 1 (2020): 46-70. http://www.musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/15/5

McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

Morelli, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Schafer, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

Stravinsky, Igor. *Poética Musical: em 6 lições.* Traduzido por Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1996.

Szendy, Peter. *Tubes – la philosophie dans le juke-box.* Paris: Les Éditions du Minuit, 2008.

Tagg, Philip. "Análise musical para 'não-musos': a percepção popular...". *Per Musi*, Belo Horizonte. http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a02

Tatit, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil.* São Paulo: Edusp, 2002.

Valente, Heloísa. *Os cantos da voz*: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1997.

———. *As vozes da canção na mídia.* São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2003.

———. "Canção artística; canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo." Em *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção.* Organizado por Heloísa Valente, H. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

———. "Tópicos tropicais: imaginário e exotismo na obra de Villa-Lobos." *Revista Música*, v. 19, n. 2 (2019): 145-59. https://doi.org/10.11606/rm.v19i2.163566

———. "Ai, se eu te pego! Viroses, contaminação, canção e instantaneidade midiática." *ICTUS— Periódico do PPGMUS-UFBA*, v. 15, n. 1, (2021): 11-24. https://doi.org/10.9771/ictus.v15i1.44649

Zumthor, Paul. *A letra e a voz. A 'literatura' medieval.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. *Introdução à poesia oral.* São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.

———. *Escritura e nomadismo.* São Paulo: Ateliê, 2005.

Fontes digitais

Akiko Nakamura. "*Parole, parole*." https://www.whosampled.com/cover/159521/Akiko-Nakamura-Toshiyuki-Hosokawa-Amai-Sasayaki-Mina-Alberto-Lupo-Parole-Parole/

"Alain Delon." Wikipedia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Alain_Delon

"Alberto Lupo." Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Lupo

Berriel, Vítor. "Maysa." *Coluna: Disco da semana: Palavras*. Publicado em 6 julho de 2010. http://maysamonjardimoficial.blogspot.com/2010/07/coluna-disco-da-semana.html

Bôscoli, João Marcelo. "Cantora Mina Mazzini é um dos maiores ícones do pop italiano." Entrevista. Publicada em: 5 julho de 2019. Sala de Música — João Marcello Bôscoli. https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/266528/cantora-mina-mazzini-e-um-dos-maiores-icones-do-po.htm

"I will survive." https://pt.wikipedia.org/wiki/I_Will_Survive

"I will survive." https://musescore.com/dapperdan1898/i_will_-survive-piano

"Burn. Organ solo transcription." https://pdfslide.net/documents/burn-organ-solo-transcription-deep-purple.html

Kreisler, Fritz. *Praeludium and Allegro - History*. http://eviolinschool.com/kreislers-praeludium-and-allegro-history.html

———. *Praeludium and Allegro in the Style of Pugnani*. https://musescore.com/user/30892962/scores/5587658

"Les Feuilles mortes" (partitura). https://pt.scribd.com/document/347913407/Autumn-Leaves-Sheet-Music-Les-Feuilles-Mortes

List, Liesbeth e Ramses Shaffy Gebabbel. *Gebabbel* (*Parole*, *parole*). https://www.youtube.com/watch?v=6JFQewwyTRg

"*Palabras*, *palabras*." https://www.discogs.com/Dalida-Y-Alain-Delon-Palabras-Palabras-Paroles-Paroles/release/5526449.

"Parole, parole." https://en.wikipedia.org/wiki/Parole_parole

"Parole, parole." https://hitparadeitalia.it/schede/p/parole_parole.htm.

"Paroles, paroles." Lilian Rodriguez et sa version Gipsy de Paroles, Paroles. *Ma chanson française*, 28 nov. 2019. https://www.facebook.com/watch/?v=2472466383072550.

"Parole, parole" (capa do disco). https://www.discogs.com/Mina-3-Alberto-Parole-Parole/release/4046079.

"Parole, parole" (partitura). https://www.superpartituras.com.br/Partituras/Download/parole-parole

"Paroles, paroles." Maxime Manot. *Ma chanson française*, 9 jan. 2020. https://www.facebook.com/watch/?v=878114745938078

Savona, Thierry. **"**Dalida-Biographie." https://dalida.com/biographie/son-histoire.html

Tonicha. Wikipedia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Tonicha

Tonicha e João Perry. "*Parole*, *parole*." Publicado por Catrorenka em 16 out. 2011. https://www.youtube.com/watch?v=7bSXGgKm9VQ

Vivaldi, Antonio. *Le 4 Stagioni.* Fabio Biondi Europa Galante. Felices Cantus Baroque, 10 mar. 2018. https://www.youtube.com/watch?v=A0NgTqvGS0s

———. *Inverno* (1º movimento). www.sheetmusic-violin.blogspot.com. Publicado por SophRazer, em 29 set. 2009 https://www.youtube.com/watch?v=skmsBrfoVqI.

Discos

Carmo, Carlos do. *Lisboa, menina e moça.* Movieplay, SP 25.002, 33 RPM, long-play, 1976.

Cole, Nat King. *Love is a many splendored thing / Autumn leaves*. Capitol Records – CL.14364, 10", 78 RPM, 1995.

Dalida. Records/Orlando Sonopresse/ Barclay IS 45 711, 45 rpm, compacto simples, 1973.

Deep Purple. *Burn*. EMI/ Purple Records. TPS 3505, 33RPM, long-play. 1974.

Gaynor, Gloria. *I will survive.* Polydor - 2095 017,45 RPM, compacto simples, 1978.

Maysa. *Palavras*, *palavras* (*Parole*, *parole*). RCA Victor, compacto simples, 1972.

Mina-Alberto. *Parole-Parole*. PDU – 2C 006-93815, 45 RPM, compacto simples, 1973.

Montand, Yves. *Les feuilles mortes.* Odeon – MOE 2029, compacto duplo, 1960.

Rodrigues, Amália. *Formiga Bossa Nova*. Columbia – 2C 006-40002 M, 45 RPM, compacto simples.

Tonicha. *Parole*, *parole* (com João Perry). Compacto simples. Lisboa: Orfeu, 1972.

Sepultura do Brasil: brasilidade, música popular e heavy metal em *Ratamahatta* (1996)

Thales Reis Alecrim

Universidade Católica Portuguesa (UCP); Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC);
Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" (Unesp)
talecrim@ucp.pt

Introdução

Em um sofisticado exercício de crítica literária, Beatriz Sarlo (1992), ao investigar a obra do escritor Jorge Luis Borges, afirma que o tom nacional não estava no figuracionismo e na representação dos elementos típicos da "argentinidade." Em Borges, entretanto, a nacionalidade estava presente em forma de pergunta, isto é, "como escrever literatura numa nação culturalmente periférica?" Sarlo ainda deixa implícito que quem não faz parte de um lugar de privilégio, vê claramente que existe um centro e uma margem, uma periferia. Dessa maneira, independentemente das considerações de ordem econômica (mesmo que essas tenham de fato um papel preponderante), as instituições e as práticas epistêmicas baseiam-se naquilo que é considerado o "centro da cultura" com raízes greco-romanas, judaico-cristãs e, sobretudo, europeias. Porém, Borges se perguntava, "como é que estando nessa periferia, posso me apropriar de maneira original dos artefatos do centro?"

Abro o presente capítulo com esta reflexão proposta por Beatriz Sarlo e Jorge Luís Borges porque vejo uma consonância com o que quero investigar. Nomeadamente, argumento aqui que o disco *Roots*, do Sepultura, é também atravessado por uma pergunta semelhante: como é possível fazer *heavy metal* em uma nação culturalmente periférica? A partir dessa primeira qualificação, surgem, de forma rizomática, outros questionamentos que orientam esta investigação: o que faz uma música carregar o signo da "brasilidade" e ser considerada brasileira? São os elementos musicais propriamente ditos que fazem isso? Será o resultado de um processo histórico que molda concepções sobre o que é brasileiro ou não? Como é operada a seleção e a negociação dos termos que compõem essa narrativa?

Diante do exposto, tentarei responder essas perguntas através de uma investigação em torno do disco *Roots* (1996), do Sepultura, em especial com a análise da canção *Ratamahatta*. Algumas considerações de ordem teórico-metodológica precisam ser expostas. Posiciono-me, portanto, como um historiador que está necessariamente preocupado com o estudo do homem no tempo, parafraseando, assim, a célebre definição de Marc Bloch (2001). Logo, meus objetos de estudo são as fontes históricas, esses vestígios do passado.

Por meio de um escrutínio metodológico, opero uma captura das representações, isto é, investigo as formas pelas quais as complexidades culturais e sociais convergiram no interior dessa(s) fonte(s) que estou analisando. Isso faz com que a minha operação historiográfica se inscreva na história cultural ou, ainda, na história das ideias, o que impacta a minha concepção sobre o texto historiográfico e do próprio processo de escrita, ambos enquanto representações. Portanto, não estou apreendendo o passado em si, mas sim uma representação do mesmo que transformo em texto, este que também será uma representação, um discurso sobre o passado.

Tal como enfatizam os historiadores Carlo Ginzburg (2001) e Roger Chartier (2002), a operação historiográfica é um processo de erudição, pois tento situar as minhas fontes em diálogo com os repertórios de ideias de determinada época. Por conseguinte, junto com Reinhart Koselleck (2006), respeito às correspondentes experiências de passado e expectativas de futuro permitidas por cada contexto cognitivo.

Ora, esse arcabouço teórico-metodológico não esgota a minha problemática, pois as minhas fontes são musicais. Nas palavras de Lynn Hunt (1992), a história cultural, em meados dos anos 1970, expandiu o escopo de possibilidades de análise historiográfica ao incluir fontes não ortodoxas com a emergência de investigações que se debruçaram sobre temas mais "plebeus" e não apenas guerras, tensões políticas, demográficas e questões de ordem econômica que povoavam os manuais de história universal. Contudo, as fontes analisadas ainda privilegiavam o mundo letrado, enquanto a música, em especial a música popular, só se tornou um objeto sério de investigação nas universidades a partir dos anos 1990 (Napolitano 2002).

O que quero dizer com isso é que a história, como disciplina e discurso sobre o passado, força-me a tomar partido da interdisciplinaridade para conduzir investigações sobre música popular. As instâncias metodológicas oferecidas por ela são fundamentais, mas nem de perto nem de longe são o suficiente. Logo, aqui dialogo diretamente com o tema do 4º Congresso da ABMUS, preocupado com "A Historiografia Musical Brasileira como suporte para pensar a musicologia na contemporaneidade." Porém, ao mesmo tempo inverto essa preocupação, pois admito que, como historiador, também preciso do auxílio da musicologia, como disciplina e discurso sobre o fazer musical, para analisar minhas fontes e conduzir minhas investigações. Portanto, o que proponho não é uma História da Música, mas sim uma correspondência: quero pensar sobre história e música.

Essa não é uma reflexão original, entretanto. Isso já foi dito e redito em muitas ocasiões por muitos outros historiadores. Dentre eles, minha orientadora, Tânia da Costa Garcia, apresenta uma visão sofisticada que permite o alinhamento entre história e música. Ela demonstra que a musicologia não estava, de fato, preocupada com as condições históricas que permitiam a existência da obra de determinado compositor. Afinal, a História da Música estava mais preocupada com o repertório canônico do Ocidente e só era estudada como um alicerce para a educação formal dos músicos. Assim, em consonância com o argumento dela, sustento que a musicologia sozinha tampouco é suficiente para a empreitada à qual eu me proponho. É necessário, portanto, um alinhamento entre história e música, em especial com uma musicologia renovada e com a etnomusicologia, para a investigação sobre música popular.

> Atualmente há um consenso entre musicólogos e historiadores a respeito dos componentes da estrutura formal que, em regra, devem ser analisados, quais sejam: acordes, compasso, harmonia, arranjo, andamento, timbres, performance do intérprete e/ou dos músicos. Com relação à análise da poética, o mesmo tipo de cuidado deve ser tomado, isto é, não basta ler simplesmente o que está escrito, é preciso estar atento ao tema geral da canção, ao eu poético e seus possíveis interlocutores, quem fala e para quem fala, às figuras de linguagem e à intertextualidade. Posteriormente, deve-se atentar para os diálogos entre música e letra: de que for um breque, um acorde menor, um andamento mais lento ou mais rápido, a interpretação ou performance, podem interferir no sentido da letra. (Garcia 2013, 208)

É importante frisar que trabalho especificamente com a música popular urbana. Encontro na obra do musicólogo Richard Middleton um aporte teórico-metodológico para a investigação em torno desse fenômeno, em especial porque ele oferece uma definição compreensiva com base na teoria da articulação proposta pelo marxista italiano Antonio Gramsci. Para Middleton, portanto, a música popular "só pode ser adequadamente vista no contexto de todo o campo musical, dentro do qual é uma tendência ativa; e este campo, juntamente com as suas relações internas, nunca está parado – está sempre em movimento" (Middleton 1998, 7). Logo, ele propõe uma topografia das categorias musicais, ao mesmo tempo em que entende que o "popular" da música é um "terreno de transformações" que "contém sempre contradições. Isto porque, na sociedade de classes, a sociedade é internamente contraditória." Em linha com Middleton (1998, 7, tradução nossa[1]), compreendo que há uma circularidade cultural, assim, "O que o termo 'música popular' tenta fazer é apontar esse espaço, esse terreno, de contradição – entre 'imposto' e 'autêntico', 'elite' e 'comum', predominante e subordinado, então e agora, deles e nossos, e assim por diante – e organizá-los de maneiras específicas."

A partir dessas considerações metodológicas, o que proponho para este capítulo é justamente a união da história e da música como um suporte para a reflexão sobre o conceito de brasilidade. Porém, não tratarei do tema através de um essencialismo,

1 No original: " 'Popular music' (or whatever) can only be properly viewed within the context of the whole musical field, within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still – it is always in movement [...] ground of transformations [...] always contain contractions. This is because, in class society, the society is internally contradictory. What the term 'popular music' tries to do is to put a finger on that space, that terrain, of contradiction – between 'imposed' and 'authentic', 'elite' and 'common', predominant and subordinate, then and now, theirs and ours, and so on — and to organize it in particular ways." Richard Middleton *Studying Popular Music*. (London: McGraw-Hill Education, 1998), 7.

mas sim como uma representação, um discurso sobre o Brasil e sua cultura, que foi construído, moldado, negociado, selecionado, outorgado ou negado, ao longo das experiências históricas. Isso implica uma reflexão teórica sobre o próprio conceito de cultura popular. Não como um arcabouço que encapsula a essência dos fazeres de determinado povo. Mas, realizando novamente outro cruzamento interdisciplinar, em linha com os estudos culturais de Stuart Hall (2018), examino a cultura popular como um campo de disputas, transformações, e que Homi Bhabha (1994) ainda define enquanto um espaço de hibridismos e traduções.

Espero não ter fatigado o leitor com essas reflexões teórico-metodológicas que, no final, serviram mais para definir quem é o historiador que vos fala e como ele abordará um objeto de estudo como o heavy metal, feito a partir de uma representação do Brasil. Dessa maneira, em linha com o que foi exposto aqui, o capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, analiso o objeto de estudo, o Sepultura, o disco *Roots* e a canção *Ratamahatta*. Aproveito também para apresentar o estado da arte sobre o tema. Em seguida, a partir dos elementos coletados da análise, historicizo o conceito de brasilidade para ver como ele foi mobilizado e disputado em diferentes projetos de nação, com ênfase no nacionalismo musical do século XX. Por fim, em uma síntese, argumento como uma determinada ideia de "Brasil" foi traduzida no heavy metal e vice-versa, demonstro como isso foi interpretado pela imprensa do período e como essa visão se alinhava com a institucionalização da MPB.

1. *Ratamahatta*: os ratos em Manhattan

O Sepultura levanta muito interesse, seja entre a própria comunidade de heavy metal, que continua a alçá-lo enquanto uma das maiores bandas de todos os tempos, seja entre a produção acadêmica no Brasil e no mundo. No tocante à produção acadêmica sobre a banda, Idelber Avelar (2018), por exemplo, analisa a trajetória dos rapazes mineiros em face dos desenvolvimentos da música popular no contexto da redemocratização brasileira. Jeder Janotti Júnior (2014), em outro registro interpretativo, explora a produção sonora do Sepultura para avaliar as experiências estéticas em torno do heavy metal.

Contudo, está claro que existe uma preferência em analisar os discos do Sepultura que realizam hibridações entre o heavy metal e elementos afrodiaspóricos ou de brasilidade, nomeadamente, o *Chaos A.D.* (1993) e o *Roots* (1996). O próprio Janotti Júnior (2020) caminhou por essa avenida analítica, assim como Keith Kahn-Harris (2000), em uma perspectiva sociológica, e Flávio Garcia da Silva (2019), por meio da etnomusicologia. Além deles, também se pode citar Garcia e Gama (2021), Williams e Rocha (2017), Ferreira (2017) e Luna (2014).

Embora esses autores abordem o disco *Roots* com o intuito de entender como ocorre essa negociação entre a música popular do Brasil e o heavy metal, sustento aqui uma abordagem diferente da que foi proposta até agora. Quero focar nas representações da brasilidade, pois uma questão está certa: o Brasil não é um todo coeso culturalmente passível de ser incorporado ao heavy metal. Portanto, o Sepultura realizou uma seleção dos elementos que compõem essa brasilidade a partir do seu lugar intersticial e, aqui entra meu argumento, fez isso tendo como material representações consolidadas por contendas intelectuais e pelo nacionalismo musical ao longo do século XX. Logo, o Brasil no disco Roots é composto pelo mito das três raças e pela mestiçagem como paradigma da identidade nacional. Incorporar esses elementos ao heavy metal também permitiu que esse gênero deixasse de ser um "estrangeirismo," levando-o a ser antropofagicamente classificado como MPB.

Ora, a música do Sepultura transmite significações que o associam ao amplo fenômeno do heavy metal. O timbre dos instrumentos evoca a qualidade de algo rudimentar e mal gravado. O foco no pulso e o compasso acelerado, assim como o uso de intervalos não usuais na composição das canções (segundas menores e quintas bemóis), o que provoca tensão e desconforto. O vocal gutural atonal que narra inventos satânicos. E, por fim, as imagens associadas ao metal, como a capa dos discos, ilustradas com imagens demoníacas, além da aparência dos músicos (homens cabeludos, roupas pretas, acessórios de metal e tatuagens).

Inclusive, nos primeiros momentos de suas adolescências, os irmãos Max (vocal e guitarra) e Igor Cavalera (bateria), bem como Andreas Kisser (guitarra) e Paulo Jr. (baixo), já colecionavam discos e fitas cassetes de rock e metal que também eram trocadas com

outros jovens interessados por esse gênero de música. Desde meados dos anos 1960, a cultura de massas passou a assumir contornos globais, o que possibilitou tanto a troca de mercadorias como a troca simbólica de valores, ideias e comportamentos para além das fronteiras nacionais. Porém, existia uma assimetria entre o Norte e o Sul Global. De acordo com Jameson (2001), os países do centro do capitalismo realizavam um papel de emissão mais proeminente do que outras localidades, o que contribuiu para um fenômeno de homogeneização das culturas locais e nacionais.

Existiam, ainda, limites que esbarravam em fronteiras tecnológicas e midiáticas. O metal, dependente dessas inovações, demorou para se estabelecer no Brasil em comparação com a Europa e a América do Norte. Entretanto, no começo dos anos 1980, a circulação global do metal atingiu a América Latina e a Ásia, devido ao estabelecimento, por um lado, da racionalização da indústria cultural de forma mais robusta e, por outro, graças ao sucesso midiático e comercial desse gênero que já englobava milhares de fãs nos países do centro do capitalismo.

Na introdução ao livro *Global Metal Music and Culture*, os organizadores Andy Brown, Karl Spracklen, Keith Kahn-Harris e Niall Scott, todos proeminentes investigadores do atual campo dos *metal music studies*, questionam-se sobre as condições desse processo de globalização.

> Então, isto significa que as bandas de *heavy metal* globalmente populares são promotoras "soft" dos valores capitalistas ocidentais e das identidades e estilos de vida individualistas e consumistas? Num sentido óbvio, sim, na medida em que a participação na cultura *metal*, escuta de gravações e participação em concertos requer um nível relativo de abundância que só vem com a modernidade, a industrialização e a mudança tecnológica. (Brown et al. 2016, 4, tradução nossa[2])

Entretanto, como todo movimento estético, existem ambivalências que eles salientam com contundência.

> Por outro lado, o *heavy metal* é um gênero que tem uma história de controvérsia em termos da sua relação com ideias, instituições e moralidades sociais e políticas dominantes, apesar do seu sucesso comercial. Estas contradições inerentes entre a lógica de mercado e a censura moral e política tornaram-se por vezes fortemente

2 No original: "So, does this mean that globally popular heavy metal bands are 'soft' promoters of Western capitalist values and individualist consumer identities and lifestyles? In one obvious sense they are, in that participation in metal culture, listening to recordings, and attending concerts requires a relative level of affluence that comes only with modernity, industrialization, and technological change."

> destacadas na recepção local de digressões globais envolvendo bandas de *heavy metal*. (Brown et al. 2016, 4, tradução nossa)[3]

Portanto, ressalto que as bandas de *metal* que surgiram em outras localidades do planeta não foram o resultado de uma mera exportação da cultura dominante do Norte Global. Existiam condições sistêmicas da conjuntura histórica que tornavam significante a vontade de produzir uma forma musical mais agressiva. Além disso, o *metal* em condições locais foi matizado por especificidades das culturas nacionais, mas, claro, sempre remetendo à forma musical consagrada globalmente (Spracklen 2020). Ocorria, assim, tal como demonstra Robert Walser (2014), uma dialética entre liberdade e constrição, ruptura e permanência, característica central tanto da forma musical do *metal* como de sua cultura da participação (Jenkins 1993).

O disco *Roots*, de 1996, surge exatamente no meio dessas tensões entre uma cultura de massas globalizada e uma suposta cultura nacional autônoma. Após assinar o contrato com a Roadrunner Records, o Sepultura alavancou uma carreira internacional a partir do disco *Beneath the Remains* (1989). Em seguida, o disco *Arise* (1991), junto com as intensas performances ao vivo em concertos na Europa, na América do Norte e na Ásia, consolidaram a banda como um ícone do *metal*. Contudo, a partir do disco *Chaos A.D.* (1993), os membros do Sepultura optaram por dialogar com outros gêneros musicais, assim surgiram canções mais experimentais com bases na percussão afro-brasileira. Essa opção desagradou os *headbangers*, fãs exclusivamente de *heavy metal*, porém, abriu à banda a possibilidade de sucesso midiático no meio *mainstream*.

A partir daí, em linha com o argumento de Frédéric Martel (2013), o Sepultura se tornou *mainstream*, um signo hegemônico, visível e reconhecível na cultura do entretenimento global. Contudo, na imprensa internacional eles não eram tratados como algo nativo do Norte, mas sim como os exóticos *jungle boys* (meninos da selva), o que os associava a toda uma ideia do que era o Brasil. Em um imaginário sedimentado pelas literaturas de viagem dos séculos XVIII e XIX, bem como pela própria indústria

3 No original: "On the other hand, heavy metal is a genre that has a history of controversy in terms of its relationship to dominant ideas, institutions, and societal and political moralities, despite its commercial success. These inherent contradictions between market-logics and moral and political censorship have at times become strongly highlighted in the local reception of global tours involving heavy metal bands."

cinematográfica, o gigante sul-americano era tomado como uma metonímia exótica da floresta amazônica. Assim, nas representações estereotipadas da cultura de massas do Norte, ignorava-se todo o processo de modernização, industrialização e urbanização pelo qual o Brasil tinha passado no século XX. Aliás, como bem afirma Idelber Avelar (2018), o Sepultura teve sua origem no meio urbano e industrial de Belo Horizonte, e foi antes à Europa do que ao solo amazônico.

Ao abraçar o rótulo de *jungles boys*, o *Roots* foi concebido. Descrito como um retorno às origens brasileiras, esse disco apresenta uma representação específica do Brasil e da brasilidade que se alinha tanto às discussões nacionalistas dos intelectuais do século XX como às próprias concepções da mídia internacional. Assim, meu principal argumento ao longo deste texto será que o Sepultura realizou uma tradução das representações da cultura popular brasileira para o *heavy metal*, ao mesmo tempo em que realizou o oposto e traduziu o *metal* para inseri-lo numa representação de brasilidade. Importante frisar, entretanto, que esse nacional não existe como forma ideal, mas somente como uma representação que está entre o consenso e a imposição, fruto de processos históricos de negociação, seleção e manipulação.

Começo a demonstrar esse argumento por meio da capa (Figura 1) que, idealizada pelo artista estadunidense Michael Whelan, combina a imagem de um nativo da tribo Karajá (também utilizada na descontinuada nota de 1000 cruzeiros) com raízes vermelhas e o símbolo do Sepultura no pescoço. Aqui já ocorre um processo de tradução que traz os elementos de uma ideia de Brasil (um indígena e as referências que o associam à floresta e à terra) para o *heavy metal*, pois esses elementos, em conjugação com a música, criam uma atmosfera de primitividade, peso e horror.

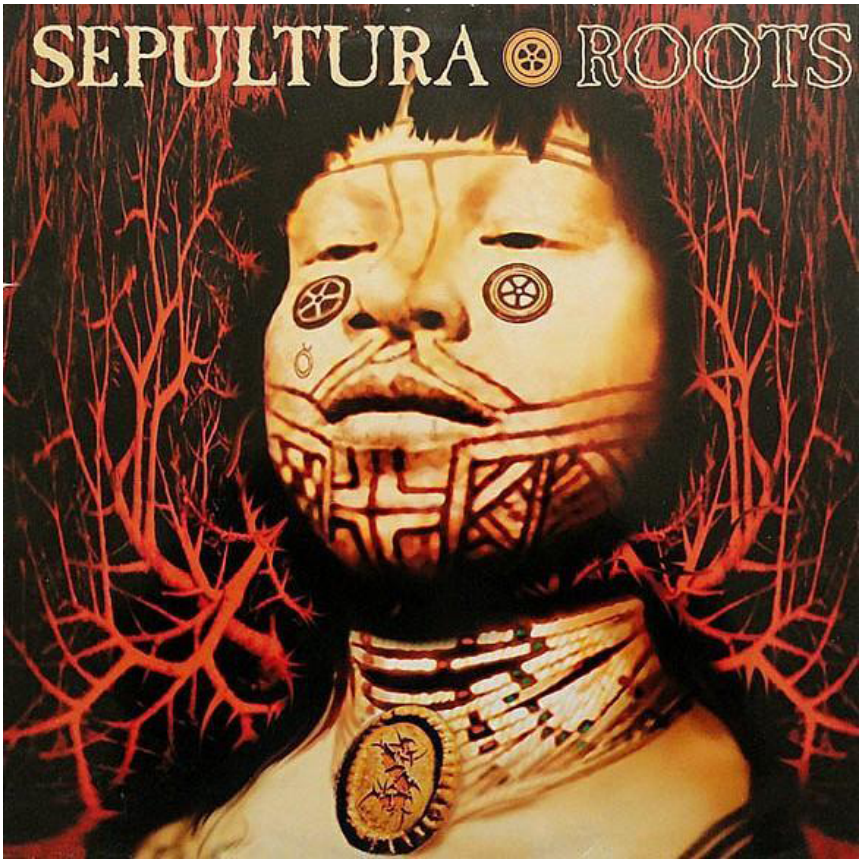


Figura 1 – Capa do disco *Roots* (1996).

O conceito do álbum, tal como descrito em um artigo na *Folha de S. Paulo*, resumia-se à "combinação explosiva de experimentalismo e pesquisa musical," com o intuito de combinar a percussão afro-brasileira de "Carlinhos Brown e os cantos dos índios xavantes ao peso habitual do Sepultura" (Almudena 1996). De fato, toda a narrativa em torno da concepção do álbum passa por uma visão dos elementos que condensariam a ideia de brasilidade enquanto uma essência que surge do mito das três raças.

Tal como afirma Max Cavalera em sua autobiografia, "Na minha opinião, se conseguíssemos gravar com eles, chegaríamos às raízes da música brasileira. Era uma música feita quinhentos anos antes do samba ou da bossa nova, e voltaríamos ao âmago e às origens da musicalidade do meu país" (McIver e Cavalera 2013, 128). Nesse comentário está condensada toda a questão: o Brasil é entendido enquanto uma entidade transhistórica. Enquanto todos os conflitos e tensões são apagados, os povos nativos são anulados e tratados como seres sem historicidade que somente são definidos pelo

seu destino, isto é, sua conversão ao material que alimenta a identidade nacional e a brasilidade, em uma linha evolutiva definida pelo progresso.

Apesar de ficar apenas na superfície do fenômeno e de não apresentar nenhuma análise mais extensa seja da música, seja da lógica discursiva do disco, Flávio Garcia da Silva, em sua dissertação de mestrado em etnomusicologia, compila uma quantidade significativa de informações sobre o disco *Roots*. Assim, ele demonstra como se deu todo o esforço de contato com os xavantes e a parceria com Carlinhos Brown. O contato com a tribo se deu por conta da mediação da jornalista Angela Pappiani, "observa-se que Angela atuou na produção dos álbuns *Txai* (1990), de Milton Nascimento, e *Etenhiritipá – cantos da tradição Xavante* (1992)" (Garcia 2019, 49). Logo, há uma continuidade nesse processo de produção musical e, tal como afirmei acima, a musicalidade da tribo somente se concretiza quando é utilizada como material para a música genuinamente brasileira.

Demonstrarei como ocorre esse processo de produção de sentido por meio da análise da canção *Ratamahatta*, quarta faixa do disco. A começar pelo título, trata-se de uma "palavra criada a partir da ideia de muitos ratos em Manhattan, unindo os Estados Unidos e o Brasil" (Korolenko 2016, 150). Logo, essa narrativa disponibilizada na biografia oficial da banda tenta legitimar uma representação que coloca o nacional em paralelo com o global, estratégia que atravessa toda a configuração do disco. Na estrutura da canção, a palavra *Ratamahatta* também serve como marcação percussiva. De forma geral, a faixa vale-se do uso da forma com base no *riff* e no pulso do *heavy metal*, mas com letras em português, "canto indígena" e percussão afro-brasileira de Carlinhos Brown.

A suposta introdução com "canto indígena" apresenta uma questão curiosa. Ao passo que Idelber Avelar (2011, 124) argumenta que essa canção possui a introdução feita pelos xavantes e, assim, produz uma "codificação do nacional no *heavy metal*," na realidade aconteceu algo diferente, tal como expõe Max Cavalera em sua autobiografia:

> Uma coisa muito legal aconteceu no início de "Ratamahatta," quando eu estava cantando "Ahhh...." Foi como se Carlinhos e eu tivéssemos entrado num transe. Estávamos juntos na cabine de gravação e começamos a entoar um canto indígena, criando tudo na hora. Ficou muito maneiro. Surgiu do nada, sem motivo algum; estávamos apenas verificando os níveis dos fones de ouvido. Ross foi bem esperto,

> pois gravou tudo. Disse: "Max, ouça só isso: temos que usar isso!" De maneira simples, estava pronta a nossa introdução. (McIver e Cavalera 2013, 134)

Portanto, ocorre, na verdade, uma representação, uma figuração esteriotípica, do que seria um canto indígena. O argumento de Idelber Avelar (2011), por exemplo, recai na ideia de que o nacional ou a brasilidade existem como um substrato, um repositório comum a todos aqueles que compartilham de um espírito da nação. Entretanto, como a própria autobiografia de Max sugere, esses elementos são o resultado de uma seleção, uma elaboração que faz com que determinados signos assumam a legitimidade do nacional por se associarem com ideias que invocam a autoridade simbólica da brasilidade. Não há uma essência, mas sim uma representação fruto de um processo de criação. Na verdade, esse procedimento se repete várias vezes ao longo da letra da canção que está em português, uma exceção na discografia da banda que canta majoritariamente em inglês.

> Biboca garagem favela, biboca garagem favela!
> Fubanga maloca bocada, fubanga maloca bocada!
> Maloca bocada fubanga, maloca bocada fubanga!
> Favela garagem biboca, favela garagem biboca, porra!
>
> Um, dois, três, quatro
>
> Zé do Caixão, Zumbi, Lampião (4x)
>
> Hello uptown, hello downtown
> Hello midtown, hello trench town
>
> Ratamahatta [...]

De acordo com Flávio Garcia Silva (2019, 82), "As palavras 'biboca' e 'maloca', provavelmente oriundas do Tupi, contrastam semanticamente com 'favela', 'bocada' e 'garagem', que remetem a paisagens urbanas." Enquanto, para Idelber Avelar (2011, 127), a menção a Zé do Caixão, Zumbi e Lampião apresenta "três figuras associadas ao questionamento das versões racistas, oligárquicas, colonizadoras da história brasileira." Assim, para ambos os autores, *Ratamahatta* se inscreve em um universo de resistência e

crítica ao apresentar a tensão entre o urbano e o rural, bem como entre a casa-grande e a senzala. Essa narrativa também é reforçada pela biografia oficial do Sepultura:

> A primeira parte parece falar da luta da juventude brasileira durante uma época de grande opressão e dificuldades econômicas. A segunda, com sua menção a heróis do povo como Zé do caixão, Zumbi, Lampião parece representar a liberdade, uma ruptura com a norma ou o típico. (Korolenko 2016, 150)

Logo, as posições apresentadas aqui coincidem em afirmar que a brasilidade presente nessa canção está ao lado de uma perspectiva de resistência, uma leitura associada aos intelectuais de esquerda no Brasil que viam o "popular" da cultura brasileira como um elemento revolucionário (Ridenti 2010). Tanto que Avelar (2011, 127) ainda insiste que "a 'brasilidade,' dessa que é a primeira canção cantada em português pelo Sepultura, é reforçada com a rima em /ão/, marca fonológica por excelência da língua portuguesa." Portanto, um outro aspecto fundamental dessa representação de Brasil é o próprio idioma oficial, em oposição ao inglês, idioma predominante no *heavy metal*.

Essas leituras que categoricamente afirmam que *Ratamahatta* apresenta o signo da brasilidade são ainda respaldadas pela musicalidade que também mobiliza representações que historicamente ficaram associadas à essência do nacional. A canção apresenta uma percussão afro-brasileira na introdução (surdo, garrafão d'água, *djembe*, lataria em tempo 2/4, acompanhada pelo som metálico do chocalho), em seguida guitarras, baixo e bateria encorpam a música em figuras sincopadas com andamento em 110 BPM. Ao lado desses elementos que são considerados "brasileiros," também se apresentam as formas musicais do *metal* carregadas pelos instrumentos de corda afinados uma quarta mais grave. Os *riffs* em *power chord* produzem de início uma dissonância e depois uma consonância, mas a ênfase da canção se mantém no pulso em detrimento da sofisticação melódica. Portanto, trata-se de uma peça rítmica e sincopada marcada pelos vários instrumentos de percussão e de corda com timbre distorcido.

Entretanto, se quero me manter fiel ao meu argumento de que essa faixa realiza a tradução de uma representação da brasilidade para o *heavy metal* e vice-versa – bem como entender o que está em jogo quando os comentadores acima insistem em classificar essa canção como um elemento que sintetiza as tensões que compõem o Brasil –, preciso

realizar uma digressão histórica. Assim, na próxima seção investigo como o conceito de brasilidade foi negociado ao longo de uma série de contendas intelectuais que marcaram o século XX. Em seguida, demonstro como essas representações sobre o Brasil afetaram a produção musical, o que colaborou para o nacionalismo musical e para a institucionalização da sigla MPB como a verdadeira *música popular brasileira*.

2. Definindo brasilidade em música

No rastro histórico do conceito de brasilidade está contida a expressão da "essência da civilização nos trópicos" (Ridenti 2010), que em música ficou associada à ideia de "defesa da tradição" (Baia 2015). Além disso, também está contido o mito fundador das três raças, que afirma que a cultura e a sociedade brasileiras foram constituídas através de influências europeias (portuguesa), africanas e indígenas. Por exemplo, José Alencar mobilizou fortemente esse mito em seus romances, especialmente em *Iracema* e O *Guarani*. Em suas expressões intelectuais, mesmo que em polos diferentes, Gilberto Freyre (2003) e Darcy Ribeiro (1995) também se valeram da ideia de que a singularidade do Brasil residia no fato de que aqui ocorreu uma mistura única de raças e culturas.

Evidentemente, outros intelectuais criticaram fortemente o mito das três raças. Sérgio Buarque de Holanda (1995), por exemplo, demonstra como uma celebração ingênua dessa integração mitológica leva ao apagamento das tensões, violências e desigualdades que marcaram a história do Brasil. O antropólogo Roberto da Matta faz coro a essa crítica; para ele, o mito das três raças justifica e naturaliza as hierarquias sociais e os racismos que atravessam a sociedade brasileira. Contudo, apesar dos claros contornos ideológicos, a mestiçagem enquanto paradigma da brasilidade foi alçada a elemento fundamental da identidade nacional, em especial a partir dos anos 1930.

> [...] essa triangulação étnica, pela qual se arma geometricamente a fábula das três raças, tornou-se uma ideologia dominante, abrangente, capaz de permear a visão do povo, dos intelectuais, dos políticos e dos acadêmicos de esquerda e de direita, uns e outros gritando pela mestiçagem e se utilizando do "branco," do "negro" e do "índio" como as unidades básicas através das quais se realiza a exploração ou a redenção das massas. (Da Matta 1981, 63)

Na música, a celebração da mestiçagem e do mito das três raças surgiu em nome da defesa da tradição e do autêntico em oposição aos estrangeirismos. Para tanto, Mário de Andrade (1972), que se tornou o guru de todo um nacionalismo musical, recomendava que os elementos da cultura popular fossem apropriados e utilizados como materiais para a produção da música erudita. Assim, ele também incentivava a coleta e a catalogação do popular por meio das missões folclóricas, com o intuito de salvar o que em sua visão era a essência da nação.

Porém, existia a necessidade de traduzir esse popular na linguagem do erudito. Somente a partir disso surgiria uma música verdadeiramente nacional, contendo o signo da brasilidade. Nesse quesito, a obra de Heitor Villa-Lobos foi paradigmática para a invenção de uma tradição do nacionalismo musical entre os anos 1920 e 1960. Tanto que Arnaldo Contier (1985), em um trabalho que inaugurou as relações entre história e música no Brasil, apresenta profundas críticas aos mitos nacionalistas na música, demonstrando como essa ideologia fomentou um projeto de homogeneização da produção musical em função do que as elites consideravam ser "boa música."

O historiador Silvano Baia (2015) demonstra como esse processo de escrita da história da música popular no Brasil foi tensionado ideologicamente com o intuito de privilegiar determinadas expressões musicais em detrimento de outras. Logo, surgiu uma linha formativa que postulava um desenvolvimento contínuo que se iniciava no samba, passava pela bossa nova e se concretizava na MPB. Essa evolução colocava em evidência uma noção de brasilidade que se fundava na mestiçagem. Mesmo em autores críticos, como José Miguel Wisnik (1982), esses conceitos ainda aparecem como forma de justificar um elemento espontâneo, indefinido e subterrâneo que funda a singularidade da cultura musical brasileira.

Como bem argumenta Tânia da Costa Garcia, o samba foi instrumento de diversas contendas em relação à definição da identidade nacional brasileira justamente por apresentar um caráter mestiço, condição fundamental para a brasilidade. Para ela, o conceito de mestiçagem não é unívoco, pois ao mesmo tempo em que pode designar o apagamento das tensões que levam à legitimação das hierarquias sociais em uma forma de utopia nacional, também pode ser utilizado para "denunciar a violência do opressor

nesse coito primordial" (Garcia 2021, 83). Assim, ao investigar a política cultural e as narrativas sobre o samba durante a ditadura militar, ela conclui que:

> Esvaziada de seu caráter utópico, ideia-guia que forja a nação nas primeiras décadas do século XX, a alegoria da mestiçagem revisitada nos anos de 1970 cristaliza-se como dispositivo ideológico em nome da "segurança nacional," contra os imaginários inimigos da pátria. (Garcia 2021, 84)

Portanto, a mestiçagem fundada no mito das três raças perde sua dimensão utópica e passa a alimentar um ideal de brasilidade que somente se sustenta enquanto signo de diferença e singularidade, um marcador que deixa de fora o outro. Ao passo que o que é genuinamente brasileiro, em oposição ao estrangeiro, é o que é mestiço, o que vem de fora só é legitimado como popular quando é incorporado, tal como a antropofagia modernista de Oswald de Andrade e a "geleia geral" dos Tropicalistas (Veloso 1997). Por exemplo, os casos do *rock*, do *reggae* e do *pop* internacional, que só se tornaram nacionais quando suas formas foram diluídas no conceito de MPB, tornando-se, portanto, partes integrantes da mestiçagem. Porém, o que vejo no caso do *Roots* é que essa autenticidade da brasilidade, mesmo quando se vale de um projeto musical globalizado como o *heavy metal*, fortalece-se em cima de concepções anacrônicas ou essencialistas dos elementos que compõem essa mestiçagem. Isso também fica claro com a institucionalização da sigla MPB, detentora do que é a verdadeira música popular brasileira, portadora da brasilidade, da condição e da distinção do ser brasileiro enquanto mestiço.

Por esse motivo, mais do que um gênero musical, MPB designa um projeto alicerçado na cultura política dos anos 1960, 70 e 80, bem como suportado por instituições públicas e privadas voltadas à preservação da memória e ao estímulo e defesa da música popular. Não é gratuito, portanto, o fato de que os jornalistas brasileiros, quando entraram em contato com o *Roots*, classificaram-no como MPB. No caderno *Ilustrada* da *Folha de São Paulo*, em um artigo denominado *Sepultura é MPB distorcida*, Lúcio Ribeiro (1996) argumenta que o "Sepultura faz uma síntese musical entre rock e sons tribais, o que leva a banda a fazer parte de um novo conceito de MPB." Assim, ao contrário do que os críticos diziam, de que o disco era "uma batucada para gringo.

Para vender nos EUA, na Europa" (Ribeiro 1996), o Roots na verdade se inseria na linha evolutiva da música popular brasileira.

Tal como argumenta Silvano Baia, os primeiros jornalistas e cronistas que se arvoraram como historiadores da música popular no Brasil construíram todo um sistema hierárquico e simbólico para a valorização e legitimação do repertório nacional.

Assim, no caso da música popular no Brasil, também temos nosso panteão de gênios criadores, Noel Rosa e Pixinguinha à frente, numa vertente mais tradicional, sucedidos por Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil para aqueles que se orientam pela ideia da linha evolutiva. Temos também um repertório de obras e uma sucessão de gêneros que constituem a linhagem daquilo que se entende por música popular brasileira ou MPB (Baia 2015, 261).

Dessa maneira, ao inserir o Sepultura nessa linha evolutiva, como "um novo conceito de MPB," o jornalista Lúcio Ribeiro legitima o *Roots* como portador da brasilidade. Não somente porque ele carrega os elementos da essência do Brasil, isto é, a união das três raças que se apresenta no seu produto musical, mas também porque está aberto para uma mestiçagem que incorpora os estrangeirismos. Além desses elementos que enfatizam as raízes e a tradição, ainda há o componente do global que se mescla com o local. Por isso, há um alinhamento à narrativa institucionalizada da MPB que, na esteira do Tropicalismo, abriu a porta ao *rock*, ao *reggae* e aos outros gêneros internacionais. O Sepultura só deu mais um passo nessa linha evolutiva ao incorporar o *heavy metal*.

Tal como Célia Almudena (1996) argumenta, nas páginas da mesma *Ilustrada*, a banda "foge do padrão heavy-metal," pois há um "caráter inovador" em um "trabalho conceitual" de "resgate das raízes." Por conta disso, a "identidade da banda, o estilo ultrapesado e agressivo, só foi reforçado" (Almudena 1996). Portanto, o *heavy metal* do Sepultura foi legitimado pela brasilidade, pois o seu projeto foi inscrito como uma forma de defesa da tradição. Não obstante, depois desse disco a banda ganhou um estatuto de *cult* ou de bom gosto, afinal, alinhou-se com a narrativa institucionalizada da MPB.

Por conseguinte, se o que eu disse na introdução é verdade, que o Sepultura faz a pergunta "como é possível fazer *heavy metal* em uma nação culturalmente periférica?," então para eles a resposta foi realizar uma dupla tradução, do Brasil para o *metal*, do *metal*

para o Brasil. Assim, uma representação específica da brasilidade é legitimada: a dimensão do mito das três raças atrelada à mestiçagem.

Junto com Homi Bhabha (1994), sustento que a cultura dá luz aos processos de construção de sentido por meio do embate entre dominação e consentimento. Nas fronteiras desses embates, nos espaços intersticiais, *in-between*, ocorrem as negociações e construções de significado que geralmente se dão por meio de traduções. Portanto, dentro das narrativas hegemônicas, o *Roots* é um portador do signo da brasilidade por meio da negociação dos mitos e das narrativas. Dado que se trata de uma característica que não existe em essência, mas como uma formação simbólica, um signo que é sempre reinventado e reelaborado de acordo com o discurso em que está inserido, é necessário realizar um constante processo de tradução.

Na definição de Bhabha (1994, 9, tradução nossa), o Sepultura se classifica como um signo *in-between* por excelência, que surge por meio dos hibridismos num lugar que "é o espaço de intervenção emergente nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa na existência."[4] Toda a concepção do *Roots* se deu a partir das suas experiências no Norte, no contato com racismos estruturais que ainda classificam brasileiros e outros povos previamente colonizados pela Europa como raças inferiores, o que levava (e ainda leva) a muitas incompreensões sobre o que é o Brasil. Por meio dos instrumentos adquiridos desse mesmo Norte, eles empreenderam um retorno às origens, à brasilidade. Entretanto, todo o esforço do nacional é um esforço de mobilização de essências a-históricas que levam ao apagamento das tensões e dos conflitos. Logo, em *Roots*, existe uma figuração estereotipada do Brasil que reforça mitos que foram construídos e negociados historicamente, mesmo que em alguns momentos surjam críticas e discordâncias com a história oficial. Por exemplo, *Ratamahatta*, onde há uma glorificação de ícones de resistência que surgem em contextos de conflito.

Assim, o Brasil da mestiçagem e das três raças é traduzido para o *metal* e vice-versa. Tanto os signos de um como os do outro são reelaborados. Neste texto eu me foquei especificamente em *Ratamahatta*, mas as outras faixas do disco também

4 No original: "[...] it is the space of intervention emerging in the cultural interstices that introduces creative invention into existence."

apresentam perspectivas de alinhamento com a ideia de brasilidade aqui apresentada. Existem diálogos com as canções de protesto por meio de uma estética alinhada ao *punk hardcore* e ao *metal* que denunciam o assassinato de Chico Mendes (*Ambush*) ou o legado da ditadura (*Dictatorshit*). Outras faixas colocam o sofrimento como marca das raízes brasileiras (*Roots Bloody Roots*, *Born Stubborn*, *Endangered Species*), aspecto caro à literatura regionalista do modernismo, por exemplo. Enquanto outras, de maneira experimental, subvertem a forma musical convencional do *metal* (*Itsári*, *Ratamahatta*, *Canyon Jam*).

Considerações finais

O impacto do *Roots* na história do *heavy metal* é notável. A partir desse momento, as bandas do Sul Global passaram a englobar aspectos proeminentes de suas localidades, bem como utilizar outras línguas para as letras, muitas vezes mesclando com trechos em inglês. Por exemplo, é possível citar: Khalas (árabe, Palestina); Arandu Arakuaa (tupi-guarani, Brasil); Mawiza (mapuche, Chile); Alien Weaponry (maori, Nova Zelândia) e uma infinidade de outras bandas, especialmente em países que enfrentam a herança da colonização. Por esse motivo, Nelson Varas-Diaz (2021) afirma que o Sepultura foi um marco para o surgimento de bandas decoloniais na América Latina.

Embora o Sepultura tenha de fato inspirado críticas e bandas mais conscientes do seu lugar histórico, é importante considerar que o *Roots* foi composto em cima de uma representação da brasilidade que não tem nada de decolonial. O mito das três raças e da mestiçagem foi mobilizado de forma crítica ao legado colonial e às hierarquias sociais no Brasil em diversas obras, mesmo na música popular — somente para citar um caso, o disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997), dos Racionais MC's. Entretanto, como demonstrei ao longo do texto, no *Roots* essas representações são utilizadas de maneira a-histórica, pois naturalizam os elementos do popular que compõem o Brasil, ao passo que legitimam narrativas do nacionalismo musical do século XX. Além disso, nesse processo de tradução, também ocorreu a incorporação

antropofágica do *heavy metal* no conceito de MPB e, por esse motivo, o Roots tornou-se uma expressão musical genuinamente brasileira.

Contudo, minha crítica não surge no sentido de desmerecer a originalidade da banda, mas sim contra uma celebração ingênua da ideia de que esse disco representa um ato de essência da brasilidade, reproduzido tanto na mídia como em alguns trabalhos acadêmicos. Na verdade, esses discursos estão apenas reproduzindo os vícios do nacionalismo e, conforme demonstrei aqui, não há nenhuma essência nesse processo, tudo é fabricado, selecionado, construído e negociado no interior das fronteiras da modernidade histórica. Assim, fica claro que a união entre a história e a música é paradigmática para a dissolução de mitos que apagam conflitos e naturalizam hierarquias que justificam o racismo e as desigualdades sociais. Afinal, se o campo da cultura popular, incluindo a música, é um espaço de lutas pela produção de sentido, essas duas disciplinas oferecem armas para a crítica e fortalecem, quer o historiador, quer o musicólogo, nesse embate.

Referências

Almudena, Célia. "Sepultura foge do padrão heavy-metal." *Folha de São Paulo*, 24/2/1996. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/24/ilustrada/18.html

Andrade, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Livraria Martins, 1972.

Avelar, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

———. "Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound." Em *Latin American Cultural Studies: A Reader*. London: Routledge, 2018.

Baia, Silvano. *Historiografia da música popular no Brasil.* Uberlândia: EDUFU, 2015.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture.* London: Routledge, 1994.

Bloch, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Brown, Andy, Karl Spracklen, Keith Kahn-Harris e Niall Scott. *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*. New York: Routledge, 2016.

Chartier, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

Contier, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

Da Matta, Roberto. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Petrópolis: Vozes, 1981.

Freyre, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

Garcia, Marcelo Velloso e Vítor Castelões Gama. "Brazilian Native Metal and the Experience of Transculturation." *Metal Music Studies* 7 (1), (2020): 171-177. https://doi.org/10.1386/mms_00041_1

Garcia, Tânia da Costa. "Mestiçagem como utopia de nação? Narrativas do samba em tempos de ditadura." Em *Utopias latino-americanas: política, sociedade, cultura*. Organizado por Maria Ligia Prado. São Paulo: Contexto, 2021.

Ginzburg, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Holanda, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Hunt, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Jameson, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. São Paulo: Vozes, 2001.

Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London: Routledge, 2013.

Júnior, Jeder Janotti. "War for territory: cenas musicais, experiência estética e uma canção heavy Metal." *E-Compós*, 17 (1) (2014).

———. "Música Pesada Brasileira: Sepultura and the reinvention of Brazilian sound." Em *Music Scenes and Migration: Space and Transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic*. Organizado por David Treece. London: Anthem Press, 2020.

Kann-Harris, Keith. " 'Roots'?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Extreme Metal Scene." *Popular Music* 19 (1), 2000: 13-30.

Korolenko, Jason. *Relentless: 30 anos de Sepultura.* São Paulo: Benvirá, 2016.

Koselleck, Reinhardt. *Futuro passado: uma contribuição à semântica dos tempos históricos.* Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

Luna, Glauber Barreto. "Refuse/Resist: as poéticas de contestação social da banda Sepultura." Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

Martel, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

McIver, Joel e Max Cavalera. *My Bloody Roots: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro.* Rio de Janeiro: Agir, 2013.

Middleton, Richard. *Studying Popular Music.* London: McGraw-Hill Education, 1998.

Napolitano, Marcos. *História & música: história cultural da música popular.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Ribeiro, Lúcio. "Sepultura é MPB Distorcida." *Folha de São Paulo*, 4/11/1996. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/04/ilustrada/1.html

Ridenti, Marcelo. *Brasilidade revolucionária.* São Paulo: Edusp, 2010.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas.* Buenos Aires: Moro, 1992.

Sepultura. *Roots.* Califórnia: Roadrunner Records, 1996.

Silva, Flávio Garcia. "*Itsári*, *Roots*, raízes: um estudo de caso sobre o disco *Roots* da banda Sepultura." Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

Spracklen, Karl. *Metal Music and the Re-imagining Masculinity, Place, Race and Nation.* Bingley: Emerald Publishing, 2020.

Varas-Díaz, Nelson. *Decolonial Metal Music in Latin America.* Bristol: Intellect, 2021.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Williams, Duncan e Márcio Alves da Rocha. "Decoding Cultural Signifiers of Brazilian Identity and the African Diaspora from the Music of Sepultura." *Metal Music Studies*, 3 (1) (2017): 145-53.

Wisnik, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)." Em *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira.* Organizado por Enio Squeff, José Miguel Wisnik. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Gilberto Mendes e os mares minimalistas

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Universidade Federal de Mato Grosso
ritadominguesantos@alumni.usp.br

1. Minimalismo e pós-minimalismo, mares confluentes

Ao discorrer sobre minimalismo, se faz necessária uma breve contextualização histórica. A que se oferece aqui é baseada numa interpretação um tanto quanto restrita do surgimento e desenvolvimento dessa vertente artística, mas, como a abordagem histórica não é o escopo primordial deste trabalho, podemos nos utilizar sem receio das definições mais comumente encontradas, ressalvando não serem as únicas. Relevante ainda é dizer que as definições sobre minimalismo não são unânimes; usaremos as aqui mais recorrentes e comumente aceitas.

Na última metade do século XX, vários compositores ocidentais andavam em busca de caminhos diferenciados e pesquisavam novas soluções composicionais. Apenas para citar um exemplo, tomamos Olivier Messiaen (1908-1992), que acabou por conceber uma arquitetura sonora estática, após transitar em suas pesquisas por cantos gregorianos e ritmos gregos e hindus.

Nesse contexto de busca e pesquisa, já na década de 1960, originou-se nos Estados Unidos o conceito de minimalismo, inicialmente centrado nas artes visuais, focado

na simplicidade e na redução da arte aos seus elementos essenciais (Santos 2005). É de se destacar que na música minimalista os compositores, em suas obras, traçam paralelos com várias músicas étnicas não ocidentais cujos aspectos mais importantes são a repetição e a evocação de um sentimento ritual. Nesse sentido, pode-se citar o interesse de Reich pelos tambores africanos e o encanto de Glass pela ciclicidade da música indiana (Antokoletz 1992).

Nas artes visuais, o minimalismo caracterizou-se pelo emprego de formas geométricas simples, como quadrados e retângulos com uma paleta de cores limitada. Intencionava-se criar uma experiência visual reduzida à sua forma mais básica. Destacam-se nessa vertente obras seminais de artistas como Sol LeWitt, Dan Flavin, Carl André, Richard Serra, Robert Morris, Donald Judd, Philip King e John McCracken (Strickland 2000). Já na música, o minimalismo foi caracterizado pelo uso de padrões repetitivos e estruturas simples. A repetição e simplicidade acabavam por criar um efeito de transe meditativo no ouvinte. Alguns dos principais compositores associados ao minimalismo na música são La Monte Young (1935-), Terry Riley (1935-), Steve Reich (1936-) e Philip Glass (1937-) (Levaux 2020).

Segundo Potter, Gann e Ap Siôn (2013), as características mais marcantes do minimalismo musical seriam o êxtase harmônico; repetição; o uso de *drones*; metamúsica; afinação pura; estruturas audíveis; batida constante, ou seja, falta de diferenciação rítmica; instrumentação estática; processos graduais; processo aditivo; processo de mudança de fase; processo permutacional.

Quanto ao pós-minimalismo em música, segundo Gann (1997; 2013), teria surgido como uma nova tendência na música, e mesmo ainda como uma possível reação ao minimalismo, ao final dos anos 70, início dos 80. Esta tendência foi caracterizada por sua impureza e intertextualidade, integrando diferentes tradições em uma linguagem musical autônoma. Os compositores pós-minimalistas foram inspirados por uma ampla variedade de fontes, incluindo música popular, música étnica e a chamada música erudita. As obras dos compositores pós-minimalistas tendem a fazer giros surpreendentes, mantendo uma emotividade sem sobressaltos, que pode ser associada

com o romantismo tardio ou modernismo. A duração dos trabalhos também retornou ao tamanho mais convencional de música de concerto, em torno de 5 a 25 minutos.

Jelena Novak, por sua vez, enfatiza o lado conceitual do pós-minimalismo:

> O pós-minimalismo não é um estilo nem um movimento, mas um campo conceitual heterogêneo. Os pós-minimalistas comentam, reinterpretam e questionam a música minimalista numa era pós-modernista, mas o fazem de muitas maneiras diferentes. A música posterior de Philip Glass (1937-), Steve Reich (1936-) e Louis Andriessen (1939-) desenvolve suas obras em direções pós-minimalistas, seguindo suas próprias realizações minimalistas. E além deles, muitos compositores contemporâneos que não se estabeleceram a si mesmos através de uma prévia linguagem minimalista também aparecem como pós-minimalistas: incluem Gavin Bryars, Michael Gordon, David Lang, Wim Mertens, Michael Nyman e Julia Wolfe. As técnicas repetitivas continuam sendo uma característica das composições pós- minimalistas, mas aqui a rigidez dos processos, comparada à da música minimalista inicial, é enfraquecida. A música geralmente é tonal, mas a tonalidade não é um pré-requisito, e a tendência para reduzir a atividade sonora ao mínimo necessário desapareceu. A diferença crucial entre minimalismo e pós-minimalismo, penso, reside em diferentes atitudes em relação à representação de fenômenos extra-musicais.[5] (Novak citado em Santos e Rossetti 2020, 7, tradução nossa)

Já segundo Schwarz (1996), o pós-minimalismo apresenta um vocabulário eclético, utiliza-se de técnicas minimalistas para atingir clímax emocional, demonstra variedade harmônica e emprega uma gama impura de possibilidades estilísticas. Williams (2009) aponta na música pós-minimalista a citação de outras músicas e ainda referências extramusicais, enquanto Masnikosa (2013) constata a ausência de rigidez, contrastes relevantes, expressividade e impureza no pós-minimalismo musical.

Alguns dos compositores mais conhecidos e que incorporaram em suas obras muitas dessas características do pós-minimalismo são John Adams (1947-), Steve Reich, Philip Glass, Michael Torke (1961-) e Louis Andriessen (1939-2021). Mas como

5 No original: "Postminimalism is neither a style nor a movement, but a heterogeneous conceptual field. Postminimalists comment on, reinterpret and question minimalist music in a postmodernist age, but do so in many different ways. The later music of Philip Glass (b. 1937), Steve Reich (b. 1936) and Louis Andriessen (b. 1939) develops their work in postminimalist directions following their own minimalist achievements. And in addition to them, many contemporary composers who did not establish themselves via a minimalist language early on now also appear as postminimalists: these include Gavin Bryars, Michael Gordon, David Lang, Wim Mertens, Michael Nyman and Julia Wolfe. Repetitive techniques remain a characteristic of postminimalist compositions, but here the rigidity of the processes, compared to those of early minimalist music, is weakened. The music is often tonal, but tonality is not a prerequisite, and the tendency towards reducing sound activity to its bare minimum has disappeared. The crucial difference between minimalism and postminimalism, I think, lies in different attitudes towards the representation of extra-musical phenomena" (Novak 2013, 130).

essas características do Pós- minimalismo musical aderem à espiritualidade de Gilberto Mendes, o nosso prolífico compositor santista?

2. Gilberto Mendes aportando no pós-minimalismo

Muito já se escreveu sobre a vida e obra de Gilberto Mendes (1922-2016), e embora seja um assunto quase inesgotável, não será nosso foco neste trabalho. Importa dizer, no entanto, que como compositor uma característica distintiva sua era uma busca incessante, nem tanto do novo, mas do diferente. Conseguia unir aspectos de novidade a temas nostálgicos, técnicas inusitadas a um repertório cultural aparentemente ilimitado. Sua obra é, portanto, riquíssima em intertextualidade, sendo comum a possibilidade de identificar em suas obras uma menção, uma citação, um empréstimo. Essas características confluem em vários aspectos com a música pós-minimalista.

Em relação ao contato dos brasileiros com a música minimalista, conforme Rodolfo Coelho de Souza, a estreia do filme *Koyaanisqatsi*, em 1983, patrocinada pelo Consulado Norte-Americano em São Paulo, com música minimalista de Philip Glass, exerceu impacto decisivo em relação ao minimalismo musical na consciência dos compositores paulistas[6] (Coelho de Souza 2021).

Mendes, em entrevista para esta pesquisadora, afirmaria:

> Eu gosto muito dos minimalistas americanos até Philip Glass, eu gosto do John Adams... Aquele outro que também é meio minimalista, inglês... Michael Nyman. É tudo gente que faz cinema. O John Adams acho que não... mas o Philip Glass faz muito música para cinema e o Nyman também, ele fazia todas as músicas do Peter Greenaway, aquele grande diretor inglês. Fez uma música que ficou popularíssima, do filme O *Piano*, lembra? Ela é pós-moderna. Aquela música é completamente acessível, todo mundo gostou, música fácil. Mas ele faz músicas intrincadas também... Frequentemente filme inglês tem músicas dele. Sempre muito boa. E quando é com o Peter Greenaway, que era um cineasta de vanguarda, a música era de vanguarda, decididamente de vanguarda. Eu gosto desses compositores. (Santos e Magre 2022, 165)

6 Alguns anos mais tarde, Gilberto Mendes e Philip Glass viriam a se encontrar no *Festival Sonidos de Las Americas*, em New York.

Gilberto Mendes teve marcadamente, sendo essa divisão bem aceita pela academia, três fases composicionais de relevância: formação (de 1945 a 1959), experimentalismo (de 1960 a 1982) e pós-tudo, denominada por ele mesmo como sua última fase de produção (de 1982 em diante) (Francato 2003). Na sua terceira fase composicional, constatou-se uma ênfase bem delineada, predominante mesmo, na produção de obras com características pós-minimalistas (Santos 2019). O compositor santista convidou para o Festival Música Nova de 1985 o compositor e pianista alemão Hans Otte (1926-2007), que apresentou no evento um recital de mais de uma hora com sua obra minimalista *Das Buch der Klänge*, sobre a qual pontua Coelho de Souza (2021, 139):

> Nesse mesmo festival, o Instituto Goethe patrocinou a vinda de uma exposição de partituras e gravações de música minimalista de toda a Europa, com o título *Minimal Music – Projeto Europeu de Música Minimalista*. Esse evento foi acolhido no Conservatório do Brooklin, pelo saudoso Sigrido Levental. Quatro compositores apresentaram conferências sobre temas relativos à música minimalista: Michael Fahres (Alemanha, coordenador do evento), Paul Mounsey (Escócia), Wilhelm Zobl (Áustria) e Stuart Shepherd (Canadá). Essa exposição, somada à performance de Hans Otte no Brasil, assegurou a Mendes que o minimalismo era uma corrente cosmopolita, com importantes representantes tanto europeus e quanto americanos. Na verdade, creio que havia uma preferência de Mendes pela vertente do minimalismo europeu, demonstrada pelo tempo que ainda levaria para que compositores americanos dessa corrente fossem convidados para o Festival Música Nova. Por esses motivos, culminando na estreia do *Cortázar* de Mendes, 1985 a 1987 podem ser considerados os anos de lançamento do minimalismo no Brasil. O Festival Música Nova, sob a liderança de Gilberto Mendes, foi o espaço onde isto aconteceu. (Coelho de Souza 2021, 139)

A seguir, vamos destacar algumas obras da sua terceira fase composicional até 1995 para revelar como foram aportando as ressonâncias minimalistas na sua poética.

A obra para piano, *Vento Noroeste*, foi composta a pedido do pianista Caio Pagano, que a estreou no Festival de Miami, EUA, no mesmo ano, 1982 (Bezerra 1998). Como uma homenagem ao escritor Júlio Cortázar, em 1985 Mendes compôs o tríptico *Três contos de Cortázar*. As duas primeiras peças, *Diálogo de ruptura* e *Ventos alísios*, têm uma estrutura tonal frequentemente repetida, enquanto a terceira parte da obra, *Apocalipse em Solentiname*, termina com um processo técnico repetitivo, criando um clima de transe hipnótico que vai diminuindo até alcançar um *ré dobrado sustenido* no registro grave em

pianissimo (Santos 1997). A obra para piano *Il Neige... de Nouveau!*, constante do álbum organizado pelo pianista José Eduardo Martins, foi composta também em 1985.[7]

Em 1987, compôs *a Lenda do caboclo*, *A outra*, *Viva Villa* e *O último tango em Vila Parisi*. A primeira, composta homenageando o centenário de nascimento de Heitor Villa-Lobos, é uma obra para coro misto. Essa obra coral de Mendes é construída partindo das notas ao acorde inicial da peça *Lenda do caboclo* para piano, de Villa- Lobos (Santos 1997).

Viva Villa faz parte de um compilado de peças encomendadas pelo pianista José Eduardo Martins a inúmeros compositores, incluído Gilberto Mendes, também em comemoração ao centenário de nascimento de Heitor Villa-Lobos, apresentadas durante o XXIII Festival Música Nova. Segundo Santos ela apresenta "um sabor minimalista, gerado pelo *ostinato* da mão esquerda" (Santos 1997, 108-109). Posteriormente, Mendes criou *Viva Villa II*, uma versão desta obra para orquestra de cordas, em 1988.

O Último tango em Vila Parisi, de 1987, com duração de aproximadamente quatro minutos, para regente, uma violinista, um violinista e orquestra, tem para a formação orquestral os seguintes instrumentos: uma flauta *piccolo*, duas flautas transversais, dois oboés, dois clarinetes em *si bemol*, dois fagotes, um contrafagote, dois trompetes em *si bemol*, três trombones, quatro trompas em *fá*, harpa, celesta, marimba, vibrafone, violão, piano, tímpano, violinos, violas, violoncelos, contrabaixos. Apresenta sua construção dividida em partes (Prólogo, A, B, C, D). São indicados sete padrões na parte A, sobrepostos, em adição ao acorde orquestral que soa continuamente. Observa-se a ausência de melodia e apenas um acorde durante toda a duração desse módulo. Não se vislumbram características minimalistas nas partes C e D, muito embora tanto a melodia quanto o acompanhamento sejam trabalhados de forma minimalista, como padrões, nas partes B e B^1. Magre (2017) e Santos (2019) analisam essa obra sob prismas diversos.

Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul, a pedido do pianista José Eduardo Martins, foi composta em 1989 e estreada em um recital na cidade de Postdam, antiga Alemanha Oriental. A peça *Estudo Magno* foi composta para a Aula Magna que o

7 Para uma análise detalhada destas obras e de *Fur Annette* e *Viva Villa II*, ver o livro de Santos (2019) *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes*: o pós-minimalismo nos Mares do Sul.

pianista Antônio Eduardo Martins apresentou na Universidade de São Paulo em 1993, ao tornar-se professor titular dessa instituição (Alessio 2012).

No texto *Intertextualidade na música pós-moderna* (2009), Rodolfo Coelho de Souza discorre sobre a intertextualidade na música pós-moderna, fazendo uso de algumas obras de sua autoria e das obras *Sursum Corda: uma Nênia* (1977) de Willy Corrêa de Oliveira (1938-), e *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988), de Gilberto Mendes. Ao se referir à obra de Gilberto Mendes, aponta para a textura minimalista presente nesta (Coelho de Souza 2009).

Em 1991, Mendes compôs *Tempo Tempo* para coro *a capella*, onde verificam-se a repetição e a mistura de linguagens, destacada pela alternância de instantes em que usa apenas intervalos consonantes com blocos micro tonais (Valente 1999). Mendes compôs também para piano em 1993 o tríptico *Für Annette*, dedicado à Annette Sachs, tendo sido estreada por Antônio Eduardo Santos no XXIX Festival Música Nova, em agosto de 1993 (Santos 1997).

Em 1995, Gilberto Mendes compôs *Abertura Issa*,[8] que teria libreto de Décio Pignatari. Não lhe foi possível compor a ópera *Issa*, mas sua abertura faz sucesso, como peça autônoma. Como o personagem principal da ópera seria o poeta budista Issa, grande hacaísta japonês, Mendes construiu essa obra com feições minimalistas, trabalhando na terceira parte com uma melodia extraída da escala *Ritsu* do *Gagaku* (Santos 2005), conforme veremos com detalhes no próximo tópico.

Tendo traçado um pequeno panorama abarcando aspectos do surgimento e desenvolvimento da vertente artística que chamamos de minimalismo, bem como do pós-minimalismo, delineamos a aderência dessa vertente na obra de Mendes, ao arrolarmos peças de sua terceira fase composicional que apresentam características pós-minimalistas. Podemos agora passar à análise da *Abertura Issa*, por ser a última obra significativa desse procedimento composicional.

8 Para uma ampla contextualização dessa obra, ver o livro de Santos (2019), Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o pós-minimalismo nos Mares do Sul.

3. *Abertura Issa*: considerações analíticas

Não é apresentada neste trabalho a partitura completa da Abertura Issa, uma vez que a partitura digitalizada conta com 17 páginas.

Temos como orquestração indicada pelo compositor: duas flautas transversais, dois oboés, dois clarinetes em si bemol, dois fagotes, quatro trompas em fá, dois trompetes em dó, tímpanos, piano e cordas. Como é uma abertura com características minimalistas, sua divisão foi realizada de acordo com os novos eventos sonoros emergentes.

A forte atividade rítmica da superfície da primeira parte dessa obra, que abarca Introdução e seções de A a G, sugere ambiência musical vivaz, "moto contínuo" e um fluxo intermitente de figurações rítmicas. Esses padrões são mantidos por amplos períodos, algumas vezes superpostos, defasados, como no caso das vozes do piano, ou gradualmente modificados. O compositor empregou o *textural additive process*, analisado de acordo com a nomenclatura proposta por Warburton (1988), qual seja, adicionar vozes gradualmente até a completude do que se deseja para a estrutura.

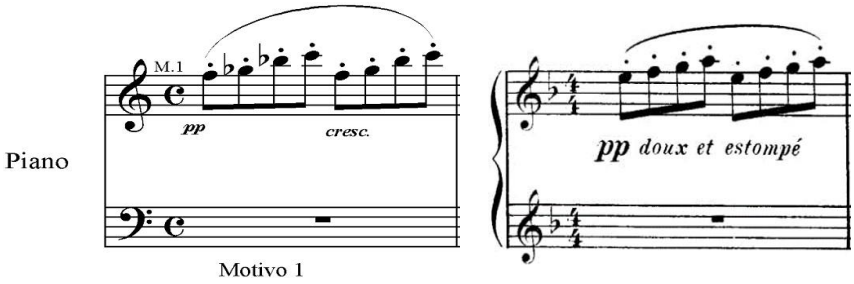
No minimalismo, as peças normalmente têm longa duração e há processos de repetição, claros e perceptíveis, coordenadores da micro, média e macro forma da obra. A forma geral deriva desse processo que se articula de maneira gradual.

3.1 Macro forma

A abertura pode ser dividida em três grandes partes: Primeira parte — compassos 1 a 167, compreendendo a Introdução e seções A, B, C, D, E, F e G; Segunda parte — compassos 168 a 189, seção H; Terceira parte — compassos 190 a 218, seção I e Coda.

A primeira parte exibe construção minimalista, tendo basicamente quatro motivos. Apresenta estrutura formal contínua e textura rítmica que gradualmente se modifica até o compasso 165, final da seção G, quando é aplicada uma grande pausa, gesto característico de obras minimalistas, que ocorre como finalização abrupta e inesperada, sugerindo a ideia de "parada."

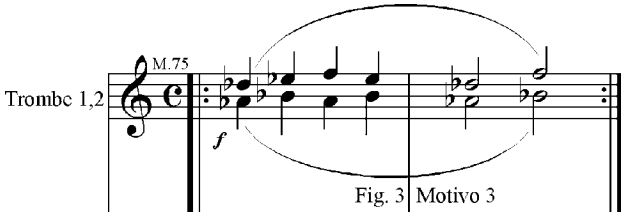
Desde o início, porém, a obra apresenta intertextualidade, característica marcante das obras pós-minimalistas (Williams 2019). Podemos notar que Mendes usa no primeiro motivo a mesma articulação e textura do primeiro compasso da peça *La neige danse* (*The Snow is Dancing*), quarto movimento da suíte *Children's Corner*,[9] de Debussy (1908).



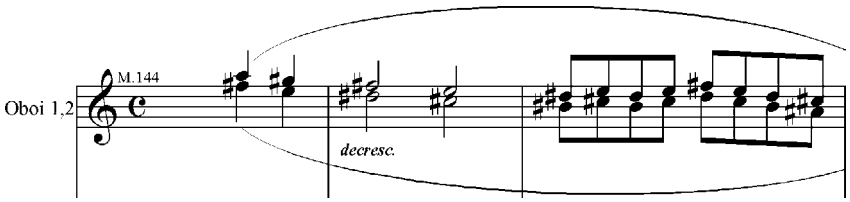
Exemplo 1 – 1º Motivo da *Abertura Issa* e primeiro compasso *de La neige danse*, de Debussy.



Exemplo 2 – Motivo.



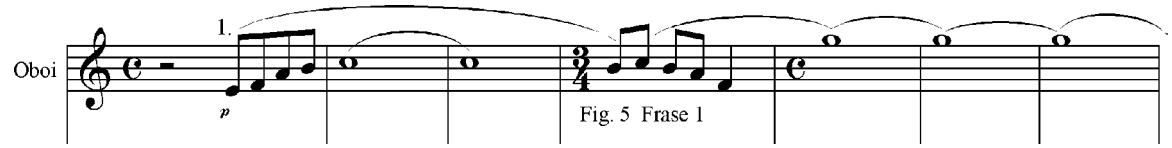
Exemplo 3 – Motivo 3.



Exemplo 4 – Motivo 4.

9 *Children's Corner* é uma suíte em seis movimentos para piano solo de Debussy, que dura aproximadamente 15 minutos. Foi publicada por Durand em 1908 e teve sua estreia mundial em Paris com Harold Bauer em 18 de dezembro daquele ano. Em 1911, uma orquestração da obra do amigo de Debussy, André Caplet, recebeu sua estreia e foi posteriormente publicada. É dedicada à filha de Debussy, Claude-Emma (conhecida como "Chou- Chou"), que tinha três anos na época. Esta suíte tem seis movimentos: 1. *Docteur Gradus ad Parnassum. Modérément animé*; 2. *Berceuse des éléphants* (*Jumbo's Lullaby*). *Assez modéré*; 3. *Sérénade à la poupée* (*Serenade for the Doll*). *Allegretto ma non troppo*; 4. *La neige danse* (*The Snow is Dancing*). *Modérément animé*; 5. *Le petit berger* (*The Little Shepherd*). *Très modéré*; 6. *Golliwogg's Cakewalk*. *Allegro giusto.* Mais informações na pesquisa de Ko, Hsing-Yin (2011), intitulada *Evocations from childhood:* stylistic influences and musical quotations in Claude Debussy's *Children's Corner* and *La Boîte à Joujoux*.

Na segunda parte se insere mudança de andamento e caráter (seção H), ocasião em que é executado pelo oboé (solo) o segundo elemento estrutural da obra, uma frase que poderia presumir-se em modo mixolídio a partir da nota sol (compassos 176 a 182).



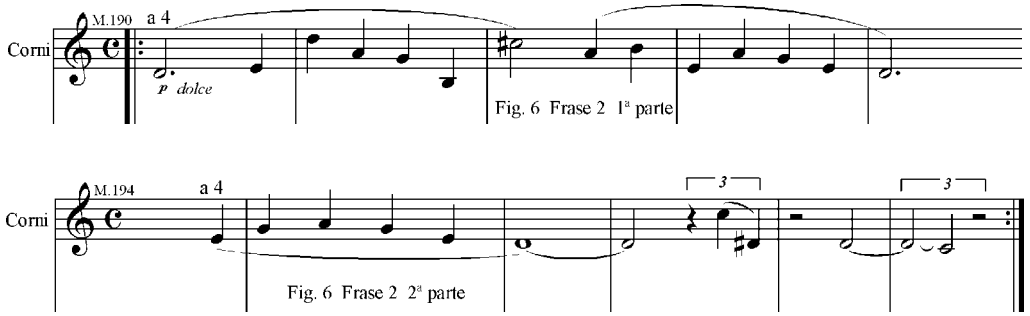
Exemplo 5 – Frase 1.

Porém, esta hipótese é obliterada pelo acompanhamento, pois este apresenta a quinta aumentada (ré #) nos fagotes I e II, piano e violinos I (compassos 176 a 182).



Exemplo 5.1 – Acompanhamento.

Na terceira parte (início da seção I), as trompas executam o terceiro elemento estrutural da obra, que se presume derivado da escala *Ritsu* do *Gagaku*.



Exemplo 6 – Frase 2: 1ª e 2ª parte.

Chega-se a essa hipótese por três motivos: em primeiro lugar pela comparação deste elemento estrutural com a escala *Ritsu*.



Exemplo 6.1 – Escala Ritsu do "Gagaku"[10] (Prado 2009, 83)

Esta escala é pentatônica a partir da nota ré, mas como o compositor constrói a frase com a sétima maior no terceiro compasso da seção I (dó sustenido, compasso 192), cria uma reminiscência tonal, que logo é esmaecida pelos contornos vagos da frase, apresentando assim o sincretismo característico do pós-moderno. "O que ocorre hoje, porém, é uma intensificação das identidades sincréticas, geradas pelas migrações internacionais, e que refletem/são refletidas nas produções artísticas" (Kaminski 2001, 190-191).

Outro fato digno de nota é que o protagonista da ópera é o poeta Issa (1763-1828), grande hacaísta japonês, além do que esta abertura foi composta em 1995, um ano após o compositor escrever seu primeiro livro, onde ele cita: "Estou pensando no Gagaku, a velha música da corte imperial japonesa, que no passado era interditada ao povo em geral, música reservada, só para os iniciados em sua linguagem, depois de fazerem um curso para sua compreensão e prática" (Mendes 1994, 61).

3.2 Média forma

Pode-se dividir a obra em dez seções: primeira seção - compassos 1 a 30 (Introdução); segunda seção - compassos 31 a 57 (seção A); terceira seção - compassos 58 a 74 (seção B); quarta seção - compassos 75 a 95 (seção C); quinta seção - compassos 96 a 104 (seção D); sexta seção - compassos 105 a 121 (seção E).

Na sétima seção, que equivale aos compassos 122 a 141 (seção F), a orquestração é rarefeita (efeito subtrativo), estabelecendo-se um "diálogo" entre as vozes das trompas e as vozes das flautas transversais nos compassos 122 a 129. Na oitava seção, que perfaz os compassos 142 a 167 (seção G), a partir do compasso 144 surge um movimento em terças

10 Para maiores detalhes sobre as escalas do *Gagaku*, ver a pesquisa de Maria Yuka de Almeida Prado (2009), onde este tema é amplamente tratado.

executado pelos oboés, remetendo a uma escala de dó sustenido menor, até o compasso 147. Neste, ocorre a única aparição da fórmula de compasso 5 por 4, com grande pausa nos dois últimos tempos, para em seguida soarem os tímpanos pela primeira vez, pontuando as notas mi bemol e lá bemol até a grande pausa um compasso antes da seção H, onde encerram sua presença nesta obra. Na nona seção, que compreende os compassos 168 a 189 (seção H), é introduzido o segundo elemento estrutural da obra, ao compasso 176, uma frase apresentada pelo oboé. Para construir esse tema, o compositor usou as mesmas relações intervalares do início da obra, meio tom abaixo. Nos compassos 179 e 186 ocorre a única aparição da fórmula de compasso 3 por 4. A partir dessa seção, a obra abandona o caráter minimalista, apresentando-se o tema como melodia acompanhada. A décima seção, que contém os compassos 190 a 218 (seção I e Coda), apresenta o terceiro elemento estrutural, uma longa frase executada pelas trompas. O caráter oriental da melodia se deve a seus dois primeiros compassos, que lembram a escala *Ritsu* do *Gagaku*, já vista anteriormente.

Finaliza a obra com um acorde menor com sétima menor, só que meio tom abaixo do anterior. Esse cromatismo harmônico é muito caro a Gilberto Mendes:

> Aprendi com Cole Porter o cromatismo que evoca paragens e estados de alma distantes, que também encontramos em Kurt Weill e, pasmem, Schubert, que acabaria resultando em música havaiana de Hollywood... O Friedrich Hollaender "von Kopf bis Fuss" utiliza (não ele, na verdade, mas o fabuloso arranjador Peter Kreuder, ao piano...) uma concatenação de acordes também utilizada por Hanns Eisler em *Vom Sprengen des Gartens*, marcante no estilo musical da época. (Mendes 1994, 22-3)

3.3 Micro forma

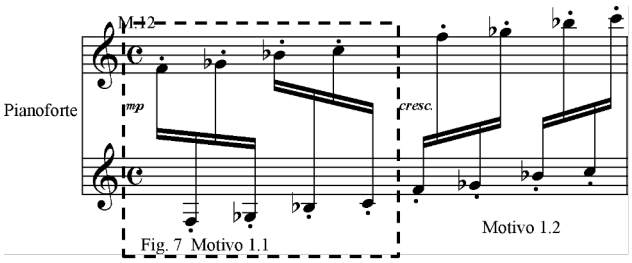
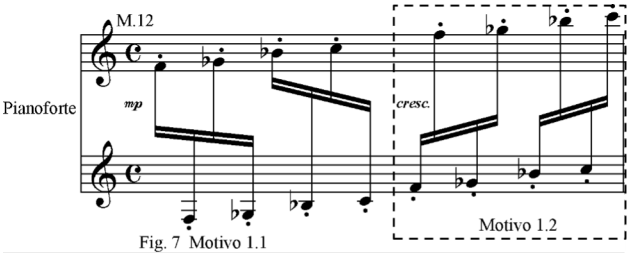
De acordo com Gubernikoff (1992), algumas das transformações composicionais que surgiram a partir do século XX apontaram para a utilização do motivo como célula geradora da estrutura.

> Até o final do século XIX a relação da música com seus receptores se dava de maneira imediata, e também a relação da composição com suas "mediações" com os sons e os sistemas. Do ponto de vista composicional, quando esta imediaticidade começa

> a ser ameaçada tanto pela multiplicação das idéias, como pela desestruturação do sistema, o motivo aparece como salvaguarda da identidade. [...] A idéia de motivo, ou de célula geradora, deixa de ser uma questão do reconhecimento configuracional para ser ampliada e incorporada 'a própria estrutura, passando do nível sensível da superfície para seu nível profundo da estrutura [...]. (Gubernikoff 1992, 14)

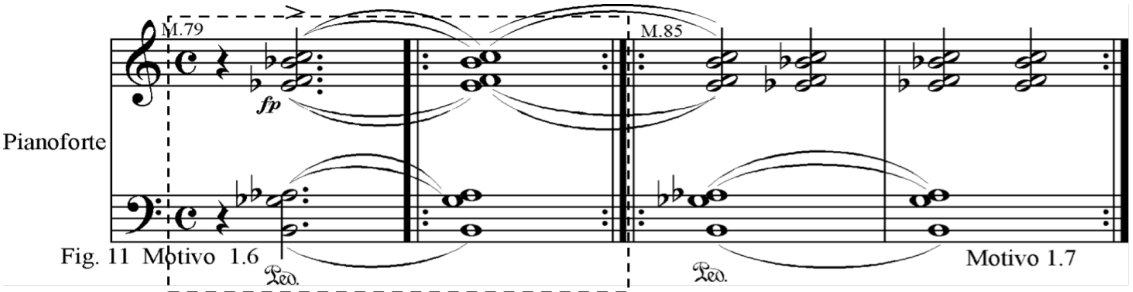
Dessa forma, optou-se pela análise dos motivos através da concepção delineada por Schoenberg (1991) em seu livro *Fundamentos da composição musical*. A seguir tabelas com as variações dos quatro motivos básicos que já foram apontados na macro forma.

***Tabela* 1 –** Variações do Motivo Básico 1.

Motivo 1.1 – compasso 12 Variação rítmica e de articulação, apresentada uma oitava abaixo, com adição de contratempos e repetição de elementos.	 Fig. 7 Motivo 1.1
Motivo 1.2 – compasso 12 Variação do motivo 1.1, iniciando uma oitava acima, pela voz inferior do piano.	 Fig. 7 Motivo 1.1
Motivo 1.3 – compasso 31 Variação rítmica, melódica e timbrística, apresentada nos primeiros violinos.	 Fig. 8 Motivo 1.3
Motivo 1.4 – compasso 41 Fragmento do motivo básico mediante eliminação de notas. Variação rítmica e timbrística apresentada nas violas.	 Fig. 10 Motivo 1.5
Motivo 1.5 – compasso 47 Fragmento do motivo básico mediante eliminação de notas. Variação rítmica e timbrística, nos segundos violinos.	 Fig. 9 Motivo 1.4

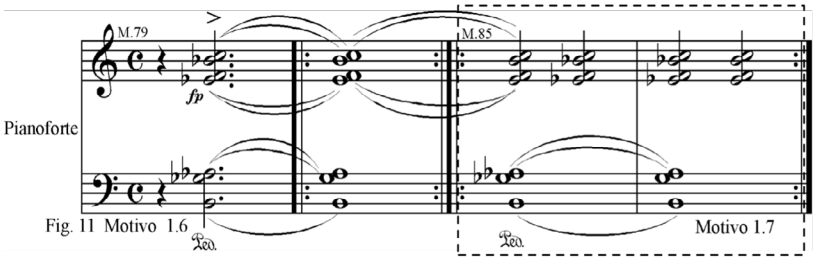
Motivo 1.6 – compasso 79

Variação no tratamento dos intervalos, de melódicos para harmônicos, e adição de outros sons (lá bemol, mi bemol e si).



Motivo 1.7 – compasso 85

Variação do motivo 1.6, com defasagem no ataque da voz superior do piano. Variação no tratamento dos intervalos, de melódicos para harmônicos, e adição de outros sons (lá bemol, mi bemol e si).



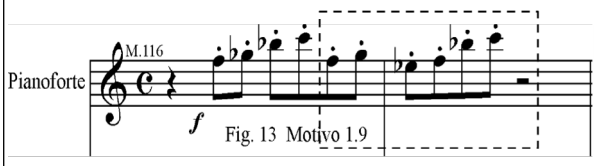
Motivo 1.8 – compasso 96

Variação do motivo 1.1, uma oitava acima.



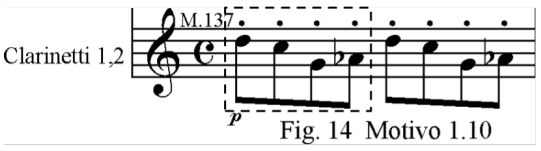
Motivo 1.9 – compassos 116 e 117

Variação melódica com a adição de mi bemol. Variação rítmica, iniciando-se o motivo no quarto tempo do compasso.



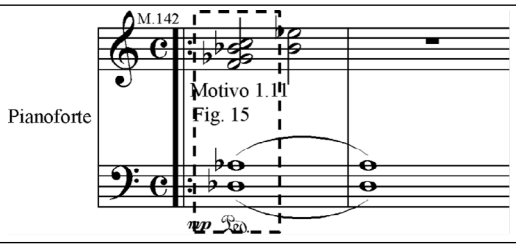
Motivo 1.10 – compasso 130

Variação melódica e timbrística, apresentada pelos dois clarinetes.



Motivo 1.11 – compasso 142

Variação do motivo 1.6, com a adição de outros sons (ré bemol e lá bemol na voz inferior do piano).



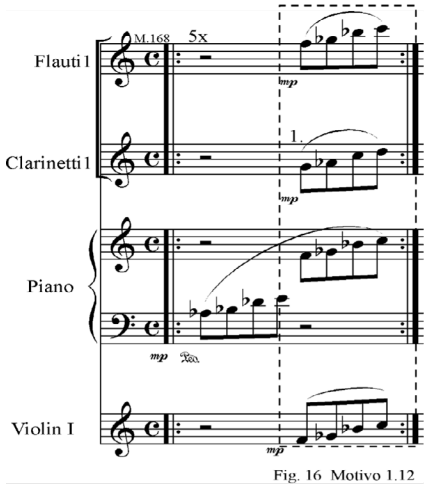
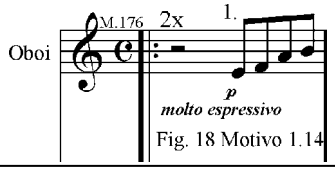
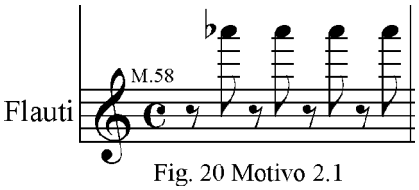
Motivo 1.12 – compasso 168 Variação timbrística apresentada pelos primeiros violinos, piano, um clarinete e uma flauta. Em relação ao motivo básico 1, somente a flauta apresenta o motivo na mesma oitava, sendo que os outros instrumentos apresentam o motivo uma oitava abaixo.	 Fig. 16 Motivo 1.12
Motivo 1.13 – compasso 173 Variação melódica do motivo básico 1, transposta meio tom abaixo.	 Fig. 17 Motivo 1.13
Motivo 1.14 – compasso 176 Variação melódica e timbrística do motivo básico 1, transposta meio tom abaixo. Compõe o início da frase do oboé.	 Fig. 18 Motivo 1.14
Motivo 1.15 – compasso 179 Variação do motivo 1.14, retrógrada com omissão de mi e adição de dó. Compõe a continuação da frase do oboé.	 Fig. 19 Motivo 1.15

Tabela 2 **–** Variações do Motivo Básico 2.

Motivo 2.1 – compasso 58 Fragmento do motivo básico 2, repetido quatro vezes, no mesmo instrumento e na mesma oitava.	 Fig. 20 Motivo 2.1
Motivo 2.2 – compasso 66 Variação rítmica por ampliação na primeira flauta.	
 Fig. 21 Motivo 2.2 Motivo 2.3 Motivo 2.4	

Motivo 2.3 – compasso 67

Variação rítmica do motivo 2.2, com redução na 2ª flauta.



Fig. 21 Motivo 2.2

Motivo 2.4 – compasso 68

Variação rítmica e melódica do motivo 2, com a omissão de dois sons (ré bemol e mi bemol).



Fig. 21 Motivo 2.2

Motivo 2.5 – compassos 75 e 76

Variação rítmica e melódica do motivo básico, com ampliação dos valores das figuras.

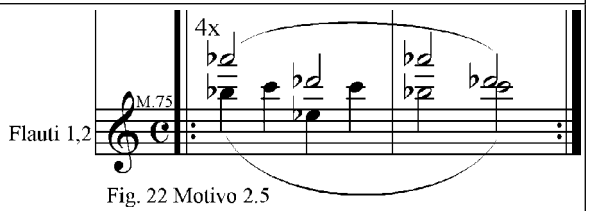


Fig. 22 Motivo 2.5

Motivo 2.5 – compassos 75 e 76

Variação rítmica e melódica do motivo básico, com ampliação dos valores das figuras.



Fig. 23 Motivo 2.6

Motivo 2.6 – compassos 113 a 117

Variação total no ritmo e na melodia. Dó é apresentado uma oitava abaixo. Ampliação dos valores das figuras, com acento no segundo tempo, e mudança da sequência das notas.



Fig. 23 Motivo 2.6

Motivo 2.7 – compassos 118, 119 e 120

Variação rítmica por ampliação e variação melódica com supressão das notas si bemol e mi bemol da segunda flauta.



Fig. 24 Motivo 2.7

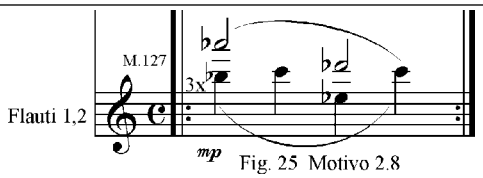
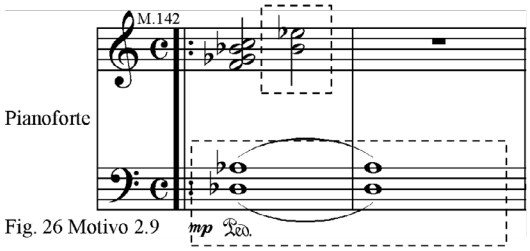
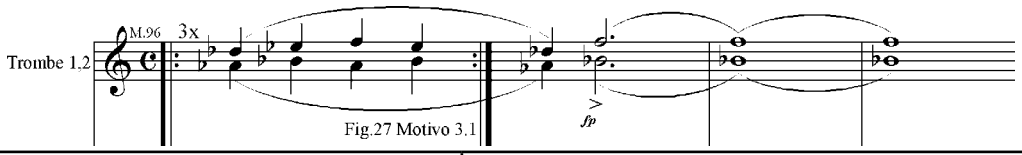
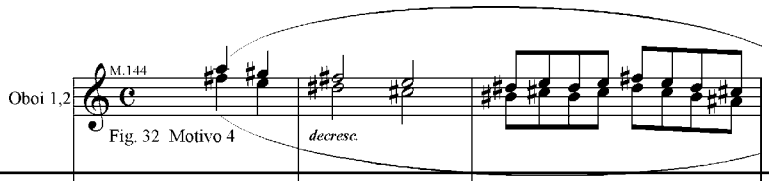
Motivo 2.8 – compasso 127 Variação rítmica por ampliação nas duas flautas, com omissão do segundo lá na primeira flauta e repetição do dó na segunda flauta.	 Fig. 25 Motivo 2.8
Motivo 2.9 – compassos 142 e 143 Fragmento com variação timbrística. Ampliação rítmica do motivo básico.	 Fig. 26 Motivo 2.9

***Tabela* 3 –** Variações do Motivo Básico 3.

Motivo 3.1 – compassos 96 a 101 Variação por sequência (devido à barra de repetição) com repetição do primeiro inciso do motivo e ampliação rítmica da segunda metade do segundo inciso do motivo.	
 Fig.27 Motivo 3.1	
Motivo 3.2 – compassos 102 a 104 Variação rítmica com deslocamento do início do motivo para o segundo tempo.	 Fig. 28 Motivo 3.2
Motivo 3.3 – compassos 106 a 109 Variação rítmica do motivo 3.1 com deslocamento do início do motivo para o segundo tempo. Variação do motivo básico por sequência.	
 Fig. 29 Motivo 3.3	
Motivo 3.4 – compassos 110 a 112 Variação rítmica do segundo inciso do motivo básico e deslocamento do início do motivo para o quarto tempo.	
 Fig. 29 Motivo 3.3	

Motivo 3.5 – compassos 116 e117 Fragmento do motivo básico com deslocamento para o segundo tempo e omissão de duas quartas.	 Fig. 31 Motivo 3.5

Tabela 4 – Motivo Básico 4 - Citação Tonal.

Motivo 4: Motivo descendente em terças que remetem à escala de dó sustenido menor.
 Fig. 32 Motivo 4
Motivo 4.1 – Fragmento do motivo básico com derivação cromática no terceiro tempo e omissão de terças, transformando o padrão melódico.
 Fig. 33 Motivo 4.1

Além disso, a *Abertura Issa* apresenta as seguintes características do pós-minimalismo: uso de intertextualidade (Williams 2009); perfil melódico destacado, variedade timbrística e materiais melódicos ampliados (Potter 2004); escrita na notação padrão e emotividade sem sobressaltos, que pode ser associada com o romantismo tardio ou modernismo (Gann 2013); sendo que também é inspirada em diferentes tradições, integrando tais inspirações em uma linguagem musical autônoma (Gann 1997).

Considerações finais

Neste trabalho buscou-se evidenciar do uso do pós-minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes, especificamente nas décadas de 1980 e 1990. Esse recorte temporal foi concebido primeiramente porque, através de estudos anteriores, foi notado que Gilberto Mendes nessas duas décadas teve uma produção significativa de obras com alguma característica que tangencia o minimalismo. Apontou-se o início do uso do termo Pós- minimalismo por volta e a partir da década de 1980 e, a reboque dessas premissas, delimitamos as décadas de 1980 e 1990 dentro da terceira fase composicio-

nal de Mendes, visando compreender os "vários minimalismos" do compositor santista. A propósito de síntese, elencamos aqui estas características em cinco obras de sua terceira fase composicional, demonstrando como o termo pós-minimalismo é o que melhor descreve seus procedimentos composicionais.

A obra orquestral *O último tango em Vila Parisi* apresenta os seguintes atributos que os estudiosos definem como sinalizadores do pós-minimalismo: referências extramusicais (Williams 2009); uso de técnicas minimalistas para atingir clímax emocional (Schwarz 1996); sendo inspirada em diferentes tradições, integrando tais inspirações em uma linguagem musical autônoma (Gann 1997). Em relação à *Viva Villa II*, obra para orquestra de cordas, podemos observar também algumas características do pós-minimalismo: escrita na notação padrão e emotividade sem sobressaltos, que pode ser associada com o romantismo tardio ou modernismo (Gann 2013); tendência a fazer giros surpreendentes (Gann 1997); e vocabulário eclético (Schwarz 1996).

A denominação pós-minimalista é a que melhor descreve a obra para piano *Três contos de Cortázar* (1985) porque cada uma das peças do tríptico apresenta mistura com outros procedimentos composicionais (Schwarz 1996; Masnikosa 2013) e apresenta uso de citação (Williams 2009), além da proeminência do perfil melódico, característica elencada por Potter (2004) e presente em *Diálogo de Ruptura* (Parte b) e *Ventos Alísios* (repetição do bloco A). O termo pós-minimalismo é o que melhor descreve a obra para piano também de 1985, *Il Neige... de Nouveau!*, porque além das características minimalistas acima elencadas, ela apresenta várias marcas do pós-minimalismo: esta obra não é previsível ou fácil de seguir, com tendência a fazer giros surpreendentes (Gann 1997); o caráter impuro da obra como um todo (Schwarz 1996; Masnikosa 2013); o compositor teve maior preocupação com sonoridades (Bernard 2003); apresenta citação de outras músicas (Williams 2009), além de emotividade sem sobressaltos, que pode ser associada com o Romantismo tardio ou Modernismo (Gann 2013). Devido ao uso de intertextualidade nas três peças (Williams 2009); uso de leve matiz jazzístico na coda da *Peça I*, repetição para a textura ao invés de usá-la para a estrutura na *Peça II* e do ritmo de "valsa swing" constante no baixo da *Peça III* (Pareles 1983); e o caráter impuro da obra

(Schwarz 1996; Masnikosa 2013); o melhor termo para designar o tríptico para piano *Für Annette* como um todo também é o pós-minimalismo.

Os mares minimalistas europeus e americanos chegaram a Gilberto Mendes e formam transformados por ele em um diferenciado e excepcional oceano pós-minimalista, que abarca múltiplas linguagens e sonoridades, nos brindando com novas perspectivas composicionais, que ainda estão abertas a variadas interpretações. Como somos bem-aventurados em ter na nossa memória um criador assim!

Referências

Alessio, Beatriz. "A escrita pianística de Gilberto Mendes a partir de 1980." *Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*. Rio de Janeiro, 2012: 1409–1418.

Antokoletz, Elliot. *Twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1992.

Bernard, Jonathan W. "Minimalism, postminimalism, and the resurgence of tonality in recent american music." *American Music*, University of Illinois, v. 21, n. 1 (2003): 112-133.

Bezerra, Márcio Antonio Salvador. "A unique Brazilian composer: a study of the music of Gilberto Mendes through selected piano pieces." Tese de Doutorado, University of Arizona, 1998.

Coelho De Souza, Rodolfo. "Intertextualidade na música pós-moderna." Em *Arte e Cultura* V: *estudos interdisciplinares*. Organizado por Maria de Lourdes Sekeff e Edson Zampronha. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

———. "Um minimalista acidental." Em *É sal é sol é sul de Nouveau... pois!!! Gilberto Mendes: modernidade, pós-modernidade, transmodernidade na música contemporânea brasileira*. Organizado por Antônio Eduardo Santos. Santos: Leopoldianum, 2021.

Francato, Adriana A. "Asthmatour de Gilberto Mendes: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor." Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2003.

Gann, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, 1997.

———. "Minimal Music, Maximal Impact." *New Music Box*, 1 nov. 2001. http://www.nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/

Gann, Kyle et al. "Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities." Em *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Editado por Keith Potter, Kyle Gann e P. Ap Siôn. Farnham: Ashgate Publishing, 2013, 1-16.

Gubernikoff, Carole. "Música e representação das durações aos tempos." Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

Kaminski, R. "Aspectos da arte globalizada." *Anais do I Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba: EMBAP, 2001: 189-200.

Levaux, Christophe. *We have always been minimalist: the construction and triumph of a musical style*. Traduzido por Rose Vekony. Oakland, California: University of California Press, 2020.

Magre, Fernando de Oliveira. "A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais." Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2017.

Masnikosa, Marija. "Theoretical model of postminimalism and two brief 'case studies.'" Em *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Editado por Keith Potter, Kyle Gann e P. Ap Siôn. Farnham: Ashgate Publishing, 2013, 297-314.

Mendes, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp/Editora Giordano, 1994.

Novak, Jelena. "From minimalist music to postopera: repetition, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen." Em *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Editado por Keith Potter, Kyle Gann e P. Ap Siôn. Farnham: Ashgate Publishing, 2013, 129-140.

Pareles, Jon. "Music: Six at LabMama." *The New York Times*, March 6, 1983. https://www.nytimes.com/1983/03/06/arts/music-six-at-lamama.html?rref=collection/byline/jon-pareles&action=click&contentCollection=undefined&region=stream&module=stream_unit&version= search&contentPlacement=1&pgtype=collection

Potter, Keith. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. New York: Cambridge University, 2004.

Potter, Keith, Kyle Gann e P. Ap Siôn. *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Editado por Farnham: Ashgate Publishing, 2013.

Prado, Maria Yuka de Almeida. "A poética japonesa na canção brasileira." Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2009.

Filmar a música, musicar o filme: o olhar-escutar do músico-cineasta

Yuri Prado

Universidade de São Paulo (USP)
yuripradobs@gmail.com

Introdução

É consenso que a utilização do audiovisual é capaz de expandir os horizontes da prática etnográfica, indo desde um refinamento do olhar até a descoberta de uma nova maneira de estar em campo, na qual a relação com os interlocutores passa a ser mediada pela câmera. No caso específico da etnomusicologia audiovisual (D'Amico 2020), ainda se faz necessária uma discussão mais detida sobre como esse campo de estudos pode abarcar não somente a filmagem da música, mas também o musicar através do filme.

Pretendo, no espaço limitado deste trabalho, refletir a respeito da figura do músico-cineasta, particularmente no que diz respeito à prática etnomusicológica. Além disso, procurarei demonstrar como a valorização da escuta pode contribuir para marcar a especificidade da etnomusicologia audiovisual com relação a outras

formas de filme etnográfico, assim como possibilitar uma maior presença do fazer audiovisual nas instituições de ensino superior em música.

1. Imersão em uma nova linguagem artística

Embora o uso do audiovisual não seja recente na etnomusicologia (Feld 1976) e o subcampo da etnomusicologia audiovisual tenha conhecido um crescimento notável nos anos recentes (Prado 2022a), são raras as instituições de ensino superior em música que oferecem estrutura técnica e formações em audiovisual para os estudantes, professores e pesquisadores.[1] O quadro se torna ainda mais crítico se levarmos em conta que no campo da antropologia, cujos pressupostos teóricos e metodológicos costumam informar a prática etnomusicológica, os pesquisadores interessados na produção audiovisual contam com uma vasta produção bibliográfica especializada e espaços bem-estabelecidos de criação, discussão e difusão de suas obras (Peixoto 2019).[2]

Esse estado de coisas certamente tem relação com o "habitus conservatorial" (Pereira, 2014) que caracteriza a maior parte dos currículos dos departamentos de música das universidades brasileiras. Através de um conjunto de disciplinas majoritariamente centradas no repertório, nas técnicas e nos métodos da música de concerto europeia, o que se pretende, no bacharelado, é a formação especializada de instrumentistas, cantores, compositores, arranjadores e regentes. Mesmo as licenciaturas em música, de onde costumam partir as maiores críticas a esse modelo de ensino e que deveriam fornecer ao futuro professor uma visão abrangente das possibilidades de fazer artístico na escola, não diferem muito, na prática, do modelo habitual de organização curricular (Queiroz 2017, 146).

No meu caso, ainda que a disposição arquitetônica da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde realizei minha graduação em

1 No Brasil, uma exceção é o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA), ligado ao Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cicult) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e coordenado desde 2003 pela Profª. Drª. Francisca Helena Marques.

2 Não é por acaso que a minha pesquisa de pós-doutorado, na qual o uso da mídia audiovisual ocupa uma posição central (Prado 2021), acabou por ser realizada no Departamento de Antropologia da FFLCH-USP, que abriga o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) — referência, a propósito, na produção de filmes sobre fazeres musicais.

música, permitisse uma proximidade física com estudantes de outros departamentos — participei, por exemplo, como diretor musical da montagem de peças de teatro da Escola de Artes Dramáticas da USP (EAD) —, a exigência que eu mesmo me impunha para o meu aperfeiçoamento como músico profissional, além da já mencionada especialização do currículo, fazia com que sobrasse pouco tempo para uma imersão profunda em outras práticas artísticas além da música. Somente anos mais tarde, durante o meu estágio de pesquisa em etnomusicologia na *Université Paris VIII* (França), realizado como parte do meu doutorado, pude participar de um ateliê cujo propósito era estimular os estudantes a produzir curtas-metragens centrados em uma temática musical.[3] O impacto dessa experiência foi significativo em meu percurso: desde então, realizei os documentários *Um passo para vencer* (2020), que mostra o processo de gravação de um fonograma de funk pelos artistas MC Renan R5, MC Kikinho, Poeta Cassi e DJ Buggas[4]; *Dois irmãos* (2021), sobre o caruru de Cosme e Damião promovido pelo músico e cozinheiro Julio Valverde[5]; *Open Gasy* (2023), centrado na história de vida de Charles Kely Zana-Rotsy, músico malgaxe que vive na França desde 2005[6]; e *Djazz* (2023), sobre os usos do *software* de improvisação homônimo desenvolvido pelo pesquisador francês Marc Chemillier.[7]

O primeiro desafio do músico que decide filmar é ter de lidar com os aspectos técnicos da linguagem cinematográfica, os quais, de modo similar ao aprendizado de um instrumento musical, demandam tempo e prática para serem dominados. No momento da captação, é necessário estar atento aos movimentos de câmera, ao enquadramento, à profundidade de campo, à exposição, entre outros parâmetros, enquanto na edição é preciso lidar com os cortes, as transições, a organização narrativa, e assim por diante. Não é por acaso que trabalhos pioneiros do campo da etnomusicologia audiovisual (Baily 1989; Zemp 1988) tenham reservado espaço para a discussão detalhada de alguns desses aspectos, tanto para afirmar determinados princípios estéticos quanto para dar ênfase à visualidade, uma dimensão que, ainda que seja parte importante do trabalho

3 Em 2017, quando realizei o meu estágio de pesquisa, o ateliê era ministrado por Sandrine Loncke. Atualmente, ele está sob a responsabilidade de Jeanne Delafosse.

4 Disponível em: https://vimeo.com/831676974

5 Disponível em: https://lisa.fflch.usp.br/node/12862

6 Disponível em: https://vimeo.com/785788475

7 Disponível em: https://vimeo.com/853606697

etnomusicológico, não costuma estar no centro das reflexões dos etnomusicólogos (Killick 2013). No que diz respeito à dimensão sonora, ainda que, evidentemente, ela seja abordada nesses trabalhos, na medida em que filmes etnomusicológicos se dedicam à representação de culturas musicais (D'Amico 2020), o fazer musical em questão é quase sempre o do "outro," havendo pouco espaço para a discussão do musicar do próprio etnomusicólogo em cada uma das etapas da produção audiovisual.

2. Musicar o filme

O uso do termo "musicar" é pertinente quando aplicado à prática cinematográfica, já que ele abre a possibilidade de formas de engajamento com a música que vão muito além da performance instrumental ou vocal (Small 1998). No caso de Julio Valverde, por exemplo, seu musicar se manifesta de diversas maneiras, como a composição e interpretações de canções, a administração de um restaurante, a realização de rituais religiosos, o ato de cozinhar, e assim por diante (Prado 2022b). Portanto, não é impossível imaginarmos que as diferentes etapas do processo de elaboração de um filme também possam ser consideradas formas de musicar.

Dada a preocupação da etnomusicologia com o estudo de práticas musicais, a escuta assume, naturalmente, uma importância primordial para os pesquisadores desse campo de estudos. Nas últimas décadas, o reconhecimento de que a esfera do audível é capaz de abrir novas perspectivas para a compreensão das relações entre os membros de uma sociedade, e mesmo entre seres humanos e não humanos, têm impulsionado a realização de etnografias "do" som e "no" som (Erlmann 2004; Feld 2020; Rice 2019). No que diz respeito ao filme etnomusicológico, embora o aguçamento do sentido da visão provocado pela câmera possa fazer com que aspectos relativos à visualidade assumam a preponderância, é fundamental, quando nos propomos a musicar através do filme, que a escuta continue a exercer um papel de relevo. Ao mesmo tempo, a defesa da escuta na prática cinematográfica não deve ser vista como parte de uma concorrência entre os sentidos auditivo e visual; afinal,

> [...] a audição e as práticas sonoras associadas a ela, em vez de serem isoladas em seu próprio domínio [...], na maior parte das vezes são vistas como tendo trabalhado em cumplicidade com o panóptico, o perspectivismo, a estética da mercadoria e todas as outras práticas visuais importantes da era moderna.[8] (Erlmann 2004, 5, tradução nossa)

Assim, ao invés de estabelecermos uma nova hierarquia na qual a proeminência deve ser dada a um sentido supostamente negligenciado (Erlmann 2004), devemos antes buscar um equilíbrio entre a visão e a audição, de modo que seja possível chegar a um "olhar-escutar."

Da mesma forma que, no momento da captação das imagens, a visão faz com que nos detenhamos em aspectos relevantes das expressões faciais dos participantes, dos seus gestos corporais, de suas interações e do ambiente físico onde eles se encontram, a escuta deve ser capaz de guiar a escolha do que filmar. Quando informada pela experiência prévia com a prática musical, essa escuta permite, por exemplo, antecipar o tratamento visual que será dado a eventuais mudanças na dinâmica, na textura e na forma de uma performance musical. Entretanto, a escuta se torna especialmente importante nas situações em que a performance filmada possui um caráter imprevisível, como ocorre em sessões de improvisação, o que exige uma resposta imediata ao que está sendo tocado. Na cena inicial do meu filme *Open Gasy*, por exemplo, filmada toda em plano-sequência, a escuta exerceu um papel-chave no meu posicionamento com a câmera. Após iniciar sua *performance* com alguns acordes esparsos, Charles Kely Zana-Rotsy estabelece uma nota pedal (0'17"), cuja finalidade, deduzida graças à minha experiência como músico, era criar expectativa para a entrada de uma nova seção. Quando Charles começa a improvisar um solo ao estilo *blues* (0'24"), a permanência da nota pedal fez com que eu soubesse que uma nova parte ainda mais importante poderia estar por vir, e por essa razão procurei me posicionar atrás do músico. Finalmente, quando Charles revela o tema principal de sua composição *Travelling by Lokomotiva* (1'20"), me coloquei em frente a ele, de forma que eu pudesse captar a agilidade de seus dedos no braço do instrumento.

8 Embora Erlmann trate do sentido da audição (*hearing*), certamente podemos estender o seu comentário à escuta (*listening*), como mostra o subtítulo do livro *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity* (2004), por ele organizado.

De modo análogo, a visualidade é capaz de orientar aquilo que deve ser escutado. Em um exercício que propus certa vez em sala de aula,[9] pedi aos alunos que identificassem qual instrumento estava assumindo a proeminência em um trecho da roda de samba retratada em meu filme *Dois irmãos* (17'06" a 18'10"). Quando expostos somente ao áudio, muitos estudantes tiveram dificuldade em responder ao meu questionamento; alguns deles chegaram mesmo a afirmar que havia uma uniformidade em termos de dinâmica. Quando finalmente a imagem foi adicionada, tornou-se evidente que o instrumento em destaque na tela passava a ocupar o primeiro plano auditivo. Portanto, explorar o cruzamento das dimensões aural e visual (a auralidade que permite ver e a visualidade que permite ouvir) se constitui em tarefa primordial do músico-cineasta.

Um dos mais importantes trabalhos dedicados ao estudo das relações entre música e filme foi desenvolvido por Danijela Kulezic-Wilson (2015), cujas proposições podem ser bastante férteis para se pensar o filme etnomusicológico. A autora considera a noção de musicalidade no filme a partir de três parâmetros: o "ritmo," abarcando desde a frequência e duração dos cortes na edição até procedimentos como repetição e o uso de padrões, que podem influenciar a forma geral do filme; o "tempo," referente à sobreposição das diferentes temporalidades que envolvem um filme (a criação, a contemplação, a trama, a cena, a música), além de recursos como a aceleração, o retardamento, o *slow-motion* e o *flashback*; e o *movimento*, relativo a processos de transformação, no campo visual, que podem equivaler aos ocorridos na música nos níveis rítmico, harmônico, melódico ou tímbrico.

Ainda que esses parâmetros atuem de maneira integrada, é possível notar a predominância de cada um deles em trechos específicos do meu filme *Dois irmãos*. Na cena que retrata o caruru de 2018 (15'21" a 16'11"), embora o ritmo dos cortes, estabelecido na edição, pareça uniforme em muitos momentos, há, na verdade, variações sutis em sua realização. Isso decorre do fato de, no filme, a percepção de ritmo ser relativa, na medida em que ela não depende somente da duração absoluta dos planos, mas também de elementos espaciais e visuais (Kulezic-Wilson 2015, 38). Caso os cortes tivessem sido

9 Ao longo de meu pós-doutorado, desenvolvi atividades de docência no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da USP.

feitos de maneira isocrônica ou coincidissem sempre com os acentos da interpretação de Julio Valverde da canção *Cosme e Damião* (Roberto Martins e Ari Monteiro), a cena certamente causaria estranheza, já que, em muitos momentos, não haveria tempo para a assimilação do que está sendo visto. Assim, embora a sensibilidade que o músico emprega na confecção de um desenho rítmico em uma composição ou arranjo musical, com a variação de durações e de acentos de forma a criar interesse no ouvinte, seja de grande utilidade para o processo de edição de um filme, é necessário levar em conta a dimensão da visualidade — daí a importância de uma associação constante entre o olhar e o escutar.

O aspecto temporal teve papel fundamental em *Dois irmãos*. Entre os anos de 2018 e 2019, realizei entrevistas filmadas com Julio Valverde, registrando igualmente os eventos que ocorriam no Soteropolitano, como o caruru de Cosme e Damião. Entretanto, em 2020, com as restrições de circulação decorrentes da pandemia de Covid-19, as minhas interlocuções com Julio passaram a ser realizadas de forma *online*. Nesse período, muitas de nossas conversas giravam em torno da preocupação com a manutenção do Soteropolitano e, especialmente, sobre o que seria feito do caruru, cuja promessa de realização havia se mantido intacta por mais de duas décadas (Prado 2022b). No processo de confecção do filme, julguei necessário estabelecer um forte contraste entre as cores, sons — e cheiros — das festas dos anos precedentes e a situação de isolamento na qual Júlio se encontrava. Assim, passei a utilizar, na última seção do filme (23'15"), cenas de nossas conversas com menos cortes do que seria o habitual, de modo a representar uma desaceleração do tempo, correspondente ao momento excepcional vivido por Julio (e por todos nós) durante a pandemia. Além disso, a baixa qualidade da imagem nessa seção, fruto de problemas de conexão da plataforma de conversa *online*, faz com que se exija do espectador uma resistência e um engajamento com a matéria filmada — relativos ao tempo de contemplação, portanto — que vai contra o padrão de imagens em alta definição e cortes rápidos presente em grande parte da produção cinematográfica comercial.

Nas cenas finais do filme (29'14"), Julio menciona a sensação de "inércia" vivida durante o confinamento, o que forneceu um indício de como o parâmetro do movimento poderia ser tratado no filme. Para a representação desse estado de espírito de Julio, criei um arranjo da canção *Cosme e Damião*, fazendo uso de uma figura repetitiva na

região médio-grave do piano (30'09"). Quando a melodia finalmente aparece (30'41"), ela transmite a impressão de um avanço (Kulezic-Wilson 2015), fazendo eco à esperança de Julio de que mesmo o possível fechamento do espaço físico de seu restaurante não representaria o fim do Soteropolitano. Contudo, tendo em vista as incertezas ainda presentes com relação ao futuro do estabelecimento, optei por reestabelecer, nos créditos finais do filme, a sensação de imobilidade através da reiteração constante de um intervalo de terça menor. Portanto, embora a utilização de música não diegética em filmes de não ficção, categoria na qual se enquadra a maior parte dos filmes etnográficos, ainda desperte críticas tanto de cineastas profissionais (Rogers 2015) quanto de etnógrafos cineastas (Vannini et al. 2020), a decisão de compor uma trilha sonora me permitiu atingir um novo patamar de compreensão daquilo que pude viver no trabalho de campo, agora reconstruído e reinterpretado em forma de filme.

Considerações finais

Em um mundo no qual a visualidade assumiu uma enorme importância, com a popularização das redes sociais, dos aparelhos celulares capazes de filmar e das plataformas de *streaming*, já não é mais possível considerar o uso da mídia audiovisual uma excentricidade. Afinal, o ato de filmar não é mais exclusividade de cineastas, sendo hoje feito de maneira constante pelos próprios músicos com quem nos relacionamos em nossas pesquisas (Villela, Leaha e Prado 2023).

Para que cada vez mais estudantes, pesquisadores e professores dos departamentos de música das universidades brasileiras se engajem na experimentação audiovisual, é fundamental que haja o reconhecimento da singularidade do músico-cineasta. Essa singularidade deriva, em primeiro lugar, da valorização da escuta no momento de filmar, não para a obliteração da visualidade, mas para a emergência do sentido dual do olhar-escutar. Ao mesmo tempo, é importante que a abordagem audiovisual não seja vista somente como um registro exógeno à performance musical, mas como uma forma efetiva de musicar, na medida em que são muitos os engajamentos musicais que podem ocorrer na prática cinematográfica. Nesse sentido, à diferença do que costuma ocorrer na indústria

profissional do cinema, onde o músico costuma ter um papel restrito aos domínios musical e sonoro, o músico-cineasta se envolve de forma intensa em todas as etapas de produção do filme — um processo que, embora trabalhoso, tem como recompensa o aprofundamento da compreensão do fazer musical estudado e o pleno domínio de sua representação no formato audiovisual.

A consolidação do uso do audiovisual nas pesquisas etnomusicológicas passa necessariamente pelo apoio institucional a produções que vão além do formato escrito. O crescente número de mostras audiovisuais nos congressos de música[10] é um bom caminho nesse sentido, já que, além de se configurarem como espaços importantes de difusão e discussão dos filmes, permitem a sensibilização de outros músicos para essa forma de produção de conhecimento. Ao mesmo tempo, é necessário que as universidades e as agências de fomento incentivem a realização de pesquisas interdisciplinares, que rompam com a lógica da especialização e das estruturas curriculares cristalizadas. Dessa forma, a existência da etnomusicologia audiovisual deixará de ser dependente do esforço ou de contingências individuais para se tornar efetivamente um território convidativo para que músicos exerçam a sua sensibilidade.

Referências

Baily, John. "Filmmaking as Musical Ethnography." *The World of Music*, v. 31, n. 3 (1989): 3–20.

D'amico, Leonardo. *Audiovisual Ethnomusicology: Filming Musical Cultures*. Bern: Peter Lang, 2020.

Erlmann, Veit. "But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses." Em *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Editado por Veit Erlmann. Oxford: Berg, 2004, 1–20.

Feld, Steve. "Ethnomusicology and Visual Communication." *Ethnomusicology*, v. 20, n. 2 (1976): 293–325.

———. "Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia." Traduzido por Rafael do Nascimento Cesar. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 10, n. 2 (2020): 193–210.

10 Entre as mostras de filme de que já participei, estão a do *British Forum for Ethnomusicology* (BFE), do *International Council for Traditions of Music and Dance* (ICTMD), a da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) e o Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET).

Killick, Andrew. "Visual Evidence in Ethnomusicology." Em *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. Editado por Tim Shephard e Anne Leonard. London; New York: Routledge, 2013, 75–84.

Kulezic-Wilson, Danijela. *The Musicality of Narrative Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Peixoto, Clarice E. "Antropologia & Imagens: o que há de particular na antropologia visual brasileira?" *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 8, n. 1 (2019): 131–146.

Pereira, Marcus Vinícius Medeiros. "Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo." *Revista da* ABEM, v. 22, n. 32 (2014): 90–103.

Prado, Yuri. "Dois irmãos: relato de um encontro cine-etnográfico." *Anais do* X *Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia* (ENABET). Porto Alegre, 2021.

———. "Etnomusicologia audiovisual: um velho-novo campo de estudos." *GIS – Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, v. 7, n. 1 (2022a).

———. "Dois Irmãos: devoção e identidade baiana no caruru de Cosme e Damião." *GIS-- Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologi*a, v. 7, n. 1 (2022b).

Queiroz, Luis Ricardo Silva. "Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões." *Revista da* ABEM, v. 25, n. 39 (2017): 132–159.

Rice, Tom. "Ethnographies of Sound." Em *The Routledge Companion to Sound Studies*. Editado por Michael Bull. New York: Routledge, 2019, 239–248.

Rogers, Holly. "Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic." Em *Music and Sound in Documentary Film*. Editado por Holly Rogers. New York: Routledge, 2015, 1–19.

Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performance and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

Vannini, Philip et al. "Everything You've Always Wanted to Ask Ethnographic Filmmaker but Never had a Chance to: A Roundtable Discussion." Em *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*. Editado por Philip Vannini. Abingdon: Routledge, 2020, 325–347.

Villela, Alice; Mihai Leaha e Yuri Prado. "Musicar, audiovisual e multimodalidade." *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 13 (2023).

Zemp, Hugo. "Filming Music and Looking at Music Film." *Ethnomusicology*, v. 32, n. 3 (1988): 393–427.

O Teatro Amazonas como representação do ecletismo[1]

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas (UEA)
mpascoa@uea.edu.br

Luciane Viana Barros Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas (UEA)
lpascoa@uea.edu.br

Maria Luiza Magnani Degan

Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

Introdução

Situado na cidade de Manaus, o Teatro Amazonas é não só a obra de maior importância arquitetônica construída no Amazonas durante o Período da Borracha, como pode ser considerada uma das mais significativas do Brasil em sua época. Visto muitas vezes como exemplo de esbanjamento e uma elite econômica, como exemplar da manifestação exibicionista de uma pretensa aristocracia e, ainda, como obra de imposição da cultura europeia em solo americano, esse teatro está para além das platitudes que se

1 Este artigo é fruto de pesquisa apoiada pela Fapeam através do Edital Humanitas e do Posgrad.

multiplicaram sobre ele em seus mais de 125 anos de história. Aliás, ele não pode ser esbanjamento da elite econômica, porque foi construído integralmente com recursos públicos, tanto do desejo de governantes provinciais, alinhados com a monarquia, quanto dos governantes republicanos, que representavam outras classes e anseios, com outros projetos a desenvolver. Também deve-se lembrar, sobretudo, que o momento de ápice da economia gomífera se deu no período republicano, quando já não faz sentido citar como figuras de poder quaisquer barões, fossem eles os inexistentes barões da borracha ou outros indivíduos com títulos de nobre, ou ainda o que quer que esta expressão signifique, como alusão ao topo decisório de uma hierarquia socioeconômica que seguramente não habitava no Amazonas.

Sobre a questão da influência europeia na concepção e realização desse teatro, cabem aqui, entretanto, mais algumas páginas, em que será discutido o contexto histórico em que foi construído o Teatro Amazonas, relacionando-o ao estilo eclético. No decorrer do texto, serão abordadas as manifestações da arquitetura eclética e sua característica de mescla de elementos de diferentes estilos e épocas, que refletia a identidade da cidade de Manaus na *Belle Époque*. Em seguida, parte-se para uma análise que considera o ecletismo tanto na arquitetura da cidade quanto no repertório cultural e artístico que se relaciona ao Teatro Amazonas, destacando a diversidade apresentada no seu palco. Percebe-se que sua programação demonstrava intenção de atender a diferentes gostos e de criar um espaço cultural vibrante e cosmopolita, ao abrigar óperas italianas e francesas, operetas, revistas, mágicas e vaudevilles, de múltipla procedência, contribuindo para perceber esse teatro como uma referência de gosto.

O estilo eclético: multiculturalismo e identidade

As cidades de Manaus e Belém, no período entre os séculos XIX e o XX, despontaram como territórios de grande prosperidade, derivada da economia baseada na extração da borracha silvestre, que seria vendida e beneficiada para as grandes indústrias do hemisfério norte. Ambas as capitais de Amazonas e Pará se tornaram espaços onde se desenvolveu uma modernidade muito particular, impulsionada pela necessidade de

criação de uma fisionomia para as cidades, que se alinhasse com a abundância financeira à qual a região esteve associada, de modo a se tornar atraente para mais negócios e confortável para fixar a população. Nesse contexto, o crescimento vertiginoso das capitais nortistas gerou transformações estruturais e estéticas que rasgaram esses territórios urbanos de um lado a outro. A visibilidade que essas cidades ganharam em contexto nacional – além da importância econômica – relacionava-se ao desejo de estar à altura da magnitude de suas atuações como centro de exportação de insumos e circulação do capital internacional, o que significa dizer: colocar-se em condições de diálogo com interlocutores externos. No cenário manauara, o momento de auge se iniciou com o governo de Eduardo Ribeiro, primeiro governador eleito no período republicano, que se pode considerar o grande precursor da metamorfose urbana de Manaus. Ribeiro refez o traçado urbano da cidade, que remete à ideia de reforma que Haussman executou em Paris, tanto pela adoção do traçado cartesiano quanto pelos conceitos de beleza, praticidade, grandiosidade e durabilidade que empreendeu. Para isto, Ribeiro deu início também à construção de diversos prédios públicos importantes, pensados para espaços específicos da malha urbana e, como os poucos que vieram antes e muitos outros que surgiram nos anos seguintes, eles se enquadram naquilo que se convencionou chamar **arquitetura eclética**.

O estilo a que corresponde o **Ecletismo** foi uma manifestação estética ocidental pautada na reinterpretação, sendo criação, recriação e combinação, simultaneamente. Alheio aos códigos de conduta de contextos de origem, o Ecletismo versou sobre liberdade compositiva e possibilidade de apropriação e, para o que importa aqui, tradução de outros contextos espaciais e temporais em uma mesma obra artística, a partir de uma visão particular, local, e mesmo pertencente a outras construções estéticas e sociais. Como Curtis (2008, 25) evidencia, "o ecletismo não propunha regras automáticas para combinações e não fornecia relações óbvias entre função e forma, mas quando se conseguia uma transformação real, era um instrumento poderoso para aprender com o passado."

Ao romper com a questão temporal, o que o Ecletismo arquitetônico propôs foi uma abertura para linguagens compositivas, que incluem aquelas fora do ocidente e dos modelos canônicos de algum centro irradiador. Apesar da apropriação dessas múltiplas

facetas ocorrer ainda sob a aura de um fetichismo, que tornava essas linguagens exóticas e atraentes, não se pode apagar o fato de que esses repertórios foram trazidos para a luz do cânone ocidental por meio desse movimento artístico. Houve inúmeros exemplos de tradução intercultural de léxicos arquitetônicos que estavam fora do universo ocidental, logo, ofuscados por algum cânone daí procedente e não contemplados pelos mecanismos de legitimação. Arquitetos ingleses do século XIX introduziram a vertente Indo-Sarracena, com obras incluindo detalhadas filigranas do repertório arquitetônico islâmico. Espanha e Portugal recuperaram os estilos Isabelino e Manuelino, adaptações do gótico nos países ibéricos, com forte influência islâmica. Em 1886, Edward Morse publicou *Japanese homes and their surroundings*, trazendo características estruturais e culturais da arquitetura japonesa. Owen Jones, que já reproduzira padrões ornamentais de diversas culturas em *Grammar of Ornament*, publicou *Examples of Chinese ornament* em 1867, ilustrações policrômicas de ornamentos chineses. Stuart e Revett publicaram o compilado de desenhos com medições da Antiguidade clássica *Antiquities of Athens*, entre 1808 e 1822. As tipologias também sofreram essa abertura de possibilidades. Quando Durand publicou *Recueil et parallèle des édifices de tout genre ancient et modernes* (1821), incorporou já uma revolução da forma do fazer arquitetônico quando expôs as diferentes tipologias, "tornando acessíveis os mais importantes monumentos de todas as épocas e povos" (Kruft 2016, 577).

Todas essas manifestações culturais são indícios que evidenciam uma postura de curiosidade e desejo de compreender e escutar outras realidades temporais e espaciais que não a daquela contemporaneidade europeia. Refletem o início de um pensamento em que predominavam valores de receptividade, contra um imperativo que privilegiava apenas expressões artísticas nascidas no seio do mundo europeu ilustrado. Quando Hitchcock (1970, 38) relata a completa destruição da integridade da arquitetura causada pelo Ecletismo, enxerga-se a postura antiuniversalista do movimento. O universalismo cultural pressupõe a existência de valores que refletiriam todas as culturas do mundo ocidental, configurando-se como uma parte que representa o todo, e tornando esse todo homogêneo e monofuncional. O espírito eclético buscava a desintegração de uma identidade rígida, de uma arquitetura unitária, análoga e coesa. Tal atitude é antagônica

à ideia de um saber único, seria o que a sociologia pós-moderna chama de universalismo negativo, dentro da já referida hermenêutica diatópica, um conceito pautado na "impossibilidade da completude cultural" ou "uma teoria geral sobre a impossibilidade de uma teoria geral" (Santos 2018, 272). Sendo assim, a essência do Ecletismo era a ideia de saberes incompletos, que deveriam ser adicionados a outros na tentativa de responder às faltas de cada um. É nesse sentido que o processo de tradução e construção cultural das ex-colônias europeias tomou força.

Na América Latina, em especial, pautada pelo gesto independentista da primeira metade do século XIX, a negação dos valores das culturas colonizadoras levou esses países recém-independentes a absorverem uma enorme quantidade de referências estrangeiras, com o intuito de criar uma identidade que não remetesse à fisionomia de território colonizado, mas, sobretudo, buscando rapidamente se colocar à altura dos interlocutores externos por adotar valores culturais globais e difusos. Isso significa dizer que o cenário de formação identitária nacional buscou transformar o país em algo condizente com a modernidade tal como elaborada pelo cânone do norte geográfico e cultural, portanto reconhecível, mas ainda assim com seus elementos de peculiaridade.

Constata-se desse modo, na arquitetura nortista, certo valor de tradução e busca pela identidade, inerente a tudo que aqui foi experimentado. E, muito além disso, podemos mesmo afirmar que a geração do Ciclo da Borracha, de fato, idealizava a cidade, no sentido de almejar uma autenticidade para ela. As diretrizes engendradas pelas tipologias canônicas tornavam-se voláteis em terrenos férteis e pouco explorados, e as influências vinham de todas as partes do globo.

No Brasil, a partir da Abertura dos Portos, em 1808, algumas influências externas diferentes da matriz portuguesa colonial já passaram a circular e se proliferar por todo o território. Mas é apenas após a Proclamação da República (1889) que as cidades ganharam mais autonomia para desenvolver vocabulários próprios e expressar valores pautados em uma personalização. Nesse contexto, por todo o aparato sociocultural e econômico associado à economia gomífera, as capitais nortistas tiveram a possibilidade de célere desenvolvimento, que possibilita a consolidação urbana dos núcleos exportadores, no caso Belém e Manaus.

A propagação de uma estética europeizante nessas cidades é constantemente vinculada ao estigma da imitação, como se fosse um plágio descomedido dos modelos estrangeiros. A constante confusão entre os conceitos de estilo e tipo pode ser uma das fontes desse pensamento. Uma mesma tipologia pode gerar uma infinidade de interpretações em vertentes estéticas distintas, ainda que o estilo, essa entidade que reflete o espírito de uma época, seja o mesmo. Quatremère de Quincy (1832) descreve o tipo não como um elemento a se copiar, mas algo como uma regra ao modelo. Segundo sua descrição, o tipo permitiria o surgimento de obras que não apresentariam semelhanças entre si.

O que fez a produção eclética nortista não ser uma cópia de arquétipos externos é, justamente, o fato de que se empregam os tipos de maneira particular. Desse modo, a manifestação eclética das capitais do Norte se reverte em atitude contra-hegemônica, ela decodifica os códigos impostos e os subverte para o próprio uso. Na mesma linha de pensamento, Segre (1991, 79) ressalta:

> Também é lícito afirmar que, apesar do chamado 'cosmopolitismo forâneo' da arquitetura eclética, tanto edifícios como espaços urbanos conseguiram formar um contexto com atributos formais reconhecíveis, que são identificáveis em cada cidade da América Latina, tanto a nível regional como no confronto com modelos originais.

Os pressupostos em que se traçaram as remodelações urbanas também tiveram como origem um interesse próprio desses territórios em atrair os investimentos internacionais, retroalimentado pelos interesses das nações desenvolvidas em consolidar a importação de matérias-primas e a exportação de seus produtos industrializados. A troca não se deu apenas no âmbito das mercadorias. Nesse contexto, trocaram-se costumes, valores e padrões. A intensa atividade migratória desse período, tanto do interior de províncias e Estados para as capitais cosmopolitas, quanto de estrangeiros de toda a Europa e outros continentes, que vieram perseguindo oportunidades melhores de trabalho, teve um forte impacto na formação cultural da sociedade nortista do momento a que se habituou chamar *Belle Époque*.

Isso não significa a substituição de uma cultura por outra, mas sim a consolidação de uma terceira, uma cultura híbrida, que não reflete majoritariamente nenhuma das que

a compõem. O hibridismo é uma consequência da tradução, a partilha gera metamorfoses na própria identidade do ser, mudanças que retratam tanto as camadas impostas pelo tempo quanto as diferentes realidades culturais que coexistem no mesmo espaço. A "heterogeneidade multitemporal," à qual Canclini (1989, 72) associa a modernidade, seria um reflexo da permanência do antigo e tradicional, que nunca foram de fato suplantados, realizando então algo como a diatopia mencionada por Santos (2018).

Nesse cenário, encontramos uma multiplicidade de elementos socioculturais de tempos diversos – e, por vezes, de inúmeros lugares – sendo conjugados em uma mesma época pela mesma sociedade. Canclini (1989, 80, tradução nossa[2]) ressalta, acerca da produção moderna latino-americana – nesse caso, inclui-se aqui também o Ecletismo – que não se trata da "adoção mimética de modelos importados." O autor destaca que as contradições nos movimentos modernos diziam respeito à "heterogeneidade sociocultural, a dificuldade de realizar-se em meio aos conflitos entre diferentes temporalidades históricas que convivem em um mesmo presente." Nesse caso, como Canclini mesmo salienta, não se trata de criar um "paradigma alternativo e independente" que corresponda com a nossa realidade e com nossas tradições.

Dentro da circunscrição aqui proposta, o estudo das linguagens pretensamente modernas na Amazônia brasileira deve considerar a multiplicidade de fatores que permeiam a identidade dessas capitais. Tradições e costumes adaptam-se à contemporaneidade, tendem a modificar-se no seio das transformações socioculturais impostas por imperativos globais, não existem meios que garantam a estagnação dos valores de uma sociedade. As metamorfoses sofridas no espaço urbano das capitais nortistas são responsáveis pelo hibridismo da produção arquitetônica e artística, produção esta que não se cristalizaria em preceitos coloniais e nem teria como sobreviver caso isso ocorresse. O entrelaçamento de

2 "Debemos concluir que en ninguna de estas sociedades el modernismo ha sido la adopción mimética de modelos importados, ni la búsqueda de soluciones meramente formales. [...] Sus contradicciones y discrepancias internas expresan la heterogeneidad sociocultural, la dificultad de realizarse en medio de los conflictos entre diferentes temporalidades históricas que conviven en un mismo presente. [...] El problema no reside en que nuestros países hayan cumplido mal y tarde un modelo de modernización que en Europa se habría realizado impecable, ni consiste tampoco en buscar reactivamente cómo inventar algún paradigma alternativo e independiente, con tradiciones que ya han sido transformadas por la expansión mundial del capitalismo. Sobre todo, en el periodo más reciente, cuando la transnacionalización de la economía y de la cultura nos vuelve 'contemporáneos de todos los hombres' (Paz), y sin embargo no elimina las tradiciones nacionales, optar en forma excluyente entre dependencia o nacionalismo, entre modernización o tradicionalidad local, es una simplificación insostenible."

repertórios e léxicos locais e estrangeiros cria outra linguagem, um Ecletismo propriamente amazônico, uma arquitetura que sobrevive à luz das transfigurações necessárias para sua propagação e perpetuação.

Muitas adaptações foram significativas para garantir a implantação do Ecletismo na Amazônia brasileira, as de cunho técnico e estrutural são evidentes. Como destacou-se anteriormente, aspectos formais da arquitetura colonial permaneciam vigentes ainda nesse período. Lemos (1989, 55) ressalta que as habitações oitocentistas da classe média brasileira mantiveram ainda o partido convencional, "diferenciando-se entre si às custas de ornamentação ajustada, não só ao classicismo, mas também ao neogótico, ao *Art Nouveau* e, na grande maioria das vezes, derivadas da imaginação delirante do mestre-de-obras." Eram hibridismos técnicos e visuais, a estética vinculava-se aos *revivals* europeus, mas as casas permaneciam dentro da linha colonial, o que Derenji (2004, 27) chamaria de "ecletização das fachadas."

As casas populares manauaras permanecem com o mesmo aspecto organizacional, as fachadas mudam para se alinharem aos valores ecléticos, acrescentam-se frontões, platibandas e ornamentos diversos, mas a estrutura permanece a mesma. São versões miniaturizadas de uma fachada historicista, pequenos recortes de elementos representantes de outros estilos replicados em casas geminadas, de gabarito baixo e características ainda coloniais. E mesmo esses aspectos coloniais não se resumiam a imitações de características do país colonizador, mas eram adaptações realizadas em nosso território no momento da implantação da estética colonizadora.

Em Manaus, observaram-se ainda inúmeras adaptações climáticas nas residências, características particulares às regiões tropicais que exigiam outras formas de estruturar o espaço. Castro (2001) salienta que, a nível de conforto térmico, as residências ecléticas tinham diversos mecanismos para a manutenção de um ambiente interno agradável: as escadas possuíam aberturas nos espelhos para permitir a ventilação dos cômodos abaixo, as fenestrações eram de grandes dimensões com bandeiras vazadas e fechamento em veneziana para possibilitar entrada de luz e arejamento, as coberturas eram em formato de lanternim ou água-furtada, além do uso das telhas em barro, aspectos que aumentavam a ventilação e diminuíam a absorção de calor. Pés-direitos altos e aberturas nos forros

– intituladas **cianinhas**, com características decorativas – também tinham a função de melhorar a aeração do espaço interno.

Sobre a cidade de Belém, com representações que se manifestavam também no território manauara, Soares (2008) aponta para a tipologia organizacional das casas puxadas, que eram as residências ecléticas da classe média. Essas formações refletiam uma tentativa de aburguesar o ambiente, mas sem os requintes dos palacetes ou das casas assobradadas. Eram habitações com uma setorização mais simplificada, estreitas e alongadas, que concentravam os cômodos sociais na parte frontal, com um corredor lateral que daria acesso ao interior. O vestíbulo, denominação dada a esse ambiente de transição, seria o espaço ao nível da calçada, a partir do qual haveria um desnível que daria acesso ao piso superior onde se organizariam as funções sociais e privadas. O ambiente abaixo do nível onde havia os cômodos eram os porões altos, por vezes habitáveis, outro pré-requisito da casa moderna.

Essas eram as residências padronizadas que se replicavam pelas ruas do Centro Histórico. Lemos (2012) ainda destaca algumas outras características referentes aos fatores climáticos. As casas europeias precisavam ser aquecidas interiormente pelo rigor dos invernos, já as brasileiras necessitavam de mecanismos que as tornassem mais frescas e agradáveis. Isso faz com que as cozinhas, tão centrais na residência europeia, fossem cômodos quase que separados do restante da casa no Brasil (Lemos, 2012). O que é evidenciado na organização das casas puxadas, onde a cozinha ficava nos fundos, distante dos quartos e das áreas sociais, evitando assim que o calor do fogo passasse para os cômodos de convívio. Eventualmente, a cozinha poderia ser transferida para os porões habitáveis, evitando completamente o contato com o restante da casa.

A presença dos alpendres, em residências de classes mais abastadas, também era um reflexo de aspectos culturais insurgentes. Permitiam a criação de um espaço semiprivado, por onde os visitantes poderiam ter acesso ao interior da casa, mas que serviria também à sociabilidade urbana. Os alpendres, segundo Lemos (2012), também não configuravam característica europeia, pois mesmo nos países ibéricos essa construção era observada apenas em algumas igrejas. Foi uma solução formal ainda colonial, adaptada às novas terminologias estéticas e estruturais, que compuseram

uma grande parte da arquitetura eclética dessas cidades. Em Manaus, os alpendres eram muito comuns, frequentemente dentro da moda do *Art Nouveau*, em estrutura metálica e coberturas com detalhes sinuosos e rendilhados.

Como já foi explicitado, os padrões estéticos também sofreram metamorfoses notáveis nesse período, e a apropriação e introdução no repertório local também contou com adaptações contundentes. Muitos dos elementos estilísticos que faziam parte das composições de fachadas tinham caráter de *trompe l'œil* e a intenção era remeter a um estilo com colagens de seu léxico ornamental que, grande parte das vezes, nem mesmo se manteria em uma só linha revivalista. É nesse contexto que se pode observar arcos em ferradura ou ogivais dividindo espaço com arcos plenos, caracteres medievalistas alinhados com outros neorrenascentistas, princípios neogóticos em versões miniaturizadas de castelos com minúcias do *Art Nouveau*, dentre outras manifestações criativas oitocentistas.

Dentre as casas populares, também é possível encontrar ornamentação diferenciada, casas de um pavimento com porão alto e platibanda com frontão elaborado, mesclando os estilos franceses com o repertório neorrenascentista. São versões miniaturizadas de uma fachada historicista, pequenos recortes de elementos representantes de outros estilos replicados em casas geminadas, de gabarito baixo e características ainda coloniais de plantas-baixas alongadas. E mesmo esses aspectos coloniais não se resumiam a imitações de características do país colonizador, eram adaptações realizadas em nosso território no momento da implantação da estética colonizadora. As diferentes interpretações das diretrizes projetuais desenvolvidas em território manauara eram produções que colidiam com as imposições canônicas, hibridismos autênticos que se lançaram como antagônicos ao protótipo primordial.

A arquitetura eclética do Centro Histórico de Manaus é carregada de símbolos que referenciavam valores e perspectivas socioculturais. O caráter escultórico das fachadas muitas vezes atuava como registro memorial e figurativo do que se desenvolvia no interior do edifício. Estilos eram escolhidos e recombinados, de modo a responder à necessidade de se entender a função social a partir da forma arquitetônica. Desse modo, observam-se apropriações que se tornaram padrões de determinadas tipologias, como o neoclássico, em uma composição mais sóbria, sendo aplicado em edifícios governamentais

e escolas públicas. Reminiscências do neogótico, associadas ao neomourisco, por exemplo, construíam diálogos que remetiam a edifícios comerciais ou residenciais, por representarem uma liberdade maior de escolha e combinação, que não se relacionava ao comedimento das obras governamentais. São observados interessantes registros de criação também na interlocução entre o desenho da fachada e os elementos escultóricos que iriam adorná-la ou coroá-la. Elementos como jarrões, pinhas, esculturas, mísulas e guirlandas eram amplamente explorados em edifícios com uma única fachada, combinados à proporção das aberturas. A mistura de materiais, dentre os quais o ferro, o vidro, o estuque e a cerâmica, dava dinamismo à composição.

Isso demonstrava um anseio por singularidade, pela afirmação de um caráter próprio. A cidade de Manaus, nesse período, carregava o emblema da metrópole, espaço nuclear de um território, que encerra em si o universo sociocultural do Estado. O ideal da cidade capital, maior alegoria do cosmopolitismo, permitia – ou, até mesmo, exigia – esse posicionamento, que tendia a uma personalização do espaço urbano. Segundo Salgueiro (2001, 22):

> [...] o conceito de cidade capital apoia-se em representações que se constroem nesse momento sobre o papel que assumem como centros de informação e difusão cultural, destacando-se na posição de liderança educacional e editorial, e, ainda, pelas possibilidades de consumo e divertimento oferecidas.

Tais espaços concentravam uma série de significados. Manaus era centro político, econômico, social e cultural do Amazonas, o coração do sistema de exportação da borracha, do capital internacional e das influências estrangeiras. A arquitetura eclética era mais do que um estilo nessa cidade, era um ideal, uma identidade, uma metáfora que aludia à construção de seu prestígio. Não à toa, o Teatro Amazonas foi concebido de maneira a ostentar a autenticidade formal e estética do espírito eclético.

O Teatro Amazonas e o Ecletismo

A construção do teatro público de Manaus teve seu início com a aprovação da despesa pela Assembleia da Província em 14 de junho de 1881, através da lei nº 546.

O processo licitatório para a escolha do projeto se estendeu até novembro de 1882, quando foi selecionada a proposta do Gabinete de Arquitetura e Engenharia Civil, firma de Lisboa. O contrato para a execução desse projeto foi assinado com Manoel Palmeira de Menezes, mas acabou trocando de mãos duas vezes, até chegar à firma Rossi & Irmão, que iniciou as obras em meados de 1884. Alegando falta de recursos, a administração provincial atrasou repasses e logo em 1886 rescindiu unilateralmente o acordo para a construção do teatro. Foi necessário esperar alguns anos para que as obras fossem retomadas pelo primeiro governo republicano eleito. O governador Eduardo Ribeiro então retomou o assunto, indenizando o antigo empreiteiro e obtendo crédito pela Assembleia legislativa estadual para a retomada da obra no segundo semestre de 1892.

No início de 1893, o artista pernambucano Crispim do Amaral (1858-1911) divulgou o seu projeto de fachada do Teatro Amazonas, em Belém, São Luiz e Recife, a caminho de Paris, onde deveria contratar mão de obra qualificada e materiais diversos para a decoração externa e interna da casa de espetáculos, que eram sua responsabilidade. O projeto de Amaral pouco diferiu daquele executado, exceto pelos acrotérios em forma de lira nas extremidades da fachada, e nas estátuas de inspiração clássica acima do frontão semicircular. Isso aconteceu por causa da introdução da cúpula gigantesca a ser colocada sobre o telhado de quatro águas tradicional, estrutura desenhada em 1894, executada na Europa e entregue para ser instalada em Manaus ao longo de 1895, posto que ainda foi revestida de cerâmicas coloridas.

O Teatro Amazonas associa aspectos de inspiração renascentista, como a predominância de formas geométricas associadas de modo proporcional e regular, a forte vinculação às ordens arquitetônicas da antiguidade clássica, de certo modo revistas pelo olhar moderno, com diversas características do Maneirismo, do Barroco e do Neoclassicismo, que identificam-se pelas ranhuras da apresentação externa do edifício, o seu corte mais longitudinal, os diversos elementos decorativos que movimentam sua fachada com efeitos óticos, inclusive óculos, bustos e relevos, além dos pátios elevados ao seu redor, onde, especialmente o da frente, coberto e decorado por colunas, amplia significativamente a perspectiva do prédio, permitindo jogos de luz e sombra.

Dentro, o cuidado decorativo foi talvez mais intenso, sendo destacável o plano ascendente do percurso até a sala de espetáculos, caminho este que atravessa desde a acrópole de assentamento do prédio, as suas etapas vestibulares, que incluem o *hall* em forma de pronau, com duas fileiras de colunas de fuste liso e plinto elevado e capiteis compósitos, como em modelos helenísticos. No *parterre* da sala, por onde se chega em dois pequenos lances de escadas, a disposição em forma de lira abriga, para além das cadeiras, quatro andares de camarotes divididos verticalmente por colunas de ferro pré-fabricado ornadas entre o primeiro e segundo andares por vinte e duas máscaras teatrais com medalhões contendo o nome de vultos da dramaturgia, sejam músicos ou literatos, de tradição italiana, francesa, anglo-saxã e luso-brasileira. Varandins e acabamentos em ferro diversos na sala podem ter vindo todos da *Sun Foundry*, de Glasgow, que deixou uma placa de identificação naquele espaço.

O *plafond* da sala de espetáculos contém painéis representando a tragédia, a dança e a música, que, se direcionando ao painel central, compõem o tema da glorificação de Carlos Gomes, o compositor de maior prestígio das Américas àqueles dias e falecido em 1896, ano em que o teatro se inaugurou. Toda a realização pictórica remete à inspiração na antiguidade clássica, quer pela figuração humana ou arquitetônica de que fez uso, com modelos de pintura histórica, uma vez que o painel onde está pintado o busto de Gomes se vê povoado dos personagens históricos extraídos de suas óperas. O pano de boca, com uma atualização do tema da Vênus Anadyômene, ladeada por dois tritões representando a confluência dos rios Negro e Solimões, mistura elementos do nacionalismo em moda, pois há a introdução de figurações indígenas ao fundo, vegetação nativa dispersa e até mesmo o brasão da República brasileira (Páscoa e Páscoa 2021).

O trabalho do italiano Domenico de Angelis (1853-1900) para o Salão Nobre do teatro completa os elementos de maior magnitude estética a serem mencionados. Piso com parquet de madeiras brasileiras diversas, trabalhadas em marchetaria, soma-se a cinco tipos diferentes de mármore europeu para as portas. O ambiente é forrado de painéis de linho lonado, imitando *gobelins* pintados com paisagens amazônicas, destacando-se um painel monumental com tema extraído de *Il Guarany*, de Gomes, notadamente o resgate de Cecy por Pery em meio às chamas do castelo dos portugueses. No teto, um *plafond*

ainda maior, com 15 metros de longitude, apresenta o tema da **glorificação das artes no Amazonas**, fazendo representar todas as musas com seus atributos, pairando sobre as nuvens que encimam uma densa vegetação equatorial (Valladares 1974). O restante do salão tem móveis e luminárias de Murano, combinados com a colunata de estucaria, associação de materiais nobres e trabalhos de fingimento, típicos da virtuosidade técnica muito em moda no fim do século XIX.

O repertório eclético do Teatro Amazonas no período de 1897 a 1916

A frequência cada vez maior de artistas em companhias itinerantes ou de iniciativas locais fomentou a construção do Teatro Amazonas e mesmo de outros teatros, desde o tempo em que a Assembleia provincial decidiu pela despesa que daria origem ao teatro público de Manaus. Naquela altura, havia sido inaugurado há pouco tempo o Teatro Beneficente, nome que se deu a uma casa de espetáculos de iniciativa da Sociedade Beneficente Portuguesa do Amazonas, de onde também se extraíram os membros para uma companhia dramática residente. Mesmo com reformas, a construção parece ter ficado obsoleta em pouco tempo, à medida que ia sendo mais usada. Enquanto o teatro público não se completava, surgiu ainda outro, chamado de Éden Teatro – ou Teatro Éden, a depender dos anúncios. Este já se inaugurou com luz elétrica, em 1888, e nele se viram as primeiras companhias de ópera a trabalhar no Amazonas, no período entre 1890 e 1893. No momento em que o Teatro Amazonas abriu as portas, Manaus já estava na rota artística de companhias de todo o gênero artístico, e é muito interessante constatar como o repertório dessas empresas artísticas era variado, se considerarmos a dilatação temporal e proveniência diversa dos títulos assistidos, de par com as peculiaridades locais de sua exibição. Daí surge imediatamente a comparação com o ecletismo arquitetônico e artístico espalhado na paisagem urbana de Manaus.

Embora diversas fontes mais recentes, ao se referir ao Teatro Amazonas, o confundam com um teatro de ópera – e ele até é assim chamado nas menções jornalísticas

e de propaganda no exterior, como Manaus ou *Amazon Opera House*[3] –, não foi construído para ser exclusivo deste ou de qualquer outro gênero artístico. O que o diz é justamente o seu repertório.

Nos vinte anos que se seguiram à inauguração do Teatro Amazonas, entre 1897 e 1916, contam-se cerca de 40 companhias artísticas forâneas que atuaram no seu palco. Destas, apenas seis eram dedicadas às óperas. Todas as restantes dedicaram-se aos muitos gêneros de teatro, mormente musical, que se apreciavam na época. Outras 15 eram dedicadas ao gênero do teatro exclusivamente declamado, havendo raras exceções que se concentrassem apenas em dramas ou comédias. A imensa maioria, portanto, era de teatro musical, na maior parte das vezes abrangendo operetas, revistas, mágicas e vaudevilles. Não raramente as companhias apresentavam, até mesmo em seu nome, a designação de dois ou mais gêneros, refletindo a miscelânea de seu repertório, como foi o caso da Companhia de Operetas, Mágicas, Vaudevilles e Revistas do Teatro São José do Rio de Janeiro, vinda em 1908.

Quadro 1 **–** Relação das companhias artísticas que atuaram no Teatro Amazonas no período de 1897 a 1916. Páscoa (1997).

1897	ópera (jan-abr), opereta (mai-jul); dramática (set-nov)
1898	zarzuelas (fev-mar), revistas (mar-mai)
1898-99	operetas (dez-fev)
1899	zarzuelas (mar-mai), dramática (mai-jun) operetas e revistas (jul-set)
1900	operetas (jan-mar), dramática (mai-jun)
1900-01	dramática (out-jan)
1901	óperas (jun-ago), dramas, revistas e operetas (set-dez)
1902	óperas e operetas (jun-ago); comédias (nov)
1903	dramática (mar-mai); dramática (jun-jul)
1903-4	operetas, revistas e mágicas (dez-fev)
1904	dramática (jul-ago)
1905	zarzuelas (jan-mar)
1906	óperas e operetas (jan-fev), revistas e mágicas (abr-jun), óperas (jun-ago)
1907	dramática (jan-mar); óperas (mar-mai), operetas e revistas (jul-ago)

3 A distinção é feita, por exemplo, no mundo digital, por uma quantidade enorme de sites, incluindo desde matérias relativamente recentes de veículos tradicionais, como a BBC ou o jornal *The Guardian*, a páginas como a Wikipedia em inglês; o site da Getty Images possui mais do dobro de imagens sob o registro de *Manaus Opera House* do que aquelas sob o nome de Teatro Amazonas.

1908	operetas, mágicas, vaudevilles e revistas (abr-jun), dramática (nov-dez)
1909	dramática (set-out)
1910	dramática (jul-set), dramática (nov-dez)
1910-11	dramática (dez-jan)
1911	operetas (mar-abr); operetas (jun-ago)
1912	operetas, revistas e dramas (mai-jul)
1913	operetas e revistas (mar-mai)
1915	operetas (dez)
1916	dramas (mar-abr); operetas e revistas (out-dez)

A diversidade pode ser maior, se considerarmos a origem dos grupos artísticos de par com a própria composição repertorial. Foram pelo menos oito companhias italianas, de teatro musical e declamado, duas francesas exclusivamente de ópera, duas espanholas e as restantes portuguesas e brasileiras, sendo, em alguns casos, difícil dizer qual das nacionalidades predominava na composição do elenco, tal a mistura de artistas; houve ainda casos em que as companhias que apresentassem repertório em um idioma congregassem artistas com língua-mãe diferente.

As condições para se perceber o ecletismo no palco do Teatro Amazonas não param por aí. A origem do repertório também foi diversa. As operetas italianas e francesas, assim como as zarzuelas espanholas, muito mais presentes na primeira década de existência do Teatro Amazonas, cederam espaço à variante vienense no decênio seguinte, em meio à predominância das operetas feitas em língua portuguesa e das revistas mais famosas de ambos os lados do Atlântico.

Ao esmiuçar o estilo empregado em todos esses gêneros, a diversidade eclética repertorial fica ainda mais evidente, sobretudo porque houve sempre uma orientação peculiar no modo de consumo e recepção dos espetáculos. Com exceção do teatro de prosa, ou declamado, todos os demais gêneros contêm música e a quantidade e complexidade de música inserida neles estabeleceu uma hierarquização natural de prestígio, que se estendia aos autores, intérpretes, espaços e públicos. Isso pode explicar por que a ópera foi escolhida como gênero a inaugurar o Teatro Amazonas e para o qual houve frequente preocupação da administração pública em patrocinar; a governança estadual chegou a estabelecer um contrato de seis anos com o empresário Joaquim Franco em 1905, de

modo a manter uma regularidade anual na oferta de espetáculos operísticos no Teatro Amazonas.

Apesar de haver uma menor presença de gênero nesse recorte, se comparado à frequência dos demais, o ecletismo é evidente ao se observar o conjunto do repertório realizado. Nesse caso, somam-se os anos imediatamente anteriores à inauguração do Teatro Amazonas, já no período republicano, que geram o impulso decisivo para a conclusão de sua obra, compondo um panorama coeso de observação, dada a motivação artística decisiva que parecem ter promovido para a realização dessa da casa de espetáculos.

Consideradas assim, nove temporadas de óperas entre 1890 e 1907 são representativas da diversidade de escolhas do que seria levado ao palco principal de Manaus – o Éden Teatro, entre 1890 e 1896, e o Teatro Amazonas, depois disso.

Se por um lado, a urgência da modernidade promoveu estreias como a de *Cavalleria rusticana* em 1892, em tão curto lapso de tempo – só dois anos depois da estreia absoluta em Roma –, a temporada inaugural do Teatro Amazonas contou com *Il barbiere di Siviglia*, partitura estreada mais de 80 anos antes, em 1816, induzindo a perceber a prática, que se tornara frequente, em misturar partituras "antigas" e "modernas."

O entendimento do que é antigo ou moderno no século XIX pode ser ligeiramente variável, mas, no que concerne à ópera, significava uma composição estreada preferivelmente nos últimos 15 anos. Em 1843, diversos anúncios publicados em jornal davam conta de que uma loja localizada na Rua do Ourives, nº 53, no Rio de Janeiro, vendia partituras de novas óperas, dentre as quais, *Nabucodonosor*, de Verdi, num "sortimento de música a mais moderna," que incluía ainda "*Norma*, de Bellini; *Il bravo*, *La vestale* e *Elena di Feltro* [sic], de Mercadante; *Lucrezia Borgia*, *Gemma di Vergy*, *Parisina*, *Adelia* e *La Favorita*, de Donizetti; *Saffo* de Pacini; *Corrado di Altamura*, de F. Ricci; *Il templario*, de Nicolai,"[4] dentre outras não nomeadas. Dentre todas as óperas mencionadas, *La vestale*, de Spontini, estreada em 1807, e *Il templario*, de Nicolai, estreada em 1819, eram as únicas obras criadas antes da década de 1830. Do ponto de vista dos compositores, deve-se ressaltar que todos os mencionados estavam vivos e atuantes, exceto Bellini, cujo desaparecimento precoce e recente, em 1835, ainda era lamentado. Assim, nesses termos, a música moderna pode-

4 *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1843.

se entender como aquela feita predominantemente por autores em curso criativo, ou de desaparecimento recente, com produções dentro dos últimos 15 anos.

O ressurgimento de temporadas de ópera no Rio de Janeiro a partir do ano seguinte, em 1844, reforça a consideração acima acerca da modernidade repertorial como um conjunto de obras de fatura recente provenientes de um núcleo ativo e publicamente consolidado de autores. Após longo recesso, o gênero operístico retornou aos palcos brasileiros com a companhia de Giuseppe Galletti, contratada para servir ao Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro. O grupo foi enxertado durante essa primeira temporada do Segundo Império e continuamente reformado para os anos seguintes, de modo a manter a oferta de espetáculos anualmente, cujas óperas também foram sendo progressivamente substituídas.

Da temporada de 1844, em que a base repertorial foi estabelecida, até 1846, quando a estreia de Verdi aconteceu no contexto contratual de novos artistas de uma outra companhia já atuante no país, observa-se uma dinâmica que beneficia sempre o mesmo modelo.

Foram levadas 11 óperas ao palco do Rio de Janeiro no ano de 1844, sendo dez delas estreias locais. Apenas *L'italiana in Algeri*, de Rossini, já havia sido vista cerca de duas décadas e meia atrás na capital carioca. As estreias incluíram obras de apenas quatro autores, sendo seis delas de Donizetti, três de Rossini, duas de Bellini e uma de Ricci. Somente três óperas haviam sido compostas havia mais de 15 anos, mas não mais que 30. Todas as demais óperas eram criações da década de 1830.

Para o ano de 1845, foram mantidos sete títulos da temporada realizada em 1844 e acrescentadas mais cinco óperas. A mais antiga havia sido composta em 1831, portanto menos de 15 anos antes, e a mais recente era uma estreia absoluta, *O templo da Glória*, do maestro Ribas, músico atuante no contexto carioca. Foi das raras obras em português àqueles dias, fora do círculo de autores canônicos, pois as demais estreias de 1845 eram de mestres italianos.

O ano de 1846 deu início a uma expansão do círculo autoral canônico, com a estreia de *Ernani*, de Verdi, cuja criação mundial acontecera dois anos antes. Verdi substituiu Donizetti na primazia do repertório operístico, não apenas carioca, mas brasileiro, ao

longo dos anos seguintes. A temporada carioca de 1846 contou com dez óperas, sendo cinco estreias e cinco reprises advindas de anos anteriores. Todas as obras eram das décadas de 1830 e 1840, e as estreias concentraram-se em apenas três autores: Donizetti, Bellini e Verdi.

Quadro 2 – Relação das óperas assistidas no Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, entre 1844 e 1846. Elaborado pelos autores.

Óperas estreadas no Rio de Janeiro em 1844	**Autor**	***Première* mundial**	**Reprises cariocas em 1845 e 1846**
L'italiana in Algeri	Rossini	1813	-
Il barbiere di Siviglia	Rossini	1816	1845
La donna del lago	Rossini	1819	1845
Norma	Bellini	1831	1845 e 1846
Capuletti e Montecchi	Bellini	1830	-
Belisário	Donizetti	1832	
L'elisir d'amore	Donizetti	1835	1845
Anna Bolena	Donizetti	1830	1845 e 1846
Il furioso nell'isola di Santo Domingo	Donizetti	1833	-
Torquato Tasso	Donizetti	1833	1845
Betly	Donizetti	1836	1845
Óperas estreadas no Rio de Janeiro em **1845**			Reprises em 1846
Chiara di Rosemberg	Ricci	1831	-
I puritani	Bellini	1835	1846
Il giuramento	Mercadante	1837	1846
Saffo	Pacini	1840	1846
Templo da Glória ou o Novo Pimalião	Ribas	1845	
Óperas estreadas no Rio de Janeiro em **1846**			
La straniera	Bellini	1829	
Beatrie di Tenda	Bellini	1833	
Lucrezia Borgia	Donizetti	1833	
La figlia del regimento	Donizetti	1840	
Ernani	Verdi	1844	

Para propósitos comparativos, o estabelecimento de temporadas líricas em Manaus, passadas cinco décadas após o fenômeno carioca, mostra uma reorientação de gosto e também de conceitos estéticos.

A chegada de uma companhia lírica ao Éden Teatro (também grafado Teatro Éden), em dezembro de 1890, assim como a de Galletti cinquenta anos antes, advinda diretamente da Europa, revela que a ideia de modernidade já não estava mais amparada sobre os mesmos princípios de produção recente, dos últimos 15 ou 20 anos, circunscrita a um cânone reduzido de autores. A tendência ficou bastante clara com a estratégia de continuidade das temporadas.

O grupo lírico empresariado por Joaquim Franco, maestro ativo no Norte do Brasil entre o fim do século XIX e o início do XX, trouxe 14 óperas para a temporada operística inaugural de Manaus. Eram seis delas de Verdi, quatro de Donizetti, uma de Bellini, uma de Rossini, uma de Ricci e outra de Marchetti. O número de autores é maior do que o que se viu no Rio de Janeiro quando das estreias lá ocorridas em 1844, embora sejam sempre obras de autores italianos. Entretanto, dentre as óperas vistas em Manaus não havia nenhuma composta nos últimos 15 anos. Todas eram mais antigas, sendo apenas duas delas posteriores à década de 1860 e as restantes, portanto doze óperas, estreadas havia mais de 30 anos.

Quadro 3 – Relação das óperas estreadas em Manaus, no Teatro Éden, entre 1890 e 1893, imediatamente antes da inauguração do Teatro Amazonas. Elaborado pelos autores.

Óperas estreadas em Manaus na temporada de 1890/91	Autor	Première mundial	Reprises seguintes em Manaus
Il barbiere di Siviglia	Rossini	1816	1892, 1893, 1897 e 1901
Norma	Bellini	1831	1892 e 1897
Lucia di Lammermoor	Donizetti	1835	1892, 1893, 1897, 1901 e 1906
La favorita	Donizetti	1840	1892, 1893 e 1897
Linda di Chamounix	Donizetti	1842	-
Don Pasquale	Donizetti	1843	1893
Ernani	Verdi	1844	1892, 1893, 1897, 1901 e 1902
Crispino e la comare	Ricci	1850	1892
Rigoletto	Verdi	1851	1892, 1893 e 1906
Il trovatore	Verdi	1853	1892, 1901 e 1902
La traviata	Verdi	1853	1892, 1901 e 1902

Un ballo in maschera	Verdi	1859	1892, 1897 e 1901
Ruy Blas	Marchetti	1869	1892 e 1897
Aida	Verdi	1871	1897 e 1901
Óperas estreadas em Manaus em **1892**			
Fra Diavolo	Auber	1830	1893
La sonnambula	Bellini	1831	1893 e 1897
Poliuto	Donizetti	1838	-
Faust	Gounod	1859	1897, 1906 e 1907
La forza del destino	Verdi	1862	-
La Gioconda	Ponchielli	1876	1897 e 1901
Cavalleria rusticana	Mascagni	1892	1897, 1910, 1902 e 1906
Óperas estreadas em Manaus em **1893**			
Martha	Flotow	1847	-

A renovação dos títulos assistidos mostrou processo acelerado de ecletismo repertorial. Em 1892, Franco, o mesmo empresário da temporada anterior, trouxe novo elenco, mantendo 12 óperas da temporada 1890/91, mas promovendo sete estreias ao público local, completando oferta de 19 títulos.

O número elevado de óperas diferentes numa mesma temporada de um grupo artístico era, na virada do século XIX para o XX, um requisito de competitividade entre diversos empreendimentos artísticos semelhantes. Das sete óperas estreadas, apenas *Cavalleria rusticana* era uma ópera moderna, ou seja, composta nos últimos 15 anos. A bem da verdade, era recentíssima, pois sua estreia mundial acontecera havia exatamente dois anos, em 1890. Depois dela, apenas *La Gioconda* cumpria parcialmente o requisito, pois havia sido criada em 1876, portanto 16 anos antes. Dessas sete estreias do Eden Teatro em 1892, três delas datavam sua *première* da década de 1830, portanto mais de meio século antes.

Abriu-se também a exceção ao cânone de autores italianos, pois foram introduzidas no repertório as óperas *Fra Diavolo*, de Auber, e *Faust*, de Gounod. Embora de compositores franceses, foram ambas representadas em língua italiana, outro requisito canônico que não muito mais tarde seria derrubado. A tendência à inserção de autores não italianos, ainda que suas óperas fossem representadas em

italiano, parece ter se refletido nos anos seguintes, quando, em 1893, a única ópera a estrear em Manaus foi *Martha*, do alemão Flotow.

Quadro 4 – Relação das óperas estreadas no Teatro Amazonas entre 1897 e 1906. *Estreia em Manaus. Elaborado pelos autores.

Óperas estreadas em Manaus na temporada de 1890/91	Autor	Première mundial	Reprises seguintes no T.A.
Il barbiere di Siviglia	Rossini	1816	1901
La sonnambula	Bellini	1831	-
Norma	Bellini	1831	-
*Lucrezia Borgia**	Donizetti	1833	-
Lucia di Lammermoor	Donizetti	1835	1901 e 1906
*L'ebrea**	Halévy	1835	1907
*Gli ugonotti**	Meyerbeer	1836	1907
La favorita	Donizetti	1840	1907
Ernani	Verdi	1844	1901 e 1902
Un ballo in maschera	Verdi	1859	1901
Faust	Gounod	1859	1906 e 1907
La forza del destino	Verdi	1862	-
Ruy Blas	Marchetti	1869	-
*Il Guarany**	Gomes	1870	1901 e 1907
La Gioconda	Ponchielli	1876	1901
*Otello**	Verdi	1887	-
Cavalleria rusticana	Mascagni	1892	1901, 1902 e 1906
Óperas estreadas no T.A. em **1901**			
Rigoletto	Verdi	1851	-
Il trovatore	Verdi	1853	1902
La traviata	Verdi	1853	1902
*Pagliacci**	Leoncavallo	1892	-
*Manon Lescaut**	Puccini	1893	-
*La bohème**	Puccini	1896	1902 e 1906
*Fedora**	Giordano	1898	1902
Óperas estreadas no TA em **1902**			

Foram levadas sete óperas já estreadas anteriormente	-	-	-
Óperas estreadas no TA em **1906**			
*Mireille**	Gounod	1864	-
*Mignon**	Thomas	1869	1907
*Carmen**	Bizet	1875	1907
*Le Grand Mogol**	Audran	1877	-
*La fille du tambor major**	Offenbach	1879	-
Óperas estreadas no TA em **1907**			
*Guilleume Tell**	Rossini	1829	-
*La fille du regiment**	Donizetti	1840	-
*Galathée**	Massé	1852	-
*Le dragons de Villars**	Maillart	1856	-
*L'africaine**	Meyerbeer	1865	-

A temporada inaugural do Teatro Amazonas refletiu esse movimento por aprofundar o contexto eclético. A companhia lírica, trazida também por Joaquim Franco, tinha 17 óperas na bagagem, dentre as quais cinco seriam novidades para o público manauara. Dentre elas, três estreias remontavam à década de 1830, obras antigas se considerados os critérios de modernidade já expostos acima. As duas óperas restantes eram mais recentes. Uma delas era *Il Guarany*, de Gomes, obra com mais de 25 anos de criação, mas trabalho de um autor especialmente icônico para o contexto do Teatro Amazonas e mesmo do Norte brasileiro. A outra era a única novidade realmente "moderna," mas de um autor canônico: *Otello*, de Verdi, cuja *première* acontecera havia dez anos.

Curiosamente, dentre as obras antigas estreadas em Manaus naquela temporada inaugural do Teatro Amazonas, duas delas eram de autores franceses, o que as pode justificar, justamente pelo alargamento cultural que proporcionavam ao público manauara. Tanto *L'ebrea*, criada como *La juive*, quanto *Gli ugonotti*, feita originalmente como *Les huguenots*, foram ainda assim apresentadas em sua costumeira tradução italiana do tempo. Mas o expediente, entretanto, alarga o grupo de autores apresentados para onze compositores, muito mais do que os seis da temporada de 1890/91 no Éden Teatro; se

comparado esse número aos da temporada inaugural carioca, no distante ano de 1844, quando foram assistidos trabalhos de apenas três autores, percebe-se muito maior abrangência de linguagens e expressões criativas, moldadas especialmente para o público local, uma vez que a companhia foi organizada especialmente para a inauguração do Teatro Amazonas.

As reprises e estreias promovidas nas subsequentes temporadas de ópera em Manaus revelam o mesmo paradigma do ecletismo visto nas ruas da cidade: uma mistura equilibrada entre óperas do passado e óperas de recentíssima criação, assim como trabalhos de escolas, movimentos e línguas diferentes, com predominância para a mescla de nomes italianos e franceses, organizados ao gosto das plateias locais. Nas duas temporadas de 1906 e 1907 houve até mesmo uma inversão das costumeiras traduções vertidas do francês ao italiano, quando foram levadas as versões francesas de obras originalmente em italiano, como *La bohème*, de Puccini, e *Il Guarany* – então *Le Guarany* – de Gomes, esta última uma versão inédita.

A temporada com maior número de estreias de óperas "modernas," ou recentes, foi a de 1901, quando quatro estreias eram trabalhos dos últimos dez anos, advindas de Leoncavallo, Puccini e Giordano. Entretanto, elas compuseram repertório em que abundaram as obras do passado mais distante, havendo uma grande miscelânea entre autores da fase final do *bel canto* (Rossini e Donizetti), Verdi e seus contemporâneos, assim como os naturalistas citados.

As últimas temporadas de ópera do Teatro Amazonas ao final da *Belle Époque* são, entretanto, as manifestações mais interessantes, se considerarmos que o cânone de predominância das obras italianas da atualidade (seja qual for ela) constituía o modelo. Naquele biênio de 1906/07 foram assistidas óperas sempre em francês, não mais em italiano, fossem de autores franceses ou italianos, versões originais ou traduzidas, de um arco temporal que cobria oito décadas, obras oriundas de 12 compositores e quatro nacionalidades diferentes, incluindo aí o Brasil. Estas duas temporadas foram também contratadas diretamente para o público nortista, tendo acontecido exclusivamente em Manaus e Belém.

Conclusão

Assim como na arquitetura, o teatro musical assistido em Manaus parece consideravelmente vinculado ao pensamento do Ecletismo, em realizações ou orientação ideológica, dadas as características que lhe foram comuns. Manifestações que apresentaram elementos estilísticos de diferentes escolas nacionais e variada temporalidade, associadas com maneiras próprias de disposição do conjunto repertorial, onde se veem inclusive adaptações de caráter local – e por local entende-se não só a cidade de Manaus, mas o Norte brasileiro ou mesmo uma escala mais alargada de circulação de expressões –, podem ser consideradas como ponto de importante convergência para compreender a dissolução da modernidade que já dava mostra de estar sendo sentida no século XIX.

Ainda que as vanguardas artísticas viessem a dar, no século XX, o último suspiro de um período orientado pela ideia de progresso e, portanto, de linearidade histórica e renovado sentido de modernidade, a virada do século XIX para o XX no Brasil, em especial Manaus, e de modo muito particular no evento que se materializa no surgimento do Teatro Amazonas, revela um ponto sensível em que a dissolução dessa mesma ideia de modernidade já dava seus primeiros sinais em direção a um contexto onde tomam parte diversas manifestações do passado e de origens geográficas e culturais variadas. Ainda que não se possa considerar isso uma manifestação pós-moderna, muito do que a caracteriza já começava a ser urdido nestes episódios de um Ecletismo que, como se percebe, foi muito mais que uma evidência da arquitetura, abrangendo um fenômeno artístico e cultural amplo.

Referências

Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo, 1989.

Castro, Marcia Honda do Nascimento. *Ecletismo em Manaus: conforto térmico.* Série Memória. 5ª. ed., n. 43. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria do Estado da Cultura, nov. de 2001.

Curtis, William J. R. *Arquitetura moderna desde 1900.* Porto Alegre: Bookman, 2008.

Derenji, Jussara. *Ilusão e cor: pintura de interiores na arquitetura de Belém.* Belém: Secult, 2004.

———. *Teatros da Amazônia: Teatro da Paz, Teatro Amazonas.* Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.

Hitchcock, Henry Russell. *Modern architecture: romanticism and reintegration.* New York: Hacker Art Books, 1970.

Kruft, Hanno-Walter. *História da teoria da arquitetura.* São Paulo: Edusp, 2016.

Lemos, Carlos Alberto Cerqueira. *História da casa brasileira.* São Paulo: Contexto, 1989.

———. "Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira." *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 141, fev. 2012. https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4214

Páscoa, Márcio e Luciane Páscoa. "As representações da Iara segundo Ermanno Stradelli, José Cândido da Gama Malcher e Crispim do Amaral na Amazônia oitocentista." *Cerrados*, Brasília, n. 55 (maio 2021): 121-157.

Páscoa, Márcio. A *vida musical em Manaus na época da borracha* (1850-1910). Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/Funarte, 1997.

Quatremère, Quincy de. *Dictionnaire historique d'architecture.* Tome second. Paris: Librairie d'Adrien le Clere et Co, 1832.

Salgueiro, Heliana Angotti. Organizadora. *Cidades capitais do século* XIX: *racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos.* São Paulo: Edusp, 2001.

Santos, Boaventura de Sousa. *Construindo as epistemologias do Sul: Antologia Essencial.* Volume 1. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

———. A *crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência.* São Paulo: Cortez, 2002.

Segre, Roberto. *América Latina fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura.* São Paulo: Studio Nobel, 1991.

Soares, Karol Gillet. "As formas de morar na Belém da Belle-Époque (1870-1910)." Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, 2008. http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/4376

Valladares, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas.* Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

Fontes primárias

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1843. Ano XVIII, n. 247.

Musicologia e as experiências do tempo - os regimes de historicidade

Alberto Dantas Filho

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)
alberto.dantas@ufma.br

Este trabalho propõe um olhar não linear, no contexto de nossos estudos, sobre a obra de François Hartog, *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*, 1ª edição, publicada em 2003 e reimpressa. Assunto pouco abordado pelos estudos histórico-musicológicos, é, na acepção de Hartog, o mecanismo das formas de experiência do tempo e suas consequências sobre a percepção e a construção do acontecimento histórico, este último, como propõe Paul Veyne, unidade que demarca a própria história, seus limites e a partir do qual se constitui. A musicologia, como ciência histórica, submete-se às mesmas preocupações metodológicas, e o "pensar a outra música" exige a formulação de "outras histórias" ou, no dizer de François Hartog, "outros regimes de historicidade."

Os últimos anos têm sido bastante auspiciosos para a musicologia brasileira. Vimos, através de muitas frentes, o esforço, cada vez mais crescente, de se buscar novos olhares e práticas, fazendo da musicologia brasileira uma ciência mais plural, viva e que dialogue com o seu próprio tempo. Questões afeitas a assuntos mais diversos confluem aqui, agora, em um evento gerado pela Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), pois não podemos desprezar o fato de que, na base dessa nossa

confraternização científica, está um ajuntamento mais significativo de musicólogos que se associam para fortalecer a musicologia brasileira, fortalecer a área.

Nesse sentido, as discussões que propunham um olhar mais profundo sobre as desigualdades presentes na musicologia paravam sempre em questões afeitas ao campo da crítica histórica, ou seja, seus métodos técnicas e procedimentos, em relação à analise histórica, envolvendo a heurística, a crítica e a hermenêutica. Essa discussão ensejou trabalhos importantes, como o pioneiro *História e musicologia: duas apropriações do passado*, de Denise Scandarolli (2016), e as primeiras inquietações a respeito das condições e ambiências historicizantes na dinâmica do trabalho da investigação musicológica.

Questões como o tempo, as possibilidades de historicização, capacidade de se colocar determinado assunto em perspectiva histórica, conferindo sentido ou caráter histórico a ele, ou mesmo, observar aquilo que se está estudando, como uma "voz polifônica," ou seja, algo que se historiciza em todas as suas possibilidades.

Grande parte de nossa produção continua sendo resultado de um olhar ainda predominantemente diacrônico, em uma perspectiva cronosófica, reproduzindo o que Hartog (2019, 31) nos diz: "mitos de profecias e de periodizações, seguida dos discursos sobre a história universal de Bossuet a Marx, passando por Voltaire, Hegel e Comte, sem esquecer Spengler ou Toynbee," nessa perspectiva vendo a própria história e, por extensão, a musicologia como um "repositório de temas e assuntos desvinculados" funcionalmente, partindo de uma totalidade de indícios e de eventos que engessam o discurso e promovem o que Hartog denomina de busca fundamental pela compreensão das relações entre o passado e futuro. De certa forma, continuamos na perspectiva de "Descobri-las e fixá-las: 'dominá-las para compreender e prever'" (Hartog 2019, 32).

Nesse livro, François Hartog (2019, 45, grifo nosso) diz-nos:

> Todas as sociedades [...] são históricas da mesma maneira, mas algumas o admitem abertamente, ao passo que outras se opõem a isso e preferem ignorá-lo. **Se podemos, então, de forma justa, dispor as sociedades em uma escala ideal em função não do grau de historicidade, semelhante para todas, mas do modo como elas o experimentam, importa assinalar e analisar os casos-limite: em que condições e sob que formas o pensamento coletivo e os indivíduos abrem-se à história? Quando e de que modo, em vez de considerá-la como uma desordem e uma ameaça, veem nela um instrumento para agir sobre o presente e transformá-lo?**

Como as sociedades acolhem o trabalho musicológico e em que perspectiva a musicologia histórica age sobre o presente, e de que forma, reflexivamente, este presente olha o passado musical investigado e o interpreta, assentado na posição do pesquisador de não reivindicar nenhum ponto de vista predominante, mas abarcar-se de um manancial de recursos alinhavados pelo próprio curso historiográfico ou musicológico.

Variações na percepção do tempo criam situações que podem condicionar o olhar investigativo, o que Hartog (2019, 38, grifo nosso) denominou de

> [...] equivocidade das categorias: há relação entre um passado esquecido ou demasiadamente lembrado, entre um futuro que quase desapareceu do horizonte ou entre um porvir ameaçador ou **um presente continuamente consumado no imediatismo ou quase estático ou interminável, senão eterno?**

Importante questão, se imaginamos que o produto da história da música ou musicologia, como queiram, é a "história da música," e as pistas deixadas por esta via expressam, exatamente, a chamada crise epistemológica, como nos lembra Scandarolli, que teria seus fundamentos no que Hartog compreendia como

> [...] o impacto da desesperança com o futuro, as mudanças sociais, interpretados por François Hartog como a quebra do regime de historicidade moderno, futurista, e a passagem para um regime de historicidade presentista, fez com que os paradigmas da disciplina fossem questionados, ao limite de alguns autores decretarem este período como o fim da história. (Fukuyama e Dosse citado em Scandarolli 2016, 226)

Os estudos histórico-musicais, por muito tempo apoiados em uma musicologia que demandava abordagens sistemáticas de acervos, arquivos, obras técnicas variadas, de divulgação, prenderam-se a aspectos "burocráticos," por vezes cartorial e positivista, por outro lado, a percepção e a compreensão maior do campo alargaram o escopo epistemológico de nossas abordagens, fazendo-nos buscar compreender as condições deste campo:

> Embora, retomando os próprios termos de Lévi-Strauss, o grau de historicidade das sociedades seja o mesmo, já a imagem subjetiva que elas têm de si mesmas e "a maneira como sentem" essa historicidade variam. A consciência que têm e o uso que dela fazem não são idênticos. (Hartog 2019, 45)

De fato, as nuanças que se põem diante do investigador da música são muitas, entranhadas nas redes de interações culturais, nos arranjos sociais e no espelhamento

simbólico que esta sociedade reproduz. Assim, o entendimento de como se dá a resposta e onde esta mesma sociedade coloca a musicologia são elementos importantes para o estabelecimento de trabalhos mais abrangentes. Essas "condições," de início, configuram um ambiente de pesquisa, sobretudo, nas possibilidades de efetiva historicidade daquilo que está sendo abordado.

As variadas histórias, geradoras, decorrentes, fundadoras, mitológicas, requerem uma multiplicidade de embates e convivências entre modelos interpretativos que correspondem a regimes de historicidade, na medida em que o trabalho em si "resulta em [uma] série de trocas" Hartog (2019, 59). O autor estabelece unidades dialéticas que expressariam em nível crescente: o Acontecimento / Sistema (fato historicizante), passando pela História / Estrutura (historiografia) e o Presente / Passado (regime de historicidade), em outras palavras, uma linha que inicia com um fato fundante, passando pela construção de um discurso legitimador em um contexto de possibilidades e condições historicizantes.

Em suma, Hartog nos chama a atenção para o fato de fazermos história, no nosso caso, história musical, dando as costas aos imperativos que condicionam, muitas vezes inconscientemente, os nossos trabalhos, quando nos diz que cada sociedade tem um olhar específico para aquilo que escolhe para ser historicizado: "[...] de uma sociedade a outra, os vários modos de historicidade diferem, isto é, as maneiras de viver e de pensar essa historicidade e de servir-se dela, os modos de articular o passado, presente e futuro: seus **regimes de historicidade**" (Hartog 2019, 45, grifo nosso).

Na busca de respostas, junto à história antropológica, Sahlins (citado em Hartog 2019, 14) assevera: "Se a conjuntura é uma situação que resulta de um 'encontro de circunstância', a estrutura da conjuntura é a realização, de fato, das categorias culturais em um contexto cultural particular."

Sendo a conjuntura combinação ou ocorrência de acontecimentos em uma dada circunstância, em contexto histórico, ela está ligada a fenômenos de curta duração e expressa a construção de um cenário plausível de explicação historiográfica, que, na perspectiva antropológica de Marshall Sahlins, concretiza-se na dinâmica cultural, em uma rede articulada de inter-relações.

Sabemos por que Nicolas Cook, alguns anos atrás, disse que em breve seríamos todos etnomusicólogos, isto porque, sem o suporte transdisciplinar e "horizontal" e o consequente aumento do trânsito entre as diversas disciplinas que compõem o universo investigativo da musicologia, estaríamos fadados ao isolamento epistemológico e crítico.

À musicologia histórica compete estabelecer as fronteiras conceituais que evidenciam o local da memória musical e das musicalidades, na totalidade da vida musical de uma determinada sociedade.

> Koselleck sugere duas categorias meta-históricas: o espaço de experiências e o horizonte de expectativas. O espaço de experiência está relacionado ao ato de recordar-se, o local da memória, que remeteria ao passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento. (Cardoso Filho e Xavier de Oliveira 2013, 12)

Fator preponderante no transcurso da experiência com o tempo e as formas pelas quais lidamos com ele, estes dois fatores, o campo de experiência e o horizonte de expectativas, foram se dissociando ao ponto de levar a uma ruptura. Segundo Hartog, no tempo histórico, aquele que depende das formas de organização levadas a cabo no ato historicizante, das formas sociais e do que delas emanam é que se diferenciam as variantes que determinam as diversas modalidades de tempo histórico.

Mas, sendo a história da música assentada nas mesmas bases conceituais da História como ciência referencial, ciência social que estuda o passado da humanidade, então a musicologia, como ciência histórica, teria como preocupação mais fechada, parafraseando Scandarolli (2016, 226), a ação do sujeito musical, no tempo, estabelecendo relações (no âmbito da Vida Musical[1]) "pela percepção dos tempos presente, passado e futuro em suas análises."

Por essa perspectiva, observamos que, conceitualmente, história da música e musicologia confundem-se, mas a área carece de discussões que tratem a questão fundamentando-a, sobretudo, no aparecimento da primeira em um contexto bem diferenciado do da musicologia. Essa "diferença," assentada na própria história de nossa história musical, faz com que os dois conceitos, por vezes, não se imbriquem de forma

1 O conceito de Vida musical ou *Musical Life*, e um conceito da obra *Musical Life in a Changing Society: Aspects of Music Sociology* de Kurt Blaukopf (1992).

completamente assente, pois as articulações epistemológicas às quais, tradicionalmente, o campo da musicologia histórica nos remete são de uma área diferenciada da história da música e bem mais abrangente. Chega-se ao ponto de referir-se àqueles que não têm formação musicológica específica de "historiadores da música," que teriam uma abordagem diferenciada e mais afastada do centro das preocupações da musicologia.

Esse fenômeno foi crescendo, na medida em que a musicologia histórica foi se consolidando entre nós e o abismo entre musicólogos e historiadores foi se ampliando. Sabemos que, como já apontava Denise Scandarolli (2013, 227):

> A musicologia histórica foi classificada por Myriam Chimènes em meados da década de 1990, como sendo "terra de ninguém," cujo desbravamento está em curso e cuja conquista necessita de colaborações interdisciplinares. Para esta musicóloga francesa, o distanciamento mantido pelos historiadores em relação à música pode ser entendido como certa timidez face a um objeto de acessibilidade e de legibilidade diferente.

Devemos também pensar que a compreensão do campo história da música exige uma inversão paradigmática do que até agora consideramos como base para esta discussão: a musicologia seria um ramo da história da música, e não o contrário, pois as disparidades ou a distância que existe entre a musicologia e a história, agora em seu sentido geral, evidenciam a crise epistemológica e a consequente "quebra do regime de historicidade" descrito por Hartog. Achamos que toda essa discussão vem a reboque desse fenômeno que se manifesta antagonicamente, de um lado a história, de outro "as Histórias" (incluindo a da música) e, mais a frente, a musicologia histórica como esmiuçamento do trabalho investigativo.

Acreditamos, inclusive, que o ponto de ruptura ou de distanciamento entre a história e a musicologia teria mais a ver com os fundamentos epistemológicos dessas disciplinas desde o momento de suas fundações, como apontam alguns estudiosos, ou seja, seria um problema hermenêutico, uma incapacidade, pela história, da leitura das fontes musicológicas, sobretudo pelo caráter criptográfico da linguagem musical, o que certamente é um componente importante, mas, pela dimensão e profundidade da questão, as diferenças que procuramos mitigar estão na própria estrutura epistemológica desses dois campos.

Por esse aspecto podemos inferir que, ao ser concebida por Adler, Riemann e outros, a fundação da musicologia, entre o último quartel do século XIX e os primeiros anos do século XX, dá-se em um ambiente histórico marcado pelo aparecimento dos estados nacionais e a necessidade de construção de uma memória coletiva e autorreflexiva, diferenciadora e identitária (Scandarolli 2016, 230).

Não é difícil percebermos que no universo de trabalhos que conhecemos e os nossos próprios trabalhos estão eivados de uma prática, de uma ambiência historiográfica que ainda não acompanha ou tem dificuldades com as condições de "historiabilidade" (regimes de historicidade) contemporâneas, pelo contrário, muitas de nossas narrativas históricas olham o passado com o olhar passadista e o futuro com certa desconfiança.

A história da música, ao confundir-se com a musicologia histórica, assenta-se na mesma base conceitual da história, como ciência geral, ciência social que estuda o passado musical da humanidade.

Em uma passagem muito elaborada de seu *Regimes de historicidade*, François Hartog (2019, 133), ao tratar das relações entre a memória, história e o presente, ataca o proselitismo histórico de Chateubriand e diz:

> A fórmula é, mais uma vez, emprestada a Chateaubriand, proposta no prefácio dos seus Études historiques, evocados no capítulo anterior. Neles assumia a pose do historiador surpreendido pela história. E dá o exemplo: "Eu escrevia a história antiga, e a história moderna batia à minha porta." (Hartog 2019, 133)

A aceleração da história, percebida por Chateaubriand, pelo menos, enquanto fenômeno que se projetou até o século XX, trouxe uma curiosa assimetria: a historiografia, como discurso científico, passa a ter dificuldades em acompanhar a própria história: "É como se a historiografia tivesse certa dificuldade em seguir a história," disse Lorenz von Stein em 1843, lembrado por Hartog (2019, 134).

Talvez neste ponto tenhamos algumas respostas para a compreensão desse *gap* entre a história e a musicologia histórica. Sendo a historiografia o discurso histórico, a produção relacionada ao passado, poderíamos dizer que há na realidade um esquisso no discurso que não satisfaz, pelo menos em relação à atividade musical, a nenhuma das

partes. A musicologia, e agora falo da brasileira, vive ainda uma situação insular, e não falo aqui da *Îles d'histoire*, mas do isolamento que, mesmo com os avanços tecnológicos, persiste; ou a história que, ao se dirigir à música e todo o seu entorno, tem dificuldades em produzir sínteses.

Por vezes, o musicólogo se converte em um intelectual orgânico, reproduzindo o seu próprio mundo, de forma estática e isolada do próprio objeto de estudo, sua organicidade, seu lugar em uma comunidade de musicantes e até a sua própria posição nessa comunidade.

Na verdade, continuamos presos a um protocolo que vigorou enquanto preocupação precípua, a questão do patrimônio musical, e sobre isso, referindo-se à história, Hartog (2019, 196) nos diz:

> Na tradição europeia, o patrimônio é um misto e um produto de uma longa história. Estudos científicos que resgataram seu surgimento mostram que foi necessária, de fato, a convergência de várias condições: a prática da coleção, a preocupação com a conservação e a restauração, a progressiva constituição da categoria de monumento histórico. (Hartog 2019, 196)

Essa era a nossa agenda na década de 1990, e se justificava pela completa inexistência de políticas para o setor, que ainda se vivia uma corrida pelos documentos musicografados ou outras modalidades documentais que eram levados para acervos particulares em atitudes muito pouco republicanas, mas reconhecidas como necessárias ao esforço preservacionista, que alicerçava-se na autoridade de quem o fazia.

Há um ponto nesse memorável trabalho de Hartog que poderíamos transpor para a nossa realidade. Ao falar da viagem do visconde François-René de Chateaubriand como missionário no Canadá, que resultou no seu livro *Viagem à América*, Hartog nos chama a atenção para a distinção temporal entre o tempo da viagem e o tempo na obra *Viagem* de Chateaubriand. No Canadá, o historiador e polígrafo, segundo Hartog, se despojara de sua autoridade como viajante, mas, assentado no "tempo passado," ele se transforma "no último historiador dos povos da terra de Colombo, desses povos cuja raça não tardará a desaparecer" (Hartog 2019, 113).

Ao observarmos a dicotomia entre um tempo percebido (fenomênico) e o tempo abstrato, concebido e transportando a situação-problema proposta por Hartog a respeito das muitas tramas temporais no discurso historiográfico, para a musicologia histórica, conseguimos vislumbrar, de maneira muito clara, que:

1. O primeiro efeito do trabalho musicológico histórico "[...] é revelar um outro objeto, uma realidade diferente daquela que é colocada inicialmente;"
2. O trabalho do tempo revela um outro universo, uma outra realidade, alheia às aparências superficiais do objeto;
3. Nem "as origens" ou "lugar primordial," nem visões utópicas projetivas, pois, como coloca Hartog, o objeto "não está somente preso no tempo e em confronto com ele, mas ainda repleto de tempo" (2019, 114), ou seja, em uma determinada condição, aquilo que estudamos não se limita ao tempo passado, mas a sua historicidade (conjunto de condições historicizantes) projeta um "facho temporal" em muitas direções, uma estrutura temporal que podemos imaginar rizomática e que se converte em possibilidades analíticas quando vivenciadas no presente.

O que é demonstrado na fórmula em que Hartog descreve a visão historiográfica do mesmo Chateaubriand, sobre o Novo Mundo,

> O primeiro efeito desse trabalho do tempo é revelar uma outra América. Nem terra primordial nem utopia selvagem, ela não está somente presa no tempo e em confronto com ele, mas, ainda, repleta de tempo: tanto a "América selvagem" quanto a "América policiada," que não será mais percebida como uma "antiga" América, uma República romana claudicante ou atrasada (com um Cincinato de carruagem). (Hartog 2019, 114)

Ao dizer que o que move o regime moderno (de historicidade), baseado em Koselleck, seria "a passagem do plural alemão *die Geschichten* ao singular *die Geschichte*" (Hartog 2019, 147), da mesma forma, é possível pensar que para além das muitas e variadas histórias das músicas, há uma História da Música, em si, e que protagoniza, agora, o que Hartog (2019, 117) profetizou neste seu trabalho: "deve tornar-se conhecimento de si mesma," com isso contrariando uma visão antiga e

arraigada de uma história exemplar, para uma história em que os fatos históricos deixam de ser vistos apenas como algo acontecendo "no tempo," para uma visão que coloca o acontecimento "através do tempo."

Em nosso caso, podemos pensar que a musicologia, assim como a história, não se vê mais como formuladora de previsões ou, pela via da herança epistemológica, segundo Hartog, das *historia magistra*, aliás, modelo seguido ainda hoje por muitos de nós, e que se caracteriza pela busca de modelos exemplares, mas como o passado não nos liga mais ao futuro. O musicólogo, hoje, se debruça sobre o "único," o acontecimento, não na perspectiva *événementiel*, mas deslocando o centro do olhar historiográfico às condições de fazer história da música e à sua relevância para determinada sociedade.

No caso particular de São Luís, a Coleção Musical João Mohana, com cerca de dois mil documentos musicografados e hoje totalmente digitalizados, através do esforço do Arquivo Público do Estado em divulgar as ações empreendidas para conservação e acessibilidade ao material, vem, aos poucos, criando junto à população, pelo menos, uma certa visibilidade que, de forma surpreendente, fez com que parte significativa da sociedade soubesse da coleção como algo a ser preservado e conhecido.

Sobre a perspectiva do presentismo, vivemos "um presente já histórico," como a transformação "do futuro em futuro anterior (presente histórico!), uma antecipação do olhar na tentativa de se 'prever o passado'," "transformando o futuro, em futuro anterior," presente presentista.

Categorias complexas e que nos exigem um novo e desafiante olhar e muita coragem. Quando Hartog (2019, 150) nos alerta para as visões historicizantes que buscam uma história à priori, já denunciada por Immanuel Kant, ele lança o seguinte alerta:

> [...] quando aquele que faz prognósticos realiza e organiza ele próprio os acontecimentos que anunciou antecipadamente. Certamente, trata-se apenas de história a priori midiática, mas reconhece-se nisso também uma forma política denunciada sob o nome de efeito de anúncio. (Hartog 2019, 150)

Ao final do livro, Hartog nos chama a atenção para o fato de que essas categorias são sempre articuladas e nunca autônomas ou isoladas em suas dinâmicas. Ele diz:

> O apelo à noção de patrimônio não traduz mais somente uma tomada de consciência e uma resposta a uma ruptura, mas toma-se uma maneira de designar um perigo potencial e de enfrentá-lo, instaurando precisamente uma lógica de tipo patrimonial, que se proclama cada vez mais preocupada com a transmissão e que abre cada vez mais espaço ao patrimônio "imaterial." (Hartog 2019, 251)

As condições básicas para o trabalho musicológico histórico demandam uma nova postura, holística, integrativa, acolhedora, no sentido de se permitir ser uma ciência conectada consigo mesma, conectada com a história e não desvinculada do olhar do tempo, de nosso tempo, o presente não visto como retraimento sobre o presente, mas apenas como o ponto de vista do presente e a cerca de si mesmo.

François Hartog termina seu livro com as seguintes palavras:

> Hoje, a luz é produzida única e exclusivamente pelo presente. Neste caso (somente), não há mais nem passado, nem futuro, nem tempo histórico, se for verdade que o tempo histórico moderno encontrou-se posto em movimento pela tensão criada entre campo de experiência e horizonte de expectativa. Será preciso estimar que a distância entre a experiência e a expectativa aumentou a tal ponto que culminou na ruptura ou que estamos, em todo caso, em um momento em que as duas categorias encontram-se desarticuladas uma em relação à outra? Que se trate de uma situação transitória ou de um estado duradouro, resta que esse presente permanece o tempo da memória e da dívida, da amnésia no cotidiano, da incerteza e das simulações. Nessas condições, não convém mais descrever esse presente – esse momento de crise do tempo –, retomando e prolongando as sugestões de Hannah Arendt, como uma "brecha" entre o passado e o futuro. Nosso presente não se deixa apreender ou mal se deixa como "este estranho entremeio" no tempo, "onde se toma consciência de um intervalo que é inteiramente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda." Ele se desejaria determinado apenas por si próprio. Esta seria, portanto, a fisionomia do presentismo desse presente: o nosso. (Hartog 2019, 260)

Com estas últimas palavras do instigante Regimes de historicidade, percebemos que Hartog, baseado em Reinhart Koselleck, reconhece as forças-motrizes que engendram a dinâmica historicizante, o campo ou espaço da experiência e o horizonte de expectativas como elementos de compreensão da dinâmica histórica e que nunca poderá ser definido como o próprio acontecimento histórico.

Referências

Blaukopf, Kurt. *Musical Life in a Changing Society*: *Aspects of Music Sociology* de Kurt. Portland (OR): Amadeus Press, 1992.

Blomberg, Carla. "Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar." *Projeto História*, n. 43 (dezembro 2011).

C. Filho, Jorge e Luciana X. de Oliveira. "Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais." *Revista Transcultural de Música(Trans)*, 17, 2013.

Gumbrecht, Hans U. e Thamara Rodrigues. *Uma latente filosofia do tempo / Reinhart Koselleck*. Traduzido por Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Unipesp, 2021.

Hartog, François. *Regimes de historicidade – presentismo e experiências do tempo.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

Koselleck, Reinhart. "Espaço de experiências e horizonte de expectativa: duas categorias históricas." Em *Futuro Passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

Scandarolli, Denise. "História e Musicologia: duas apropriações do passado." *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 22, dez. (2016).

Musicologia e métodos: uma abertura às histórias

Marcos Virmond

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
virmondmarcos@gmail.com

No contexto de um congresso de musicologia,[1] fico me perguntando por que aqui estamos, reunidos em uma bela cidade litorânea, Santos-SP, discutindo musicologia, a ciência da música, enquanto um inaceitável conflito bélico,[2] entre muitos outros, se evidencia por fruto das tecnologias de comunicação e seu apelo étnico. Talvez se custe a entender, mas a resposta que me ocorre é rápida. Estamos combatendo a destruição de pessoas, pensamentos, posições e ideais. Nossa missão é específica e, como musicólogos, estamos contribuindo para construir, manter, preservar a memória e a história e nossa área de atuação, a música, em contraponto a essa outra missão do conflito bélico, em que essas pessoas estão contribuindo para destruir a memória e a história, ou mesmo, contraditoriamente, pretendem criar outras memórias e, por conseguinte, outra história.

Aliás, memória e história estão próximas e separadas. Nesse contexto, devemos lembrar Jacques Le Goff (1990, 49) ao dizer que "Tal como o passado, não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e, simultaneamente, um nível elementar de elaboração histórica."

1 Este texto foi apresentado no IV Congresso da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) realizado no SESC-Santos entre os dias 14 a 18 de novembro de 2023. https://abmus.net.br/4cabmus

2 Em 2023, durante o período do Congresso, ocorreram importantes conflitos bélicos na faixa de Gaza e na Ucrânia.

Revisa, pois, esse congresso, tópico dos mais relevantes da música, e o faz oportunamente, pois o assunto requer urgência. Estamos precisando rever a nossa história da música, ainda que devamos ter o cuidado de não tentar escrever uma outra história da música, uma história que futuros musicólogos, em um longínquo congresso da ABMUS, possam interpretar, em uma análise crítica, como um equívoco do passado perpetrado por alguns musicólogos que eles não mais saberão nominar — isto é — nós mesmos.

Nesse sentido, o método e as metodologias, no meu ponto de vista, surgem como pontes salvadoras para evitarmos essa constrangedora situação. E, nesse sentido, a mensagem introdutória deste congresso é luminar e liminar. Necessário, pois, que a reprisam:

> Na tradição historiográfica musical brasileira há um corpo de textos, as Histórias da Música Brasileira/no Brasil, que historicizam as práticas, contextos sociais, instituições e agentes da cena musical nacional, caracterizadas por um não rompimento com paradigmas das histórias ocidentais da música. Desta forma, constroem-se os caminhos da patrimonialização de bens culturais através da organização de acervos e a legitimação de documentos históricos, de forma muito próxima ao paradigma historiográfico do dito Antigo Regime, anterior ao advento da Escola dos Anais. Porém, além da formação do cânone, há o que não é sistematizado, ou seja, os processos de apagamentos e memoricídios nos quais se projetam as hegemonias discursivas da sociedade dominante. (ABMUS 2023)

E prossigo: é no rompimento desse paradigma que devemos pensar a musicologia de hoje, através de seus métodos, para revermos o fazer da história da música do Brasil, como medida ampla e profilática para, pelo menos, minimizar a possibilidade daquela análise crítica do futuro à qual me referi anteriormente. São esses métodos que nos guiarão pelo bom caminho para construir e firmar uma história nossa, uma história da música do nosso povo. Bom caminho esse da isenção, da equidade, da inclusão, da representatividade, da diversidade, da universalidade e da integralidade.

Entretanto, para esta tarefa hercúlea não podemos cometer o equívoco de esquecer o passado, pois ele nos garante um *corpus* de experimentação experimentada e, nesse sentido, correndo o risco de contradizer fortes tendências contemporâneas, recuperar, inclusive, o acerto da visão positivista enquanto método. O equívoco não está no método, e sim no seu uso hermético e obsessivo, limitador e direcionador. Mas que não

pode ser abjurado e queimado em pública praça na estaca, esta fincada pelo novideiro pretensamente libertador das amarras de um passado irrevogável que nos precede.

Há, então, que se considerar com cautela o fato de que, como diz Blair Sullivan (s.d., grifo nosso), em seu artigo sobre *Principal Methodologies for Musicological Research*:

> Um resultado do historicismo científico do século XIX foi a consolidação do que é conhecido como "cânone musical," uma coleção de obras que são geralmente consideradas como tendo um valor estético extraordinário e, portanto, capazes de servir como blocos de construção de uma narrativa histórica cujo tema é o trabalho musical. Durante o século XX, a grande popularidade dos relatos históricos baseados no estilo, lidando quase exclusivamente com os compositores e obras do cânone musical, **resultou na exclusão quase completa de compositores menores e mulheres** e numa ênfase crescente na análise formal.[3]

E emendo, afirmando que essa visão de Sullivan (s.d.) coincide com as premissas propostas para este congresso, quando afirma que "[...] além da formação do cânone, há o que não é sistematizado, ou seja, os processos de apagamentos e memoricídios nos quais se projetam as hegemonias discursivas da sociedade dominante" (ABMUS 2023).

Mas como controlar esse filtro limitador se a determinação do diâmetro do crivo é autônoma em relação à pena que escreve, à sua ideologia, às suas vivências, gostos, crendices? Para não mencionar o binômio opressor-oprimidos? Como efetivamente escrever uma história da música, se o objeto de nossa narrativa é efêmero como nuvens no céu, que se moldam ao sabor dos ventos, modificando suas formas constantemente? Como usar métodos analíticos para apoiar nossa história de uma música que se modifica pelo intérprete e pelo momento da interpretação? E sendo analisada a obra musical fora do contexto de sua execução?

Controversamente, temos a possibilidade de que a obra de arte, *per se*, é autônoma do universo social, como apontado por Contier (1988, 71-72) na afirmação do filósofo Victor Knoll sobre a autonomia da obra de arte como "algo fora da história" (Knoll 1982, 7 citado em Contier op. cit.), o que nos leva à questão da autonomia da arte. Esta,

3 N.E. No original: "One result of nineteenth-century scientific historicism was the consolidation of what is known as the "musical canon," a collection of works that are generally regarded as having extraordinary aesthetic value and therefore able to serve as the building blocks of an historical narrative whose subject is the musical work. During the twentieth century, the wide popularity of historical accounts based on style, dealing almost exclusively with the composers and works of the musical canon, resulted in the nearly complete exclusion of minor composers and women and in an increasing emphasis on formal analysis."

segundo Lima (2004, 14), "[...] teoricamente fundada pela *Crítica da faculdade de julgar* de Kant, significava, de um ponto de vista sócio-histórico, que o objeto artístico se tornava independente de qualquer instituição." No lado oposto, já no campo da música, encontramos a exótica intenção de alguns compositores brasileiros engajados no ideário político de escrever música dentro da expressão do realismo socialista, como se isto fosse possível.

Evidentemente, e voltando à realidade brasileira, não se pode excluir as relações sociais com a música. Essas relações dinâmicas se alteram com o tempo e a geografia, moduladas por pressões sociais que se manifestam nas exteriorizações emocionais e de comunicação das pessoas, influenciando a forma como elas se identificam socialmente, servindo como meio de expressão das desigualdades sociais e forma de crítica social. Entretanto, essas relações, pensadas preliminarmente nas questões dos métodos em musicologia ou história, não esgotam a questão liminar em arte musical, que é a criação individual, a expressão da volição anímica do ser humano singular, dono de si e de sua íntima dignidade, que nenhuma ideologia, pressão social ou econômica pode induzir. Trata-se da exteriorização de uma verdadeira autonomia da obra de arte diante das questões sociais e culturais. Seria possível? Ou se trata de uma argumentação virtual? De fato, o artista é o ser humano, e ele está sujeito a servir a essas pressões e circunstâncias por diversas razões. Nesse sentido, Contier (1988, 72) concorda que:

> Reduzir, por exemplo, obras de Villa-Lobos ou de Ary Barroso à ideologia nacional-populista significa negar a obra de arte como objeto específico, passível de análise. Por outro lado, propor a autonomia absoluta desses compositores em face dos interesses dos segmentos sociais dominantes no Brasil, durante as décadas de 30 e 40, significa negar in totum a própria História.

Então, "o problema que enfrentamos quando escrevemos história da música não é encontrar documentos musicais para ilustrar estruturas e processos sociais, mas sim estabelecer uma relação entre o estético e a substância histórica de obras musicais" (Dalhaus 1989, 1). Nesse mesmo sentido, vem corroborar o musicólogo americano Leo Treitler (1989, 173, grifo do autor), ao referir que "A história da música só é possível na medida em que o historiador é capaz de mostrar o lugar das obras individuais **na história**, revelando a história contida nas próprias obras, isto é, lendo a natureza histórica das obras

a partir de sua constituição interna." Devemos, pois, ao escrever história da música, seguir a máxima que lhes proponho, ou lhes sugiro, de que **a história da música é a história dos homens que fazem música e seu meio social**.

Assim, os repositórios, as bibliotecas, os acervos, os fundos, os armários e as gavetas, tanto como a escuta viva do pesquisador, músico ou historiador, são fundamentais para a construção dessa história. E essa leitura e escuta se faz eficiente, mais isenta e mais próxima do fato, quando o método é escolhido, entendido e seguido com critério científico — movimento essencial para diminuir os ruídos intervenientes das paixões ideológicas, políticas e de poder que possam interferir na fixação da realidade ouvida e lida pelo pesquisador.

Reforça esta sugestão a forte percepção de que o movimento historiográfico da École *des Annales*, de Lucien Febvre e Marc Bloch, e seus diferentes períodos, tem muito a nos orientar nessa tarefa de rever a nossa própria historiografia musical, considerando a inovação que aportou pela introdução da abordagem interdisciplinar. Entretanto, como diz Jacques Revel (1989, 37), "[...] diferente de ser uma normativa metodológica, um alinhamento científico, a interdisciplinaridade é utilizada de modo a obter um conhecimento mais amplo."

Todavia, não podemos esquecer que mesmo os antigos historiadores podem iluminar nosso caminho, e recordo a figura lapidar de Jules Michelet, que, se pode ser visto como um fóssil na atualidade, teve a ousadia de revolucionar o fazer história em sua época exatamente por introduzir em seus textos uma visão amplificada da narrativa historiográfica, ao identificarmos em sua obra "o desejo de dar voz ao povo, aos excluídos, enfim, àqueles que não se viram representados, ou cuja voz não se faz ouvir nas decisões políticas, na academia, nos livros, também na imprensa da época" (Schreiner 2005, 108). Assim, para Michelet (citado em Gomes 2009, 495),

> [...] o ato historiográfico era concebido pelo autor como o esforço de uma ressurreição integral da vida, em que o historiador teria a função de sacerdote encarregado da missão sagrada de velar pela memória dos mortos. E isso se daria, em termos metodológicos, pela contínua citação das falas dos agentes históricos do passado, encontradas nos documentos.

Em resumo, Michelet dá voz aos mortos, algo necessário de ser feito na historiografia musical brasileira. Nesse sentido, a voz do autor, tão comum na vasta maioria da historiografia musical brasileira, deve ser cedida à voz dos agentes da história.

Para consolidar essa ideia, permito-me citar uma revelação feita por Roland Barthes, com a ajuda de Afonso Marques dos Santos (2001). Em sua "aula inaugural" no *Collège de France*, em 1977, Barthes importa da psicanálise o termo *fantasme* para expressar a questão ou inquietação que os professores deveriam apresentar no momento exato de decidir sobre a direção do seu trabalho em cada período letivo, isto é, "no momento de decidir sobre o sentido de sua viagem" (Barthes citado em Santos 2001, 152). Barthes pergunta: "se considerarmos um instante a mais segura das ciências humanas, isto é, a história, como não reconhecer que ela tem uma relação contínua com o fantasma?" (Barthes citado em Santos op. cit.). Nesta altura, recorre a uma de suas referências fundamentais para afirmar:

> É o que Michelet tinha compreendido: a História, em fim de contas, é a história do lugar fantasmático por excelência, isto é, o corpo humano; foi partindo desse fantasma, ligado nele à ressurreição lírica dos corpos passados, que Michelet pôde fazer da História uma imensa antropologia. A ciência pode, portanto, nascer do fantasma. (Barthes citado em Santos 2001, 152)

Aliás, Michelet foi sempre crítico de seus colegas, mesmo em relação aos mais iluminados, pois neles identificava, como principal fraqueza, os limites de suas informações. No contexto deste painel, que trata de coleções, memórias e documentos, vale notar que uma das facilidades e oportunidades de Michelet foi usar a condição de chefe da Seção Histórica dos Arquivos Nacionais da França, o que lhe colocava à disposição um conjunto expressivo de documentos sobre o passado da nação francesa. Considerava ainda, e isso pode se refletir sobre nós mesmos, que seus importantes colegas não conseguiram se desvencilhar do político, negligenciando outras instâncias da realidade. Reclamava ainda que eram contaminados por apriorísticas ideológicas (Bourdé e Marin citado em Bentivoglio e Merlo 2021).

Em resumo, nessa tarefa necessária de rever a historiografia musical brasileira, dependemos de diferentes aspectos, mas normas, técnicas e métodos não podem ser confundidos e necessitam clara compreensão dos musicólogos, historiadores e quem mais juntar-se academicamente a este esforço. Elas, no escopo de seus respectivos conceitos,

são o norte, e que sirvam de caminho à revelação de nossa história, demonstrando as ideias e posições daqueles que são a alma musical de nosso povo, pois desta forma cumpriremos com a proposta de rompermos paradigmas estabelecidos da tradição historiográfica musical brasileira e poderemos oferecer às gerações que nos seguem uma nova perspectiva da história da música no e do Brasil.

Referências

Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). "Apresentação..." Em *Chamada de trabalhos - IV Congresso da* ABMUS: A historiografia musical brasileira como suporte para pensar a musicologia na contemporaneidade. Santos (SP), 14 a 18 de novembro de 2023. https://abmus.net.br/4cabmus

Bentivoglio, Júlio César e Patrícia Maria da Silva Merlo. *Teoria e metodologia da história: fundamentos do conhecimento histórico e da historiografia.* Vitória (ES): Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2021. https://acervo.sead.ufes.br/materiais/historia/teoria-e-metodologia-da-historia/cap3.php

Bourdé, Guy e Hervé Martin. "A História na Idade Média I e II." Em *As escolas históricas*. Lisboa: Europa-América, 1987.

Contier, Arnaldo Daraya. "Música e História." *Revista de História*, [S. *l.*], 119 (1988): 69-89. https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18572

———. "Música brasileira e interdisciplinaridade – algumas reflexões." Em *Fontes Históricas: abordagem e métodos.* Organizado por Maria do Carmo Sampaio di Creddo, Paulo Alves e Carlos Roberto de Oliveira. Assis (SP): Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (Unesp), 1996.

Dalhaus, Carl. *Nineteenth Century Music.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1989.

Gomes, Luciano Costa. "Joana d'Arc, o povo e a criança: a leitura romântica da Idade Média por Jules Michelet." *Revista Aedos*, [S. *l.*], v. 2, n. 2 (2009). https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9877

Le Goff, Jacques. *História e memória.* Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

Lima, Luiz Costa. "A autonomia da arte e o mercado." ARS, São Paulo, n. 2, v. 3 (2004): 102-116.

Revel, Jacques. A *invenção da sociedade*. Lisboa: Difel, 1989.

Santos, Afonso Carlos Marques dos. "Nação e história: Jules Michelet e o paradigma nacional na historiografia do século XIX." *Revista de História*, [S. *l*.], n. 144 (2001): 151-180. https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18913

Schreiner, Michelle. "Jules Michelet e a história que ressuscita a dá vida aos homens: uma leitura da emergência do "povo" no cenário historiográfico francês da primeira metade do século XIX." Tese de doutorado – Unicamp, Campinas-SP, 2005.

Sullivan, Blair. *Principal Methodologies for Musicological Research*. https://science.jrank.org/pages/10338/Musicology-Principal-Methodologies-Musicological-Research.html

Treitler, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1989.

A historiografia musical brasileira como entrelaçamento de saberes: sons do passado e vozes do presente em constante transformação

Ana Guiomar Rêgo Souza

Universidade Federal de Goiás (UFG)
anaguiomar@ufg.br

Este capítulo se desdobra como uma jornada pela historiografia musical, trilhando caminhos interdisciplinares e transdisciplinares, onde a Musicologia, a História Cultural e os Estudos Culturais entrelaçam seus diálogos. Mais do que uma revisão de literatura, a pesquisa mergulhou na produção acadêmica brasileira em música, navegando pelos Anais da ANPPOM entre 2006 e 2023, buscando iluminar parte do estado da arte nas interfaces entre a musicologia e outras áreas do saber. O estudo se propõe a desvendar como esses campos do conhecimento tecem, juntos, narrativas históricas sobre a música, com um olhar atento aos processos de construção do nacional.

Construindo pontes entre saberes: uma trajetória histórica

Aristóteles dedicou grande parte de sua obra a investigar a natureza da realidade, da ética e da estética. Entre os conceitos mais importantes de sua filosofia, destacam-se

os de bom, belo e verdadeiro. Embora à primeira vista possam parecer distintos, esses três conceitos estão intrinsecamente ligados na visão aristotélica, formando uma espécie de trilogia que permeia toda a sua obra. Em outras palavras, o bom está ligado ao belo, pois a virtude, que leva à felicidade, também produz beleza na alma. O belo, por sua vez, está ligado ao verdadeiro, pois a beleza é uma propriedade das coisas que existem na realidade.

Na Idade Média e Renascimento esses princípios também se comunicavam. Tratava-se, no entanto, de uma visão monológica controlada por um poder soberano particular, a Igreja, o Rei etc. Galileu, por exemplo, teve muita dificuldade em fazer ciência como "verdade," pelas contradições com a moral religiosa da época (o "bom") (DeVos 2019).

Com a Primeira Revolução Científica dos séculos XVI a XVIII, arte, moralidade e ciência iniciaram o processo de distinção. Afastando-se, de certa forma, de jugos autoritários, começaram a operar a partir de seus próprios pressupostos e métodos, permitindo a emergência de novas formas de expressão artística e métodos de validação científica (DeVos 2019). Na esteira desse movimento surgiram as academias de ciência, academias de belas artes, academias de dança, academias de letras, conservatórios de música.

Se, por um lado, a separação dos conceitos de bom, belo e verdade trouxe um desenvolvimento significativo para a humanidade, para as artes e outras áreas do conhecimento acarretou problemas que nos acompanham até os dias de hoje. No campo artístico, o principal problema é a oposição entre razão e emoção, levando à dicotomia entre arte e ciência (entre "belo" e "verdade"). Arte é vista como lazer, contemplação, consumo e, nas matrizes escolares, apenas como apoio às demais disciplinas. No entanto, arte é conhecimento. O ver e ouvir do artista resulta do pensamento: um ver e ouvir que analisa formas, sons, cores, movimentos, palavras e as recompõe com uma nova inteligência do real. É um combinar, um repensar, um transformar os dados da experiência sensível, ou seja, uma forma de conhecimento que existe enquanto *práxis* e *poeisis*, que tem as suas próprias especificidades e que interage com outros de outros campos, aberta a vários tipos de pesquisa.

> Ciência, arte, tecnologia e filosofia, ou seja, raciocínio lógico, criatividade, desenvolvimento de técnicas e capacidade de reflexão e abstração fazem mais sentido conectados e são cada vez mais necessários diante de um mundo cada vez mais complexo (Silveira 2018, 1).

René Descartes buscou as normas do pensamento "verdadeiro," no que é passível de ser deduzido e demonstrado matematicamente. Isaac Newton incorporou e ampliou na sua "mecânica" as teorias de Copérnico, Kepler, Galileu, o pensamento analítico de Descartes e imaginou o mundo como uma máquina perfeita. O homem, por extensão, também seria uma máquina que guardaria em si a alma: homem-máquina habitante de um universo-máquina, regido por leis matemáticas perfeitas. Por fim, concebeu-se um novo método de investigação conhecido como Paradigma Newton-Cartesiano ou Paradigma Mecanicista, cujo modelo epistemológico norteou a produção do conhecimento até o século XX. Trata-se de um conjunto de pressupostos que estabeleceu os fundamentos da organização disciplinar: o reducionismo, a fragmentação e a especialização (Souza e Pereira 2019, 24-25).

Influenciado pela ideia da supremacia da razão e pela crença de que a ciência seria a única forma de conhecimento verdadeiro, Auguste Comte, no século XIX, sistematiza uma doutrina filosófica, sociológica e política, conhecida como Positivismo, tendo a Matemática, a Física, a Astronomia, a Química, a Biologia e a Sociologia como modelos científicos. Para Comte, o desenvolvimento da sociedade e das pessoas só seria possível se embasado em critérios científicos e na experimentação. Na esteira do positivismo originário, mas criticamente, do Círculo de Viena, constituído no início do século XX, elaborou o chamado positivismo lógico ou empirismo lógico, cujo objetivo era fundamentar uma ciência unificada, "capaz de reunir todos os conhecimentos proporcionados pelas diferentes ciências [...]," insistindo "em imunizar a ciência de toda e qualquer contaminação de teorias que tivessem como base vertentes filosóficas" (Póvoa et al. 2012, 5).

No entanto, já em finais do século XIX,

> [...] a mecânica newtoniana começa a perder seu papel de teoria fundamental para a explicação dos fenômenos naturais. O malogro do físico francês Urbain Le Verrier (1811-1877) ao predizer, a partir da formulação matemática de Newton, a localização de um novo planeta vizinho de Mercúrio, foi a ponta de lança para as questões que poriam em xeque a universalidade da mecânica. De igual maneira, os princípios

> da eletrodinâmica de Michael Faraday (1791-1867) e James Clerk Maxwel (1831-1879) ultrapassavam o modelo newtoniano, apontando para um universo bem mais complexo do que aquele concebido por Descartes e Newton (Capra citado em Souza e Pereira 2019, 26).

A partir da Segunda Revolução Científica, no século XX, a Teoria da Relatividade e a Física Quântica revelaram as limitações do paradigma mecanicista: a) a noção de matéria sólida como unidades subatômicas que laboram ora como onda, ora como partícula; b) a ideia de previsibilidade substituída pelo "princípio da incerteza" e a de que no universo subatômico há "probabilidades da ocorrência," e nunca uma certeza; c) o princípio de que a matéria é formada por átomos isolados e que a matéria existe a partir de interconexões entre partículas e ondas; d) o entendimento de que a matéria não é uma realidade estática, mas está em movimento contínuo, com partículas e ondas movendo-se em velocidade inimagináveis (Souza e Pereira 2019, 27).

Tais descobertas levaram as ciências a revisarem seus pressupostos, a transcender a ideia de que teorias científicas são verdades absolutas. Se assim o fosse, seria dogma. Uma teoria científica deve sempre ser aberta à contestação por outra teoria. É sempre uma verdade relativa a determinado contexto, ao desenvolvimento de pesquisas e dependente de novas descobertas. Karl Popper é considerado o pioneiro na defesa desse ponto.

Popper publica *Logik der Forschung* (*A lógica da pesquisa científica*) em 1934, onde expõe sua crítica ao positivismo do Círculo de Viena, a partir da concepção de que todo o conhecimento é falível e corrigível, portanto, provisório.

> Para Popper (1982), uma teoria científica é sempre uma conjectura ou hipótese, ou seja, algo que é passível de refutação. Uma teoria pode ser corroborada quando é validada por testes empíricos, mas por mais que seja testada, ainda assim não haverá garantias de sua irrefutabilidade. (Silva 1995, 50 citado em Póvoa et al. 2012, 7).

O pensamento de Popper a respeito da teoria pode ser resumido, segundo Póvoa et al. na seguinte frase: "Não sabemos, só podemos conjecturar" (Popper 1982, 218, citado em Póvoa et al. 2012, 7).

Na sequência, o positivismo lógico, apesar de ter perdido força entre seus defensores, especialmente nas ciências humanas, deixou um legado significativo para a filosofia da

ciência. Influenciou as filosofias pós-positivistas, como as de Thomas Kuhn, Imre Lakatos e Paul Feyerabend, e ainda se mantém presente em alguns campos do conhecimento.

Conforme Silva (1995, 75), Thomas Kuhn desenvolveu sua epistemologia a partir da história das ciências: "Para ele, a ciência é um empreendimento cujo progresso se efetiva na articulação entre ciência normal e revoluções da ciência". Na visão de Kuhn, certas anomalias propiciam crises que levam a uma mudança de paradigma ou a uma revolução científica. É "um processo em que a escolha depende em última instância do assentimento dado por um grupo científico após um processo de argumentação persuasiva" (Silva 1995, 68).

Foi necessário entender que o mundo e a vida apresentam complexidades que transcendem abordagens compartimentadas, em direção à concepção de um universo indivisível, cujos componentes se inter-relacionam. Trata-se de um paradigma interdisciplinar e transdisciplinar, sistêmico, holístico (Souza e Pereira 2019, 27). E, parafraseando Edgar Morin, Souza e Pereira (2019, 27) concluem que

> [...] a vida é vivida em muitos níveis que se entrelaçam constituindo uma trama cuja coerência e lógica só pode ser desvendada por um novo tipo de razão. Trata-se de compreender que o todo não é apenas a soma de suas partes, mas emerge das relações entre as partes, aceita a sensibilidade, a afetividade, as contradições, e reconhece os limites de seu poder explicativo. (Souza e Pereira 2019, 27)

A virada nos domínios de Clio

No caso da história, trata-se do esgotamento de um "regime de verdades e de explicações globalizantes," totalizantes, de "certezas normativas," sobretudo em face de uma realidade complexa emergida pós-Segunda Guerra Mundial, a guerra do Vietnã, a ascensão do feminismo, o surgimento da Nova Esquerda inglesa, a luta contra a opressão de classe, gênero, raça e sexualidade (Pesavento 2013, 4-5).

Sandra Pesavento, em seu livro *História & História Cultural*: reflexões, inicia o Capítulo 1 dizendo:

> No tempo dos homens, e não mais dos deuses, Clio foi eleita a rainha das ciências, confirmando seus atributos de registrar o passado e deter a autoridade da fala sobre

> fatos, homens e datas de um outro tempo, assinalando o que deve ser lembrado e celebrado. Quais seriam hoje, neste novo milênio, os atributos e o perfil do Clio, a favorita das Musas? Cremos que, hoje, sua faceta mais recente e difundida seja aquela da chamada História Cultural. (Pesavento 2013, 4)

A Nova História Cultural se insurgiu contra pressupostos da História Positivista: foco exclusivo no passado, visando estabelecer os "fatos históricos" como verdade inquestionável, coordená-los e expô-los coerentemente de maneira cronológica, linear e evolucionista; recusa de todo tipo de julgamento; pretensão de uma imparcialidade total; fulcro em documentos escritos de natureza oficial (políticos, militares, religiosos), com foco exclusivo nos grandes feitos; grandes obras, grandes homens; a preocupação em determinar a autenticidade dos documentos e em estabelecer causa e efeito para os eventos; história episódica ou de curta duração.

Seguindo os passos da História Positivista, a musicologia histórica adaptou seus pressupostos às particularidades da música, dedicando-se ao verificável, a uma suposta objetividade e ao incontroverso, entre outros aspectos. Conforme Paulo Castagna (2008, 12):

> [...] a musicologia continuou a ser praticada a partir da teoria positivista, essencialmente preocupada com o verificável, ou seja, com o positivo. Predominou entre as atividades musicológicas, até pelo menos o final da década de 1950, a publicação de música antiga e a organização de eventos históricos em esquemas evolutivos simplistas, em uma concepção segundo a qual interessava essencialmente a apuração dos fatos, legando-se ao futuro sua interpretação e a eventual determinação das leis que os regiam. [...] Nessa fase gastava-se mais tempo organizando textos, estabelecendo a cronologia de obras ou estilos e resolvendo enigmas ou problemas microestruturais, do que propriamente pensando sobre os mesmos.

Em outras palavras, esse tipo de musicologia deriva, em muito, da natureza das tradições eruditas ocidentais (notação musical, sobretudo); de uma visão de música ligada ao Romantismo (a ideia de gênio e transcendência da criação artística); do lugar de fala dos fundadores da disciplina (classe média altamente intelectualizada) e sua busca por estabelecer ou fortalecer seu campo. Caracteriza-se pela obra tida como criação de valor autônomo e duradouro; pela preocupação com a apuração dos fatos e seu estabelecimento como verdades históricas e estáticas; o estudo das formas e estilos

de época; a preocupação com descobertas de obras, compositores etc.; pelo *revival* de estilos mais recuados no tempo e de obras pouco tocadas etc.; o estabelecimento de leis, segundo a análise e comparação de manuscritos, usadas como parâmetro para a prática artística; estudo dos instrumentos musicais; assim como a ênfase em edições musicais, conforme apontado já por Joseph Kerman (1987) em sua crítica ao neopositivismo então vigente na musicologia.

Conforme Castagna (2004), precursores da escrita da história da música no Brasil, de 1908 até o final do século XX, produziram mais de 20 livros dedicados à música erudita ou popular (sobretudo de viés positivista, descritivo e fático), a saber: Guilherme de Mello (A *música no Brasil*, 1908), Renato de Almeida (*História da música brasileira*, 1926), Vicenzo Cernicchiaro (*Storia della musica nel Brasile*, 1926), Mário de Andrade (*Compêndio de história da música*, 1929, e *Música do Brasil*, 1941), Maria Luiza de Queiroz Amâncio dos Santos, ou Isa Queiroz Santos (*Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*, 1942), Renato de Almeida (*História da música brasileira* (2a edição), 1942, e *Compêndio de história da música brasileira*, 1948), Francisco Acquarone (*História da música brasileira*, 1948), Luís Heitor Correia de Azevedo (*Música e músicos do Brasil*, 1950, e *150 anos de música no Brasil*, 1956), Eurico Nogueira França (*Música do Brasil*, 1957), José Ramos Tinhorão (*Pequena história da música popular*, 1974), Bruno Kiefer (*História da música brasileira*, 1976), José Maria Neves (*Música brasileira contemporânea*, 1977), Ary Vasconcelos (*Panorama da música popular brasileira na "Belle Époque,"* 1977), Vasco Mariz (*História da música no Brasil*, 1981), José Ramos Tinhorão (*Música popular - do gramofone ao rádio e TV*, 1981, e *História social da música popular brasileira*, 1990), David P. Appleby (*The music of Brazil*, 1983) e Ary Vasconcelos (*Raízes da música popular brasileira*, 1991)[1].

Ainda na visão de Castagna (2004, 4), destacam-se como textos inaugurais voltados para a reflexão sobre uma história da musicologia no Brasil os seguintes autores:

> Andrade MURICY (1934) sobre Mário de Andrade (1893-1945) e de Gumercindo SARAIVA (1969) sobre Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), entre outros, porém seguidos por trabalhos mais amplos e recentes, como os de Vasco MARIZ (1983)

1 N.E. Essa lista foi atualizada nos trabalhos de Magalhães Castro (2016), no Projeto História das Músicas Brasileiras da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), entre outros.

> sobre Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, de Dulce Martins LAMAS (1985a e 1985b) sobre Luís Heitor Corrêa de Azevedo, de Maria Helena Maestre GIOS (1989) sobre João da Cunha Caldeira Filho (1900-1982), de Rui MOURÃO (1990) sobre Francisco Curt Lange (1903-1997) e da própria ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA (1977 e 1998), que possui verbetes sobre musicólogos, apesar do enfoque quase somente biográfico. Textos como os de Luís Heitor Corrêa de AZEVEDO (1985) e Antonio Alexandre BISPO (1999), que abordam a produção de seus próprios autores ou sua participação em projetos de cunho musicológico, também podem ser considerados nesta categoria.

Curt Lange (1903-1997), alemão naturalizado uruguaio, foi pioneiro nas pesquisas sobre a música mineira do período colonial. Foi o primeiro musicólogo a dedicar-se à arquivologia e edição musical no Brasil, cujos trabalhos de viés positivista, segundo Castagna (2008, 37), ofereceram historiografia "mais evolucionista e eurocêntrica, com manutenção do interesse biográfico e muito mais ênfase nos compositores do que sua música". Herdaram o legado de Curt Lange: Cleofe Person de Mattos, Jaime Diniz, Régis Duprat, Antônio Alexandre Bispo, José de Almeida Penalva, José Maria Neves, Adhemar Campos Filho e Aluízio José Viegas, que, no entanto, buscaram conferir aos manuscritos antigos o *status* de objeto de pesquisa, mesmo antes da década de 1960. Régis Duprat, especialmente, enfatizou ainda o caráter de "descoberta" de documentos musicais antigos (Castagna 2008, 38).

Assim, sob a influência do movimento neopositivista do entreguerras, surgido como uma resposta ao positivismo clássico comtiano, a musicologia se encaminhou para essa vertente. Manteve a base ideológica da metodologia positivista, mas abriu-se a diálogos com ênfase nos processos interpretativos baseados em dados históricos e na abordagem semiótica da notação musical, investigando as convenções semióticas no processo comunicativo. Além disso, voltou-se para a interpretação musical, entendida como resultado da tarefa do editor: "editar o texto musical de acordo com as convenções expressivas da época em que foi escrito e com a intenção criativa do autor, visando à interpretação de sua obra". Essa abordagem também relativiza a função do autor, pois, como afirma Grier (1996, 2-3), "editar envolve uma série de escolhas eruditas, informadas criticamente; em resumo, o ato da interpretação. Editar, além disso, consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor". Assim, a edição musical

torna-se um espaço de diálogo entre o passado e o presente, entre a criação original e a reinterpretação crítica.

Historiografia contemporânea: pressupostos para uma nova narrativa

Como diz Pesavento (2013), a crise de paradigmas positivistas e estruturalistas deu novo fôlego à história, que antes havia perdido seu status no rol das supostas áreas consideradas importantes. Nas suas palavras, Clio "empunhou, desde então, a trombeta da fama da sua imagem alegórica em seu próprio favor":

> Por vezes, se utiliza a expressão *Nova História Cultural*, a lembrar que antes teria havido uma velha, antiga ou tradicional História Cultural. Foram deixadas de lado concepções de viés marxista, que entendiam a cultura como integrante da superestrutura, como mero reflexo da infraestrutura, ou mesmo da cultura como manifestação superior do espírito humano e, portanto, como domínio das elites. Também foram deixadas para trás concepções que opunham a cultura erudita à cultura popular, esta ingenuamente concebida como reduto do autêntico. Longe vão também as assertivas herdeiras de uma concepção da *belle époque*, que entendia a literatura – e, por extensão, a cultura – como o *sorriso da sociedade*, como produção para o deleite e a pura fruição do espírito. (Pesavento 2013, 8)

Para Peter Burke, a História Cultural evoluiu de uma abordagem elitista, focada na "alta cultura," para uma ampliação do conceito de cultura, marcada pela chamada Virada Antropológica. Essa nova perspectiva abrange não apenas os objetos da cultura material e as imagens, mas também as práticas cotidianas – como conversar ou jogar. Em outras palavras, a Nova História Cultural dedica-se à totalidade dos bens culturais produzidos pela humanidade (Burke 2005). Trata-se de uma história "encarnada," que vai além dos domínios tradicionais da erudição e mergulha na vida cotidiana, reconhecendo que, "ao existir, qualquer indivíduo já está automaticamente produzindo cultura" (Barros 2003, 145-146). Além disso, ela contempla o processo comunicativo, entendendo a cultura como um fenômeno dinâmico e interativo, que se manifesta nas relações e trocas entre indivíduos e grupos.

> A própria linguagem, e as práticas discursivas que constituem a substância da vida social, embasam esta noção mais ampla de Cultura. [...] "Comunicar" é produzir Cultura, e de saída isto já implica na duplicidade reconhecida entre Cultura Oral

> e Cultura Escrita (sem falar que o ser humano também se comunica através dos gestos, do corpo, e da sua maneira de estar no mundo social, isto é, do seu "modo de vida"). (Barros 2014, 15)

Ademais, a Nova História Cultural se preocupa com a descrição do factual aliada à análise e interpretação, rompendo com os tradicionais relatos cronológicos carentes de pressupostos teóricos que possibilitem a interpretação; privilegia a escrita de um texto esteticamente apreciável e ao mesmo tempo analítico; trabalha com diacronia e sincronia e articulação entre transformações e permanências (curta, média e longa duração).

A teoria de "representação social," de outro lado, foi sistematizada pelo psicólogo social Serge Moscovici (2011), em 1961, com base em Durkheim e Lévi-Bruhl. Defendeu que, a partir de suas vivências e trocas de informações surgidas em seus grupos sociais, os indivíduos concebem significados coletivos, compartilhados através dos processos de comunicação. Denise Jodelet (1989) continuou o trabalho de Moscovici relativo às representações sociais, frente ao *Laboratoire de Psychologie Sociale da École des Hautes Études en Sciences Sociales*, e aplicou a teoria das representações sociais para a educação, corpo, saúde e meio ambiente.

Roger Chartier (1988), por sua vez, também abraça a teoria das representações, a partir dos conceitos de habitus e campo de produção simbólica, de Pierre Bourdieu, elaborando uma sociologia histórica das práticas culturais — "História Social do Cultural" —, uma abordagem transdisciplinar que dialoga com a antropologia, sociologia, literatura e filosofia. Conforme Pesavento (2008), representações sociais são "matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio de representações que constroem sobre a realidade," ou seja, "formas discursivas e imagéticas pelas quais os homens expressam a si mesmo e ao mundo" (Pesavento 2008, 42).

Na música, trata-se de construções simbólicas que expressam sonoramente a maneira como a sociedade compreende e interpreta o mundo e como esses significados são compartilhados. Como exemplo, cito as canções de protesto, explícitas ou não, que surgiram na época da ditadura militar no Brasil; ou o canto gregoriano como representação da Igreja Católica; ou as cantigas do candomblé, que representam a resistência de tradições

culturais da diáspora africana. Como representações de poder, refiro-me, dentre outros espécimes, à música de corte europeia como as suítes da *Música Aquática* de Händel. Muito embora muitos entendam a sistematização dodecafônica como "música pura," entendo que essa ruptura radical com o passado musical simboliza não só uma revolução estética, mas uma imagem sonora do colapso das velhas ordens sociais europeias.

Chartier também defende a complexidade dos processos culturais: campos de tensões, espaços de enfrentamentos, que podem constituir verdadeiras "lutas de representações." Tece igualmente críticas ao fator tradição e à ideia da transmissão automática de uma cultura através dos tempos. Nesse sentido, conforme Barros (2014, 170),

> [...] o conceito de "recepção" surge para problematizar a ideia do legado integralmente transmitido, como se fosse um dado. Ao contrário disto, o que ocorre seria uma reapropriação cultural, uma situação na qual os elementos da cultura anterior são transformados em um novo contexto, como bem demonstrou Michel de Certeau em seu livro A *Invenção do Cotidiano*.

Enfim, trabalhar com a combinação entre a perspectiva de uma "História Cultural do Social" e o uso de um conceito ampliado de cultura, em direções que transcendem o objeto cultural em si mesmo, com vistas a alcançar as práticas e representações que envolvem, tem permitido a Roger Chartier, assim como a outros historiadores, explorar novos universos temáticos.

Enquanto a historiografia influenciada pela *École des Annales* ganhava força na Europa, em meados do século XX, com vertentes como a História das Mentalidades, a História Vista de Baixo, a Micro-História, a história do discurso, a história antropológica e a história cultural do social, no Brasil, a assimilação dessas novas abordagens ocorreu de forma mais lenta. O marco desse processo se deu nos anos 1980, com a estruturação e expansão de novos centros e programas de pós-graduação em História e História Cultural. A "virada de Clio" no Brasil foi impulsionada por uma série de fatores, como as crises das teorias de progresso, a revisão do pensamento marxista, a recepção equivocada de Max Weber, o fim da Ditadura Militar e, consequentemente, a introdução sistemática da Nova História Francesa (Diehl 1993).

A esse cenário somou-se o aumento das publicações históricas, incluindo a divulgação de teses, traduções de obras francesas e coleções temáticas (Fico e Polito 1992) voltadas para temas como a teoria das mentalidades, o imaginário, a circularidade cultural e seus processos de apropriação e cruzamento, o estudo das identidades na pós-modernidade, a memória individual e coletiva, novas abordagens sobre a temporalidade, a construção do nacional e o surgimento do nacionalismo e, além da história das mulheres, da infância, da sexualidade, das festas, entre outras manifestações. Esse movimento ampliou os horizontes da historiografia brasileira, incorporando uma diversidade de temas e métodos que refletem a complexidade da experiência humana.

Historiografia contemporânea e musicologia

Na esteira da "virada de Clio" nas décadas de 1980-1990 e princípios dos anos 2000, historiadores, sociólogos, críticos literários, linguistas, antropólogos, estudiosos da semiótica, entre outros, começam a se interessar pela canção, a saber: **historiadores** (Arnaldo Daraya Contier 1985, 1986, 1991, 1998; Marcos Napolitano 1999, 2001, 2003; Adalberto Paranhos 1990, 1998, 2000, 2001, 2003, 2004), **críticos literários** (Augusto Campos 1993; Celso Favaretto 1979; Galvão 1968; Matos 1982; Leyla Perrone-Moisés 1988; Affonso Romano Sant'Anna 1986; Silviano Santiago 1977, 2000; Roberto Schwarz 1970; Gilberto Vasconcellos 1977; José Miguel Wisnik 1982, 2004); **sociólogos** (Naves 1998); **linguistas** (Luiz Tatit 1986, 1994, 1996, 1997, 2001); **antropólogos** (Hermano Vianna 1988, 1995); **semioticistas** (Lucia Santaella 1984; Napolitano 2005), entre outros.

Marcos Napolitano, não obstante, aponta que, para historiadores, metodologicamente falando, os documentos audiovisuais e musicais se constituem em fontes primárias desafiadoras:

> Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são consideradas por alguns, tradicionalmente e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas

> muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhes são exteriores. (Napolitano 2005, 235-236)

A análise de Napolitano continua atual ao observar, na sequência da citação acima, que ambas as visões (objetivista e subjetivista) são equivocadas, principalmente por ignorarem "as estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos," bem como, no caso dos objetivistas, a ilusão, ou "efeito de realidade," que o registro sonoro ou visual causa no observador:

> Em relação à visão "subjetivista," o exemplo mais nítido seria o documento musical, dada sua natureza estética e polissêmica, que sugere certa "ilusão da subjetividade," cujos significados sociológicos e históricos seriam produto de uma dose de especulação por parte do historiador, na medida em que a obra teria um conjunto de significados quase insondáveis e relativos, variável de acordo com a fruição do ouvinte. Prova disso é a supervalorização da "letra" na abordagem da "canção" como documento histórico, dominante até bem pouco tempo entre historiadores e outros cientistas sociais, ou seja, a crença de que o sentido histórico da canção estaria restrito ao seu conteúdo verbal, muitas vezes tomado em si mesmo e apartado da estrutura musical que lhe acompanha e, como experiência estética, lhe é inseparável. (Napolitano 2005, 236)

Esse impasse tem sido superado pela crescente conscientização dos historiadores que trabalham com fontes audiovisuais e musicais, que reconhecem a necessidade de integrar a análise da linguagem interna dessas fontes com as representações do contexto histórico e sociocultural nelas presente. Essa abordagem, aliás, já era defendida pelo sociólogo Pierre Bourdieu que em seu livro *Les règles de l'art* (1992), argumenta contra o reducionismo das leituras puramente internas ou das análises exclusivamente externas de textos e artefatos culturais. Em vez disso, Bourdieu propunha uma perspectiva que articula as dimensões intrínsecas e extrínsecas, enriquecendo a compreensão das obras em seu contexto mais amplo.

Se o interesse dos historiadores brasileiros pela música, ainda que em muitos casos problemático, remonta aos anos de 1980, o mesmo não se pode dizer do campo da musicologia. Inicialmente, essa lacuna pode ser atribuída à dificuldade da musicologia em dialogar com outras áreas das ciências humanas, seja pela especificidade de sua linguagem, seja, como apontam Said e Monteiro (2007), ao citar Enrico Fubini (2003), por uma visão

que considerava a música como autônoma em relação ao mundo social, uma perspectiva que por muito tempo foi tida como natural.

Na reflexão de Fubini, trata-se de uma certa "marginalidade social" do músico: "ligada a uma vida efêmera que não ia além de sua primeira execução, a música refugiou-se em uma tradição cada vez mais fechada, mais isolada em relação às outras artes" (Fubini citado em Said e Monteiro 2007, 3). Essa separação histórica entre a música e outras formas de expressão cultural contribuiu para o distanciamento da musicologia de abordagens interdisciplinares, dificultando sua integração com campos como a história e a sociologia.

Até a década de 1990, a situação era ainda mais desfavorável no que se refere à música chamada erudita. No contexto de uma abordagem mais crítica da musicologia, Castagna (2004, 4) destaca:

> Kleide Ferreira do Amaral Pereira (1982), Dorotéa Kerr (1995 e 1996), Jamary Oliveira (1992) e Manuel Veiga (1996), e sobre a etnomusicologia por Gérard Béhague (1989), Tiago de Oliveira Pinto (1983), José Geraldo de Souza (1983) e Alberto Ikeda (2001), Arnaldo Contier (1985), Avelino Romero Simões Pereira (1995), Henrique Emanuel Gomes Pedrosa (1988) e Vanda Lima Bellard Freire (1994). Sérgio Pires (2001) e Vítor Gabriel (2001) escreveram sobre a interpretação histórica da música antiga brasileira, Conrado Silva (1991) sobre a musicologia sistemática e Paulo Castagna (1998 e 2000) sobre a consulta, catalogação e edição de música a partir de acervos brasileiros de manuscritos musicais.

Poucos musicólogos e musicólogas trabalhavam com abordagens interdisciplinares naquele período. Essa década começou com Régis Duprat defendendo que essa abordagem seria essencial para o fazer musicológico, especialmente, em sua visão, o diálogo com a história – ou seja, a integração da crítica interna dos manuscritos musicais com uma contextualização histórica (Duprat, 1991). Alberto Ikeda (1998) ampliou essa perspectiva ao afirmar que a compreensão da música depende de seu entendimento como um fenômeno conectado ao social, à história e a outros campos do saber. Essas reflexões marcaram um passo importante na abertura da musicologia para uma visão mais integrada e contextualizada da prática musical.

Vanda Lima Bellard Freire também foi pioneira na pesquisa transdisciplinar e na aplicação desse mister ao exercício do magistério superior, na disciplina História da Música.

Trata-se, como dito por ela, do principal propósito de toda sua trajetória acadêmica. Já em 1994, em conferência proferida para promoção a Professora Titular de História da Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Freire (1994, 153) defendeu a história como "um relato interpretativo, feito por um sujeito histórico, ele próprio impregnado de significados e percepções inerentes a seu tempo, e dos quais ele nunca poderá se despir inteiramente".

Além de adotar uma abordagem interpretativa e transdisciplinar para analisar as narrativas sobre a música na história, Freire defendeu a concepção de um tempo não linear, rejeitando o determinismo e a causalidade na construção de uma História da Música. Ela propôs, em vez disso, trabalhar com processos de significação e ressignificação, inspirando-se em pensadores como os filósofos Martin Heidegger (1986), Gaston Bachelard (1988), Gilles Deleuze e Cornelius Castoriadis (1991), no historiador Fernand Braudel (1978), no crítico literário Alfredo Bosi (1992) e na artista plástica e teórica da arte Fayga Ostrower (1990), entre outros. De Braudel, por exemplo, Freire incorporou a ideia de uma temporalidade pluralizada, que decompõe o tempo em ritmos heterogêneos, "quebrando a unidade da duração": o tempo individual ou factual – de curta duração; o tempo conjuntural, cíclico e social – de média duração; e o tempo estrutural ou geográfico – de longa duração (Braudel citado em Freire 1994, 160). Já de Bosi, Ostrower e Castoriadis, ela extraiu a noção de um tempo qualificado pela presença humana, marcado pela ação dos afetos e da imaginação, que criam uma lógica própria (Freire 1994). Essa visão ampliada do tempo e da história permitiu a Freire explorar a música como um fenômeno dinâmico, profundamente ligado às experiências humanas e às transformações sociais.

Concordando aqui com Freire (1994, 159), reafirmo que

> A questão essencial da História é a da gênese do sentido, da produção de significados e significantes, da constituição de novos sistemas simbólicos, questão essa que não pode ser apreendida pela ótica estrita do tempo-linear-causal, mas do tempo-criação-significação. Tal como na oposição Aion-Cronos descrita por Deleuze, não se trata de negar o tempo cronológico, o tempo sucessão, o tempo matemático, pois o tempo-criação-significação que aqui se propõe como prioritário para uma abordagem da História da Música não elimina a perspectiva do tempo-calendário, demarcação que toda sociedade, segundo parâmetros diferentes, faz de seu tempo.

É o que Castoriadis afirma em relação à linguagem — ideia que, obviamente, pode ser aplicada à música —, ou seja, como uma linguagem que não pode ser compreendida apenas como sincronia; "só é linguagem enquanto sua própria transformação incessante encontra recursos em si mesma, tal como ela é 'num certo momento'" (Castoriadis 1991, 254). O que Castoriadis propõe, e que foi abraçado por Freire, por mim e por muitos outros, é a coexistência de múltiplos tempos em diferentes épocas – um "feixe indefinido de remissões intermináveis a outra coisa". Nas palavras de Castoriadis (1991, 283), essa coexistência se manifesta em três níveis: significados residuais (ressignificados), significados atuais e significados latentes. Essa perspectiva nos permite entender a música — e a linguagem — como fenômenos dinâmicos, em constante transformação, que carregam em si camadas de sentido que transcendem o momento presente, conectando passado, presente e futuro.

> [...] a música, como qualquer linguagem, não se restringe a um universo fixo de significações e contém também latências e resíduos de significações (ressignificados). Significados residuais, aqui, são concebidos como ressignificados, pois que não é possível à sociedade apropriar-se, de maneira idêntica, de significados elaborados fora de sua realidade (significados remanescentes de outras épocas ou contextos). Toda sociedade porta resíduos, pois não pode ser concebida apenas como a instituição do novo a cada momento. Sua própria unidade estaria, nesse caso, comprometida. (Freire 1994, 165)

Os esforços dos pioneiros em estimular abordagens interdisciplinares e transdisciplinares, de viés interpretativo, a partir da semiótica, da fenomenologia, da hermenêutica, das teorias críticas, estudos sobre imaginário social e significação, dos estudos culturais, da história cultural, dentre outras, aos poucos vêm rendendo frutos. Trata-se do entendimento de que procedimentos analíticos não podem se ater unicamente à linguagem musical, desconhecendo seu aparato histórico e aspectos contextuais.

Para acompanhar o desenvolvimento dos processos associados à chamada Nova Musicologia ou Musicologia Cultural, bem como as abordagens interdisciplinares e transdisciplinares, optei por analisar os Anais dos Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) — o evento mais longevo dedicado à pesquisa em música no Brasil. Iniciei minha análise a partir dos Anais do evento realizado

em Brasília, em 2006, já que os anteriores não apresentavam, no site da ANPPOM, a indicação das subáreas temáticas.

No congresso de Brasília, as comunicações foram organizadas nas subáreas de Educação Musical, Etnomusicologia, Informática em Música, Musicologia, Musicoterapia, Práticas Interpretativas, Teoria da Música e Composição. Na subárea de Musicologia, foram apresentados 45 artigos, dos quais 12 mantinham diálogos exclusivamente intradisciplinares. Já no evento de 2007, realizado em São Paulo, a subárea de Musicologia contou com 43 artigos, sendo que 17 deles apresentavam diálogos interdisciplinares. No entanto, a segmentação disciplinar se ampliou com a inclusão das subáreas Teoria e Análise Musical, Musicoterapia, Semiótica, Práticas Interpretativas e Sonologia, refletindo a crescente diversificação e especialização dos campos de pesquisa em música.

Em 2009, em Curitiba, a subárea de Musicologia foi renomeada como Musicologia Histórica – sem dúvida, uma tentativa de reforçar seu fechamento disciplinar – e foi associada à Estética Musical. Apesar disso, dos 46 artigos aprovados, 15 apresentavam diálogos interdisciplinares e transdisciplinares consistentes. Vale destacar que poucas comunicações efetivamente dialogavam com a Estética; a maioria voltava-se para interpretações que integravam análise musical com aspectos socioculturais, alinhando-se, em grande medida, à abordagem da História Cultural. Nesse mesmo evento, a subárea de Etnomusicologia foi ampliada com a inclusão de Música Popular. No entanto, vários pesquisadores de Música Popular – como revelado em conversas informais e na própria Assembleia Geral da Associação – manifestaram dificuldades em inserir suas pesquisas nas subáreas existentes do congresso. Além disso, Musicoterapia foi agrupada com Semiótica, e surgiu a nova subárea Música, Tecnologia e Sonologia, mais uma vez refletindo a crescente diversificação e complexidade dos campos de pesquisa em música.

No Congresso da ANPPOM de 2010, realizado em Florianópolis, observei um aumento significativo de artigos alinhados à vertente da crítica cultural, social e histórica, tanto na subárea de Etnomusicologia e Música Popular quanto na de Musicologia e Estética Musical. O aspecto mais interessante é que, em ambas as subáreas, a ampliação dos interesses e dos objetos de pesquisa se tornou evidente, o que, em minha interpretação, sinaliza a ruptura das rígidas fronteiras disciplinares

que antes predominavam. Nesse contexto, em 2010, foi introduzida uma nova subárea intrinsecamente interdisciplinar: Música e Interfaces – Cinema / Cognição Musical / Mídia / Musicoterapia / Semiótica. Já a subárea de Sonologia apareceu de forma independente, consolidando-se como um campo de estudo autônomo. Esse movimento reflete não só a crescente complexidade e diversificação da pesquisa em música, assim como a necessidade de abordagens mais integradas e flexíveis.

A ampliação dos objetos de pesquisa parece ter demandado reformulações na estrutura dos congressos da ANPPOM. Em 2014, no evento realizado em São Paulo, uma novidade foi introduzida: os Eixos Temáticos. Foram criados três eixos, dois dos quais com títulos que, a meu ver, soam um tanto estranhos: "Produção de conhecimento na área de música". Como é evidente que todas as subáreas produzem conhecimento, o resultado foi que esses eixos reuniram, de forma indiscriminada, artigos de todas as subáreas tradicionais. Outra surpresa foi a criação de uma nova subárea – Musicologia e Estética da Recepção –, que, na prática, se sobrepôs às subáreas de Musicologia e Estética Musical, Etnomusicologia e Música Popular (esta última desmembrada da Etnomusicologia em 2011). Por outro lado, a Etnomusicologia passou a englobar artigos sobre música popular urbana, musicologia e educação musical. Já a subárea de Musicologia e Estética Musical, com 47 artigos — 21 dos quais abertos a diálogos transdisciplinares –, também incluiu trabalhos ligados a performance e multimídias, música e tecnologias, e Música Popular, temas que, aparentemente, poderiam se encaixar em outros "guarda-chuvas" temáticos. Essa reestruturação pode refletir tanto a complexidade crescente da pesquisa em música quanto os desafios de organizar um campo cada vez mais diversificado e interconectado.

Em 2016, no congresso realizado em Belo Horizonte, houve um recuo em relação aos Eixos Temáticos. No que se refere à subárea Musicologia e Estética Musical, observei uma ampliação dos diálogos interdisciplinares e transdisciplinares entre a musicologia e as ciências humanas, sociais e políticas. A ausência dos Eixos Temáticos — e aqui não faço um julgamento de valor — pode ter contribuído para o aumento no número de submissões aprovadas: foram 53 artigos, dos quais 22 apresentavam um viés transdisciplinar. Esse crescimento reflete uma tendência de maior abertura e integração entre campos

do conhecimento, consolidando a musicologia como um espaço de diálogo e reflexão ampliada.

No congresso de 2017, realizado em Campinas, os Eixos Temáticos não foram retomados, mas foram introduzidos diversos Grupos de Trabalho (GTs) voltados a debates específicos, sem submissão de comunicações. Entre os temas abordados, estavam: Musicologia histórica e patrimônio arquivístico-musical, Pedagogia da performance musical na educação superior, Ética na pesquisa em Artes/Música, Análise musical com suporte composicional e Políticas públicas para a música. Observei um aumento significativo na subárea de Música Popular e em Música e Interfaces, esta última ampliada para incluir Cognição, Dramaturgia e Audiovisual, Mídia, Musicoterapia e Semiótica. Por outro lado, a subárea de Musicologia e Estética apresentou uma redução em relação ao ano de 2016, com 44 artigos aprovados. Essa reconfiguração reflete a contínua diversificação e especialização dos campos de pesquisa em música, bem como a busca por espaços de discussão mais focados e interdisciplinares.

Manaus, em 2018, optou por não manter os GTs e resgatou os Eixos Temáticos, agora denominados como Simpósios. Foram seis: Pedagogia da Performance Musical; Composição e Performance: um trabalho cooperativo na criação musical contemporânea; Semiótica da Música e da Canção: aspectos teóricos e aplicações; Semântica Cognitiva e Criação Musical; Acervos Musicais Brasileiros; e, A Produção Musical e Sonora de Mulheres. Nesse cenário foram esvaziadas as subáreas Música e Interfaces, Música Popular e Musicologia e Estética.

Pelotas, em 2019, manteve uma estrutura similar à de Manaus, com a diferença do retorno dos Grupos de Trabalho. Ampliou para nove o número de Simpósios: Acervos musicais brasileiros; Música e gênero: reflexões sobre processos e práticas na produção sonora de mulheres; Ciências musicais: borrando fronteiras disciplinares; A improvisação musical em seus múltiplos aspectos; Rotas musicais: a história da música no Brasil, em Portugal e além; Semiótica musical: novas fronteiras; Cognição incorporada e criação musical; Composição e performance : o fazer musical conjunto; Panorama da pesquisa sobre violão no Brasil; e, Processos Criativos em Música Popular. A subárea Música e

Interfaces continuou esvaziada e Música Popular e Musicologia e Estética apresentaram certa recuperação.

Os anos de 2020, 2021 e 2022 foram marcados pelas restrições impostas pela pandemia do coronavírus. Os eventos foram, portanto, organizados no formato online: o primeiro a cargo da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), o segundo sob responsabilidade da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), e o terceiro realizado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Em 2020, Manaus suprimiu os GTs e ampliou o número de Simpósios para dez: Choro no sentido lato (2ª edição); Música e cultura popular na região Nordeste; Música, gênero, corpos e sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos artivismos; Música e pensamento afrodiaspórico; Musicar local: comunidades musicais de prática em diversos contextos; Panorama da pesquisa sobre violão no Brasil; Patrimônio musical brasileiro; Práxis de formação em música na atualidade: múltiplas abordagens, contextos e perspectivas; Semiótica musical: novas fronteiras; e, A voz nos diversos contextos da prática musical. Pelos títulos, não é exagero inferir que vários desses Simpósios são redundantes em relação às subáreas. Nesse sentido, aponto a Musicologia e Estética Musical, à qual foi anexada Interfaces (Mídia, Semiótica, Musicoterapia) e, nem assim, o número de artigos foi significativo — apenas 28. O mesmo aconteceu com as subáreas Música Popular e Composição e Sonologia, antes inseridas no congresso de forma autônoma como Composição e como Sonologia.

Em São João del-Rei (2021), a estrutura do congresso foi a mesma de Manaus. Manteve as mesmas subáreas e também dez Simpósios: Formação musical, diversidade e cultura: etnomusicologia e educação musical em diálogos e interações; Forró: história, etnografia, patrimônio e contemporaneidade; Improvisação musical, interação e cultura; Música e pensamento afrodiaspórico; Música popular e interdisciplinaridade; Música popular: formação, pesquisa, performance e fruição; Música, gênero, corpos e sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos artivismos; Música, infância(s) e pesquisa; Musicalidades latino-americanas: práticas, fazeres e pedagogias. Musicologia, Estética Musical e Interfaces (Mídia, Semiótica, Musicoterapia) continuaram esvaziadas, com 29 artigos.

No ano de 2023, São João del-Rei hospedou novamente o congresso da ANPPOM, em um formato híbrido. Manteve as mesmas subáreas e, também, dez Simpósios: Acervos musicais brasileiros; Educação musical especial em contextos diversificados; Música e cultura digital; Música e pensamento afrodiaspórico; Música no contexto amazônico; Música popular e interdisciplinaridade; O trabalho no campo da música no Brasil; (Re) construção de passados musicais no Brasil antes de 1889. A novidade foi que a subárea Musicologia voltou a constar sem a Estética. Foram apenas 28 artigos aprovados. Não obstante, é importante apontar que a metade desses artigos (16) apresenta diálogos interdisciplinares e transdisciplinares.

Na análise dos Anais dos Congressos da ANPPOM, abrangendo os eventos de 2006 a 2023, observei que a subárea de Musicologia se tornou cada vez mais plural e diversificada. Constatou-se que as pesquisas musicológicas avançaram para além da análise histórica e formal da música erudita, explorando também áreas como a música popular, as tradições musicais brasileiras, a música contemporânea e as interseções entre a música e outras disciplinas, como Antropologia, Sociologia, História Cultural e Estudos Culturais. No campo da Historiografia Musical, os estudos têm buscado revisitar e recontextualizar obras e compositores do cenário brasileiro, com destaque para pesquisas sobre compositores anteriormente marginalizados ou apenas mencionados de passagem, promovendo uma revisão crítica da história da música no Brasil. Essa trajetória reflete uma musicologia mais inclusiva e interdisciplinar, capaz de abarcar a complexidade e a riqueza da produção musical brasileira em suas múltiplas dimensões.

Ao observar a introdução de eixos ou simpósios temáticos nos congressos da ANPPOM e notar o esvaziamento de subáreas como a de Musicologia, questionei-me sobre a adequação, ou não, desse procedimento. Confesso que não cheguei a uma conclusão definitiva, pois há impactos tanto positivos quanto negativos. É difícil afirmar, por exemplo, que os eixos e simpósios "esvaziaram" as subáreas. Por um lado, aprofundar o conhecimento em áreas específicas da Musicologia é essencial, e os eixos e simpósios temáticos oferecem essa oportunidade. Da mesma forma, o estímulo à interdisciplinaridade e à transdisciplinaridade é crucial, pois contribui para a geração de novas perspectivas e abordagens.

No entanto, contraditoriamente, os Eixos e Simpósios podem levar à fragmentação da comunidade musicológica, promovendo uma especialização excessiva que dificulta a comunicação e o diálogo entre pesquisadores de diferentes áreas e o debate entre pesquisadores. Além disso, subáreas menos "populares" podem acabar sendo negligenciadas em favor dos temas em voga. Em resumo, os Eixos e Simpósios podem ser vistos como ferramentas valiosas para aprofundar o conhecimento em áreas específicas, mas é fundamental garantir que as subáreas tradicionais, como a Musicologia, mantenham espaço e visibilidade nos congressos. Paralelamente, é preciso reconhecer que as subáreas, não apenas a de Musicologia, precisam se tornar mais flexíveis e abertas a uma gama mais ampla de objetos e abordagens, adaptando-se às demandas de um campo de pesquisa cada vez mais dinâmico e interconectado.

Especificamente no âmbito dos diálogos entre Musicologia e História Cultural, os principais temas presentes tanto na subárea quanto em Eixos e Simpósios Temáticos são: música como representação cultural e social (principalmente no que diz respeito à construção de identidades), como representação de poder, no âmbito do patrimônio e memória, da etnicidade e gênero, e dos cruzamentos culturais.

Assim como a contemporaneidade já não se contenta com uma história ou uma cultura no singular, também não cabe mais uma Musicologia única. Falamos agora de Musicologias, no plural, um conceito que não exclui, mas expande horizontes, abrindo-se a diálogos e abraçando objetos que os novos tempos demandam. Trabalhar com interdisciplinaridade e transdisciplinaridade não é abandonar o olhar disciplinar, mas sim ressignificá-lo, transformando-o em uma ponte que conecta saberes, amplia perspectivas e celebra a complexidade do mundo sonoro que nos cerca. Como ensina Morin (2002, 34):

> Para promover uma nova transdisciplinaridade precisamos de um paradigma que, certamente, permita distinguir, separar, opor e, portanto, disjuntar relativamente estes domínios científicos, mas que, também, possa fazê-los comunicarem-se entre si, sem operar a redução. O paradigma da simplificação (redução-disjunção) é insuficiente e mutilante. Torna-se necessário um paradigma de complexidade que, ao mesmo tempo disjunte e associe, que conceba os níveis de emergência da realidade sem reduzi-los às unidades elementares e às leis gerais.

Identidades e construção do nacional

Entre as inquietações da Nova História Cultural e da chamada Nova Musicologia, despontam releituras multifacetadas dos nacionalismos e das construções do nacional, iluminando o papel das representações, das práticas culturais e das memórias coletivas nesse intricado processo. Ao desvendar como as identidades nacionais são tecidas, negociadas, desafiadas e transformadas ao longo do tempo, essa corrente historiográfica nos convida a questionar as narrativas hegemônicas e a celebrar a riqueza da diversidade e dos conflitos que moldam nações, regiões e localidades. Ela nos ensina que a história não é um rio de águas calmas, mas um oceano de vozes, memórias e lutas que se entrelaçam na construção do que somos.

A difusão do sentimento nacional na Europa foi estimulada pela Revolução Francesa e as guerras napoleônicas. As ideias iluministas e os conflitos bélicos fomentaram a construção de identidades nacionais, seja pela propagação dos ideais franceses, seja pela reação à expansão do império francês. Na esteira desses movimentos, estudos sobre teorias da nacionalidade emergem a partir de autores como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), o qual abordou a questão da soberania popular e do contrato social, estabelecendo bases para a compreensão da relação entre indivíduo e Estado-nação; Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), que desenvolveu uma teoria do Estado nacional, sublinhando a importância da cultura e da história na formação da identidade nacional; Ernest Renan (1823-1892), historiador francês que propôs uma definição de nação como um "plebiscito de todos os dias," destacando o caráter construído e dinâmico da identidade nacional; Lord Acton (1834-1902), historiador, filósofo e político britânico que abordou o nacionalismo, especialmente no contexto do século XIX, de uma maneira que refletia suas preocupações com o poder político e a liberdade.

Ao longo do século XX, a "questão nacional" foi abordada de formas variadas, mas ainda considerando a "nação" como fenômeno concreto, como base do Estado nacional. Seria no fim da década de 1970 que o tema seria transformado por autores como Ernest Gellner, Eric Hobsbawm, Benedict Anderson, Stuart Hall, Homi Bhabha, dentre outros.

Stuart Hall, nascido na Jamaica e educado em Oxford, desempenhou um papel fundamental na fundação dos Estudos Culturais, a partir da criação do *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), ligado ao Departamento de Inglês da Universidade de Birmingham. Hall dedicou grande parte de sua obra a analisar as formas complexas pelas quais as identidades são construídas e transformadas nas sociedades contemporâneas. Sua perspectiva oferece uma visão sobre a natureza fluida e negociada das identidades individuais e coletivas (Hall 2014). Trata-se, como diz Roger Chartier (1988), do debate sobre as identidades, não pelo viés essencialista, mas como construção complexa, contraditória e em constante movimento, o que remete à noção das representações sociais, ou seja, os processos pelos quais, "em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler" (Chartier 1988, 17).

Para Hall (2014), a identidade como construção social e histórica é conformada por uma série de fatores complexos, como o discurso, o poder, a história, a cultura. Os discursos dominantes, presentes nos meios de comunicação, na educação e nas instituições sociais, influenciam a maneira como nos vemos e como somos vistos pelos outros. As diferentes formas de poder moldam as identidades, definindo quem tem voz e quem é silenciado. A história, a memória e as tradições conformam identidades coletivas e são sobremaneira importantes na construção de identidades nacionais, étnicas e de classe; já as culturas, em suas diferentes manifestações artísticas, cumprem papel central na produção e reprodução de identidades, uma vez que através da cultura os indivíduos se conectam com outros e encontram um sentido de pertencimento.

Os estudos de Stuart Hall sobre identidades se estenderam à construção das identidades nacionais, enquanto "comunidades imaginadas," para usar os termos de Benedict Anderson (2008). É imaginada porque,

> [...] mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar de todos os seus companheiros (compatriotas), embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. A única coisa que corrobora com a existência de uma nação é o fato de que muitas pessoas se consideram parte desta nação (Anderson 2008, 32).

São narrativas que vão além do simples traçado de fronteiras e da criação de instituições políticas e sociais; são tecidos de símbolos, mitos, heróis nacionais e valores compartilhados que entrelaçam pessoas em torno de uma mesma história e de um destino comum. Esse processo inclui o estabelecimento, por meio de instituições educacionais controladas pelo Estado, de um idioma único, um código comum que transmite os valores e as tradições da nação; e a construção de uma história oficial, que seleciona eventos e personagens específicos para moldar a imagem de uma nação ideal, conforme os interesses do governo de cada época (Hall 2014).

A música, nesse contexto, emerge como uma força vital, desempenhando um papel fundamental na formação das identidades nacionais e na construção de um senso de comunidade. Ela se torna símbolo da nação, tecendo laços de pertencimento e unindo pessoas de diferentes origens e classes sociais. Através de hinos nacionais, canções populares e outros gêneros musicais, a música ecoa os valores e as aspirações de um povo, transformando-se em um espelho sonoro da alma coletiva. Ela não apenas reflete, mas também cria, fortalece e celebra o espírito de uma nação, unindo passado, presente e futuro em uma sinfonia de identidade e memória.

No caso brasileiro, festas como o Carnaval e gêneros musicais como o samba, nas primeiras décadas do século XX, foram "escolhidos" e espalhados por todo o país através das ondas da Rádio Nacional, sendo abraçados pelo povo como expressões sonoras da própria alma brasileira. A música, em sua essência vibrante, foi e continua a ser uma força mobilizadora, capaz de unir multidões em momentos de crise, de celebração ou na defesa de causas nacionais. Nesse cenário, Villa-Lobos e o canto orfeônico são emblemáticos. Lembra o poeta Carlos Drummond de Andrade:

> Quem o viu um dia comandando o coro de 40.000 mil vozes adolescentes (Villa-Lobos), no estádio do Vasco da Gama, não pode esquecê-lo nunca. Era a **fúria organizando-se em ritmo**, tornando-se melodia e criando a comunhão mais generosa, ardente e purificadora que seria possível conceber. (Andrade citado em Martinez 2008, grifo meu)

Stuart Hall desconstruiu a ideia de uma identidade nacional estática e homogênea, revelando-a como um processo dinâmico, histórico e social. Ele questiona as narrativas dominantes sobre a nação, destacando a coexistência de múltiplas identidades que se

entrelaçam e se transformam. Ao mesmo tempo, Hall alerta que a noção de identidade nacional pode ser instrumentalizada para justificar exclusões e discriminações, tanto dentro quanto fora das fronteiras, criando divisões entre "nós" e "eles" (Hall 2014). Assim, ele nos convida a refletir sobre como as identidades são construídas e como podem ser usadas para incluir ou marginalizar.

Homi Bhabha (2005) aprofunda o pensamento de Stuart Hall ao destacar as tensões, ambivalências e hibridismos[2] presentes no processo de construção identitária, perspectiva também empregada por Néstor Canclini (1998). Bhabha (2005) oferece uma abordagem pós-colonial à formação do nacional, apontando a hibridez, ambivalência e resistência como elementos centrais desse processo. Ao contrário de Benedict Anderson, que vê a nação como uma comunidade imaginada continuamente, Homi Bhabha a concebe como uma construção cultural marcada pela interseção de diferentes culturas e tradições. Para ele, esses encontros culturais emergem, em grande parte, do contato colonial e pós-colonial, onde culturas distintas se entrelaçam de forma complexa e conflituosa.

Esse entrecruzamento de culturas muitas vezes resulta na formação de um "terceiro espaço," conforme Bhabha (2005): um ponto onde globalização e localismo se encontram. A globalização intensifica processos de hibridização cultural, enquanto o sentimento de pertencimento fortalece movimentos de afirmação de identidades locais. Dessa forma, a construção do nacional se torna um processo de negociação entre o global e o local, gerando um espaço onde as culturas se encontram, se transformam e dão origem a novas identidades e práticas culturais. É nesse espaço que a resistência e a subversão se manifestam, desafiando narrativas hegemônicas sobre uma nação, especialmente em contextos pós-coloniais como o do Brasil.

2 "Hibridação, mestiçagem, sincretismo, tradução cultural, fusão, crioulização, empréstimo, dentre outras denominações, são conceitos que se referem aos diferentes processos de cruzamentos culturais. Os estudiosos, no entanto, dão preferência a um ou outro termo, por razões ideológicas ou epistemológicas, fundamentando a sua preferência na etimologia das palavras, na contaminação de sentido advindo do campo de produção que originou o conceito, na análise dos produtos dos cruzamentos, nas visões de mundo que determinam pré-conceitos etc. Todos esses termos rompem com a ideia de identificação com algum referencial teórico unificado ou modelo único de análise, seja estético, seja histórico. Em um produto ou processo não há somente um elemento em questão de perfil híbrido, mas um leque de determinantes, referentes e configurações que funcionam de formas complexas. No híbrido não há sínteses apaziguadoras no sentido hegeliano: há, ao contrário, uma identidade móvel e plural, cujos elementos coexistem em um equilíbrio dinâmico de tensões" (Souza e Dias 2016, 384).

Ao longo dos anos, diversos pensadores brasileiros mergulharam na tarefa de analisar e interpretar os processos de construção da identidade nacional no Brasil. No século XX, destacam-se figuras que deixaram marcas profundas nesse debate. Oswald de Andrade (1890-1954), em seu icônico *Manifesto Antropófago*, propôs uma "devoração" das influências culturais estrangeiras, transformando-as em uma expressão genuinamente brasileira – uma espécie de "canibalismo cultural" que se tornou um dos pilares do modernismo brasileiro. Mário de Andrade (1893-1945), poeta, contista, romancista, historiador da música, crítico e fotógrafo, buscou construir uma identidade nacional ao valorizar as raízes culturais do país, rompendo com os padrões estéticos europeus e criando uma arte autenticamente brasileira. Gilberto Freyre (1900-1987), cientista político e social, em sua obra *Casa-Grande & Senzala*, apresentou uma visão otimista e romantizada da formação da sociedade brasileira, enfatizando a miscigenação racial como um elemento central da brasilidade. Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), historiador, analisou a formação da cultura brasileira, destacando o papel do latifúndio e da escravidão nesse processo. Florestan Fernandes (1920-1995), um clássico da sociologia brasileira, dedicou-se a estudar as relações raciais e de classe, contribuindo para a compreensão das desigualdades sociais no país. Darcy Ribeiro (1922-1997) dedicou parte de sua trajetória a interpretar a complexa identidade nacional brasileira, vista como um mosaico de culturas, etnias e raças. Juntos, esses pensadores teceram um rico panorama intelectual, ajudando a desvendar as múltiplas camadas que compõem o Brasil.

Mais recentemente, destacam-se nomes que iluminam, com suas obras, as complexidades da cultura e da identidade brasileira. Roberto DaMatta (1936-), antropólogo, dedicou parte de sua trajetória a desvendar as particularidades da cultura brasileira, explorando a tensão entre individualismo e coletivismo. Kabengele Munanga (1942-), antropólogo e sociólogo congolês radicado no Brasil, tornou-se referência incontornável nos estudos sobre relações raciais e identidade negra no país. Arnaldo Daraya Contier (1941-2019), historiador e músico, mergulhou na música como fonte histórica, analisando composições, letras e movimentos musicais para revelar as nuances da identidade nacional. Vanda Lima Bellard Freire (1945-2015), musicóloga, explorou a construção da identidade nacional por meio da música, com foco no movimento operístico brasileiro

do século XIX e nas interações entre europeus e locais. Luiz Felipe de Alencastro (1946-), historiador, desafia a visão tradicional da formação nacional, destacando o Brasil como um espaço transatlântico, conectado às dinâmicas econômicas, culturais e sociais do Atlântico Sul. Por fim, José Miguel Wisnik (1948-), pianista, compositor e ensaísta, demonstra como a música, em suas múltiplas manifestações, reflete os processos sociais, políticos e culturais que moldaram o Brasil. Em suas análises, a música transcende a expressão artística, tornando-se um documento histórico que revela valores, ideologias, experiências cotidianas e relações de poder. Juntos, esses pensadores tecem um mosaico rico e diverso, ajudando a compreender as muitas faces do Brasil.

Também destaco Adalberto Paranhos (1951-), historiador brasileiro que investiga como as formas de cultura popular, especialmente a música, contribuíram para a construção de uma identidade nacional no Brasil – um "nacional" imaginado, planejado e incorporado em diversas práticas culturais. Lilia Moritz Schwarcz (1957-), historiadora e antropóloga, tem se destacado por seus estudos sobre a formação da identidade nacional brasileira, com foco em questões de gênero e raça, revelando as nuances e contradições desse processo. Marcos Napolitano (1962-), historiador, analisa a construção do nacional no Brasil como um campo de disputas e negociações entre diferentes grupos sociais, ideologias e momentos históricos, explorando como símbolos, mitos, rituais e a música foram mobilizados para forjar uma identidade nacional, sempre em transformação conforme o contexto político e social. Carlos Sandroni (1959-), estudioso da música popular brasileira, examina como o samba, inicialmente marginalizado e associado às tradições afro-brasileiras, foi elevado à condição de símbolo central da cultura nacional. Luiz Tatit (1951-), linguista e compositor, argumenta que a música popular brasileira desempenhou um papel crucial na construção da identidade nacional, unindo diferentes regiões e classes sociais em torno de valores e símbolos comuns. E Renato Ortiz (1947-), pensador brasileiro, dedica-se a investigar a construção da identidade nacional com uma abordagem cultural e antropológica, aprofundando nossa compreensão de como a música e outras manifestações artísticas moldam e refletem quem somos. Juntos, esses intelectuais iluminam as múltiplas camadas que compõem a complexa e vibrante identidade brasileira.

Dos nomes citados, destaco aqui Gilberto Freyre e Mário de Andrade como figuras centrais das primeiras décadas do século XX na construção de uma identidade nacional brasileira. Mário de Andrade é reconhecido como um dos pilares do modernismo nacionalista, com uma obra vasta que abrange poesia, literatura e crítica musical. Sua visão de brasilidade estava profundamente enraizada no "Brasil profundo," valorizando as raízes culturais e as tradições populares. Gilberto Freyre, por sua vez, dedicou-se a investigar as relações sociais no Brasil colonial, desenvolvendo teorias sobre miscigenação e democracia racial que influenciaram profundamente o pensamento social brasileiro. Ambos deixaram marcas indeléveis no debate sobre a identidade nacional, sendo celebrados por décadas, mas também questionados e criticados atualmente, à luz de novas perspectivas e reflexões.

Utilizando a sociologia genética como ferramenta, Gilberto Freyre, investigou a formação histórica e social do Brasil, com o objetivo de compreender nosso modo de ser singular. A instituição familiar, em suas diversas manifestações históricas — da casa-grande e senzala ao sobrado e mocambo —, emerge como espaço privilegiado para a análise sociológica do caráter nacional brasileiro. *Casa Grande & Senzala*, de 1933, obra icônica de Freyre, foi reconhecida por muitos como o mito fundante da nação brasileira. Nessa obra, conforme Flor (2015, 45), com base em Bastos (2006), o escravo, a mulher, o menino e o "amarelinho" (o mestiço) são retratados como anti-heróis, em contraste com o patriarca, o "grande herói civilizador." Essas personagens incorporam uma dualidade de sentimentos e comportamentos, reunindo "alegria e tristeza, silêncio e música, paz e rebeldia suave," refletindo a ideia de antagonismo. Ao mesmo tempo, a análise do papel do escravo negro é aprofundada: ele não apenas contribuiu para a mestiçagem, mas também foi um agente ativo na difusão e incorporação de elementos culturais africanos no Brasil, tecendo fios essenciais na trama da identidade nacional.

Bastos (2006) oferece uma leitura crítica da obra de Freyre, apontando sua visão romantizada do patriarcalismo como um suposto elemento unificador da sociedade brasileira. Ao examinar transições sociais, como a passagem da escravidão para o trabalho livre, Freyre enfatiza a continuidade de valores e práticas, minimizando as

desigualdades sociais e as relações de poder que permeiam essas mudanças. Segundo Bastos (2006), essa perspectiva obscurece a complexidade das dinâmicas sociais no Brasil, impedindo uma compreensão mais profunda das transformações históricas que moldaram o país, levando à desconstrução do mito da democracia racial. Guimarães (2002) argumenta que os conceitos de mestiçagem e democracia racial, longe de promover a igualdade, acabam por perpetuar as desigualdades raciais no Brasil. Ao naturalizar as diferenças raciais e hierarquizar identidades, essas ideias reproduzem dinâmicas coloniais, sustentando uma ordem social estruturalmente racista. Assim, o discurso da harmonia racial mascara tensões e conflitos, mantendo intactas as estruturas de poder que marginalizam grupos racializados.

Sob a égide de Graça Aranha, a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, foi um evento de curta duração e restrito a um público elitizado. Contudo, seu legado foi duradouro e transformou a paisagem cultural brasileira. Mário de Andrade, com sua erudição, foi uma figura central desse movimento. Seu trabalho de pesquisa e compilação de manifestações culturais brasileiras foi fundamental para a construção de uma identidade artística nacional e para a inserção do Brasil no cenário cultural internacional. De 1920 a 1940, Mário de Andrade, em suas críticas à literatura, música erudita e artes no Brasil de então, dedicou-se a construir um discurso que valorizasse a identidade cultural brasileira. Criticava a valorização excessiva da cultura europeia e defendia a necessidade de se construir uma cultura nacional supostamente autêntica, baseada nas nossas próprias raízes.

Como informa Contier (2004), a pesquisa do folclore como matriz para a criação artística era um ponto de convergência entre os intelectuais modernistas, independentemente de suas distintas inclinações políticas: liberais, comunistas, anarquistas ou integralistas. As divergências entre esses autores, embora presentes, revelavam nuances específicas, sem gerar grandes rupturas no que tange aos fundamentos teóricos e metodológicos a respeito da pesquisa folclórica, nem nos princípios político-sociais que embasavam seus trabalhos. Essa abordagem é explicada por Stuart Hall (2014) a partir, sobretudo, de aspectos que contribuem para a construção do nacional,

especialmente no que se refere ao folclore e aos mitos de fundação. O folclore atribui uma identidade única ao povo, embora, contraditoriamente, o poder raramente esteja nas mãos desse "povo primordial," como aponta Hall. Mitos de fundação, de seu lado, são construídos a partir de narrativas que frequentemente mascaram os impactos da colonização, moldando a história nacional, definindo origens e heróis.

Tanto Mário de Andrade quanto Gilberto Freyre, pensadores que escreveram suas obras seminais em épocas diferentes, mas ideologicamente voltadas para um viés da construção do nacional, na primeira metade do século XX, convergiram para o interesse da cultura popular, por críticas à visão eurocêntrica da cultura brasileira, pela valorização da miscigenação, muito embora por entendimentos diferentes. Apesar da importância desses dois personagens para o imaginário nacional brasileiro, moldando a forma como os brasileiros se veem e se entendem como povo, suas obras não estão isentas de questionamentos sob a ótica decolonial.

A historiografia contemporânea tem criticado ambos os autores, especialmente Freyre, por romantizarem a miscigenação e por naturalizarem as desigualdades sociais e raciais. A noção de democracia racial defendida por Freyre, ao invés de reconhecer as violências históricas e as estruturas de poder, serve como um mecanismo de manutenção do *status quo* (Marcussi 2013).

A busca por uma identidade nacional única e homogênea, presente tanto em Andrade quanto em Freyre, é interpretada como um projeto nacionalista excludente, que marginaliza grupos minoritários e ignora a complexidade da sociedade brasileira. Essa visão, ao buscar unificar a identidade nacional, acaba por simplificar e obscurecer as desigualdades e a diversidade cultural que caracterizam o país (Schwarcz 2017). Autores como Contier (2004) e Wisnik (1977) também questionam a maneira como Andrade e Freyre se apropriaram de elementos das culturas indígena e africana sem conceder voz aos próprios povos originários e afro-brasileiros e, muito embora Freyre e Andrade critiquem o eurocentrismo, suas obras são acusadas de manter uma hierarquia cultural, valorizando certas expressões culturais em detrimento de outras, o que acaba por perpetuar uma visão colonialista da identidade nacional.

A construção da identidade nacional brasileira, com foco na música, passa necessariamente pela figura seminal de Mário de Andrade. Em sua busca por uma música "verdadeiramente" nacional, Andrade, especialmente em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, exaltou a diversidade cultural e a mestiçagem, contribuindo significativamente para a formação de uma consciência nacional. Entretanto, análises sob a lente pós-colonial, inspiradas por teóricos como Stuart Hall e Homi Bhabha, revelam as limitações do projeto andradiano.

A obra de Andrade, ao mesmo tempo em que celebra a diversidade, pode ser interpretada como uma tentativa de construir uma narrativa nacional unificada, minimizando as desigualdades e as hierarquias sociais. A crítica da pós-colonialidade busca desvendar camadas mais profundas dessa narrativa, questionando os processos de inclusão e exclusão que moldam a identidade musical brasileira. Embora Mário de Andrade tenha procurado valorizar as culturas marginalizadas, ele ainda o faz a partir de uma perspectiva elitista e intelectualizada. Suas interpretações da cultura popular podem ser vistas como uma apropriação das vozes subalternas, sem necessariamente dar espaço para que essas vozes falem por si mesmas.

No âmbito musical, Mário de Andrade, aponta cinco princípios delineadores do modernismo nacionalista brasileiro:

> *Valorização do folclore*: A música popular brasileira seria a expressão autêntica dos anseios nacionais, servindo como base para a composição erudita.
> *Conexão com o inconsciente coletivo*: A incorporação de melodias folclóricas, seja integralmente, parcialmente ou através de criação de novas melodias com caráter popular, seria essencial para conectar a música erudita com a identidade nacional.
> *Técnica contrapontística*: O contraponto seria a técnica composicional ideal para a música erudita brasileira, alinhada aos princípios do neoclassicismo.
> *Instrumentação*: A utilização de instrumentos folclóricos enriquecerá a sonoridade das composições.
> *Formas musicais*: As formas musicais do folclore brasileiro deveriam substituir as formas clássicas tradicionais. (Andrade citado em Contier 1978, 6, grifo meu)

Apesar das críticas pós-coloniais, é essencial compreender que a proposta de Mário de Andrade para a construção daquilo que ele considerava uma música "verdadeiramente" brasileira é fruto de seu tempo, de suas experiências pessoais e de suas contradições. Portanto, sua obra deve ser analisada dentro de seu contexto histórico específico. Ao

situar o autor e suas ideias no tempo e no espaço, é possível identificar as forças sociais, culturais e políticas que moldaram seu pensamento e sua escrita. O Brasil da primeira metade do século XX era um país em profunda transformação. A urbanização acelerada, a industrialização incipiente e o aumento das relações com o exterior geravam novas dinâmicas sociais e culturais. Era uma brasilidade em construção, ainda envolta pela pesada herança colonial que persistia após o fim do período imperial. Nesse cenário, a questão da identidade nacional tornou-se cada vez mais urgente, revestindo-se de um caráter ideológico que, à época, não havia sido superado ou ressignificado. Assim, o projeto de Andrade reflete tanto as aspirações quanto os limites de um momento histórico em que o Brasil buscava se reinventar, sem ainda ter rompido completamente com as estruturas do passado.

Conforme Menezes (2015), é importante destacar que os estereótipos de brasilidade ainda são frequentemente invocados para ressaltar características supostamente típicas do Brasil. O "mito das três raças" — com suas ideias de mestiçagem e ancestralidade africana e indígena — e os símbolos nacionais presentes em manifestações populares urbanas, como o samba, o choro e as músicas nordestinas de raiz, entre outras, continuam a ecoar nas visões expressas por muitos compositores em suas obras. Esses elementos, embora carregados de significado cultural, muitas vezes reforçam narrativas simplificadas sobre a identidade brasileira, revelando como certas imagens e ideias permanecem enraizadas no imaginário nacional.

Para concluir

O exame da produção acadêmica brasileira em música através da lente da transdisciplinaridade, neste trabalho, buscou revelar a riqueza e a complexidade dos diálogos entre a Musicologia, a História Cultural e os Estudos Culturais. Ao transcender as fronteiras disciplinares, o texto propôs mostrar como esses campos do conhecimento contribuem de maneira singular para a construção de narrativas históricas sobre a música, ampliando e aprofundando nossa compreensão dos processos de criação, circulação e recepção musical ao longo do tempo. Essa abordagem não apenas ilumina as

múltiplas dimensões da música, mas também reforça a importância de olhares diversos e interconectados para desvendar as camadas que compõem a experiência musical no Brasil.

A revisão bibliográfica e a análise dos Anais da ANPPOM reforçam a necessidade de compreender a música não apenas como um objeto estético, mas como um fenômeno cultural profundamente enraizado em contextos sociais, históricos e políticos específicos. Ao adotar uma perspectiva transdisciplinar, a historiografia musical alcança uma visão mais ampla e multifacetada da música, permitindo a análise de fenômenos musicais a partir de diversos ângulos. A História Cultural, com seu foco nos significados culturais e nas práticas sociais, ajuda a desvendar as camadas simbólicas da música. Já os Estudos Culturais, ao questionar as relações de poder e as identidades, oferecem ferramentas valiosas para examinar como a música é produzida, consumida e ressignificada em diferentes contextos sociais. Essa abordagem integrada enriquece nossa compreensão da música como uma expressão viva e dinâmica da cultura.

A historiografia musical, ao se abrir para o diálogo com outras áreas do conhecimento, revela-se como um campo de investigação fértil e promissor. Ao transcender as fronteiras disciplinares, a pesquisa em música contribuirá para uma compreensão mais profunda da história e da cultura, oferecendo novas perspectivas para a análise de fenômenos musicais e para a construção de narrativas históricas mais completas e complexas, especialmente quando associadas ao conceito de uma identidade nacional.

Contudo, a construção da identidade nacional brasileira, quando analisada sob a lente de teóricos como Stuart Hall e Homi Bhabha, revela a complexidade e a dinamicidade desse processo. Se, ao longo do texto, exploramos como as identidades nacionais são socialmente construídas, influenciadas por discursos, poder, história e cultura, a obra de Stuart Hall e Homi Bhabha oferecem uma base teórica importante para compreender como as identidades são negociadas e transformadas ao longo do tempo.

As obras de Andrade e Freyre, embora fundamentais para a construção da identidade nacional, carregam as marcas de seu tempo e as contradições de um

projeto nacionalista que ansiava por uma identidade única e homogênea. Sua visão idealizada de brasilidade, hoje questionada, revela-se como um espelho que reflete estereótipos e silencia as complexas dinâmicas de exclusão que permeiam a sociedade. A análise contemporânea nos convida a revisitar essa construção, buscando uma abordagem mais inclusiva, que celebre a diversidade cultural do Brasil em toda a sua riqueza, mesmo que permaneça essencial estudar esses autores à luz de seu contexto histórico, reconhecendo suas contribuições e limitações. Mas essa é uma jornada para outra pesquisa, um novo capítulo a ser escrito.

Referências

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

Bachelard, Gaston. A *dialética da duração.* São Paulo: Ática, 1988.

Barros, José D'Assunção. "História Cultural: um panorama teórico e historiográfico." *Textos de história*, v. 11, n. 1/2 (2003).

———. "Existe uma Nova História Cultural? Análise de um campo histórico." *Revista Poder & Cultura*, ano 1, v. 2 (out. 2014).

Bastos, Elide Rugai. *As criaturas de Prometeu: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira.* São Paulo: Global Editora, 2006.

Bastos, Elide Rugai e João Quartim de Moraes (organizadores). O *pensamento de Oliveira Vianna.* Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

Bhabha, Homi K. O *local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

Bosi, Alfredo. "O tempo e os tempos." Em *Tempo e História.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

Braudel, Fernand. *Escritos sobre história.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

Burke, Peter. O *que é História Cultural*? Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: Edusp, 1998.

Castagna, Paulo. "Em direção a uma história da musicologia no Brasil." Em *Anais do Fórum Do Centro De Linguagem Musical.* São Paulo: ECA-USP, 2004.

———. "Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira." *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1 (2008).

Castoriadis, Cornelius. A *instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

Chartier, Roger. A *história cultural entre práticas e representações*. Traduzido por Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

———. "O mundo como representação." Em À *beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

Contier, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil.* São Paulo: Novas Metas, 1978.

Diehl, Astor Antônio. A *cultura historiográfica brasileira nos anos 1980.* Porto Alegre: Evangraf, 1993.

Devos, Corey. O *bom, o belo e o verdadeiro. Minha Vida Integral*. [S.l.], 2 fev. 2024. https://minhavidaintegral.com/2019/02/02/o-bom-o-belo-e-o-verdadeiro/

Duprat, Régis. "Pequeno histórico-musical no Brasil: algumas reflexões." *Revista Brasileira de Música.* Rio de Janeiro, v. 19 (1991): 81-90.

Fico, Carlos e Ronald Polito. A *história no Brasil (1980-1989): elementos para uma avaliação historiográfica.* Ouro Preto: Editora UFOP, 1992.

Flor, Cauê Gomes. "O estereótipo enquanto prática do discurso colonial: Gilberto Freyre e a narrativa da formação da nação." *Áskesis*, v. 4, n. 2 (jul./dez. 2015): 43-58.

Freire, Vanda Lima Bellard. "A História da Música em questão: uma reflexão metodológica." *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 11/2 (1994): 152-170.

Freyre, Gilberto. *Casa-grande & Senzala.* São Paulo: Global Editora, 2006.

Fubini, Enrico. *Estetica della musica.* Bologna: il Mulino, 2003.

Grier, James. *The Critical Editing of Music-History, Method, and Practice.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Guimarães, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia.* São Paulo: Ed. 34, 2002.

Hall, Stuart. A *identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2014.

Heidegger, Martin. *Ser e tempo.* Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

Hobsbawm, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Ikeda, Alberto T. "Musicologia ou musicografia?: algumas reflexões sobre a pesquisa em música." *Anais do Simpósio Latino-Americano de Musicologia.* Curitiba, 1998.

Jodelet, Denise. "Representations sociales: un domaine en expansion." Traduzido por Tarso Bonilha Mazzotti. Em *Les representations sociales.* Editado por Denis Jodelet. Paris: PUF, 1989.

Kerman, Joseph. *Musicologia.* Traduzido por Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Marcussi, Alexandre Almeida. "Mestiçagem e perversão sexual em Gilberto Freyre e Arthur de Gobineau." *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 52 (jul./dez. 2013): 275-293.

Martinez, Emanuel. "Villa-Lobos e a música coral 'a cappella'." *Repertório* (blog). 29 jul. 2008.https://repertoriosinfonico.blogspot.com/2008/07/villa-lobos-e-msica-coral.html

Menezes, Potiguara Curione. "Imagens do Brasil na música erudita do século XX." *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 32 (2015): 246-268.

Morin, Edgard. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios.* São Paulo: Cortez, 2002.

___. *Introdução ao pensamento complexo.* 2. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

Moscovici, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social.* Traduzido por Pedrinho A. Guareschi. 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 2011.

Napolitano, Marcos. "História depois do papel." Em *Fontes históricas.* Organizado por Carla Bassanezi Pinsky. São Paulo: Contexto, 2005.

Ostrower, Fayga. *Acasos e criação artística.* Rio de Janeiro: Campus, 1990.

Pesavento, Sandra Jatahy. *História & História Cultural: reflexões*. São Paulo: Editora Atena, 2013.

Popper, Karl. *Conjecturas e refutações*. Brasília: EdUnB, 1982.

Póvoa, Ângela Cristiane Santos, Ricardo Quadros Gouvea, Walter Bataglia e Maria Luisa Mendes. Teixeira. "Paradigma Positivista: as diferentes faces de um ilustre desconhecido." *Anais do VII Encontro de Estudos Organizacionais da Anpad*. Curitiba, 2012.

Said, Tuma e Eduardo Monteiro. "Tensões sócio-culturais na historiografia musical brasileira: tentativa de aproximação entre Musicologia e História Cultural." *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2007. www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_STuma_EMonteiro.pdf

Silva, Porfírio. "A filosofia da ciência de Paul Feyerabend." Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

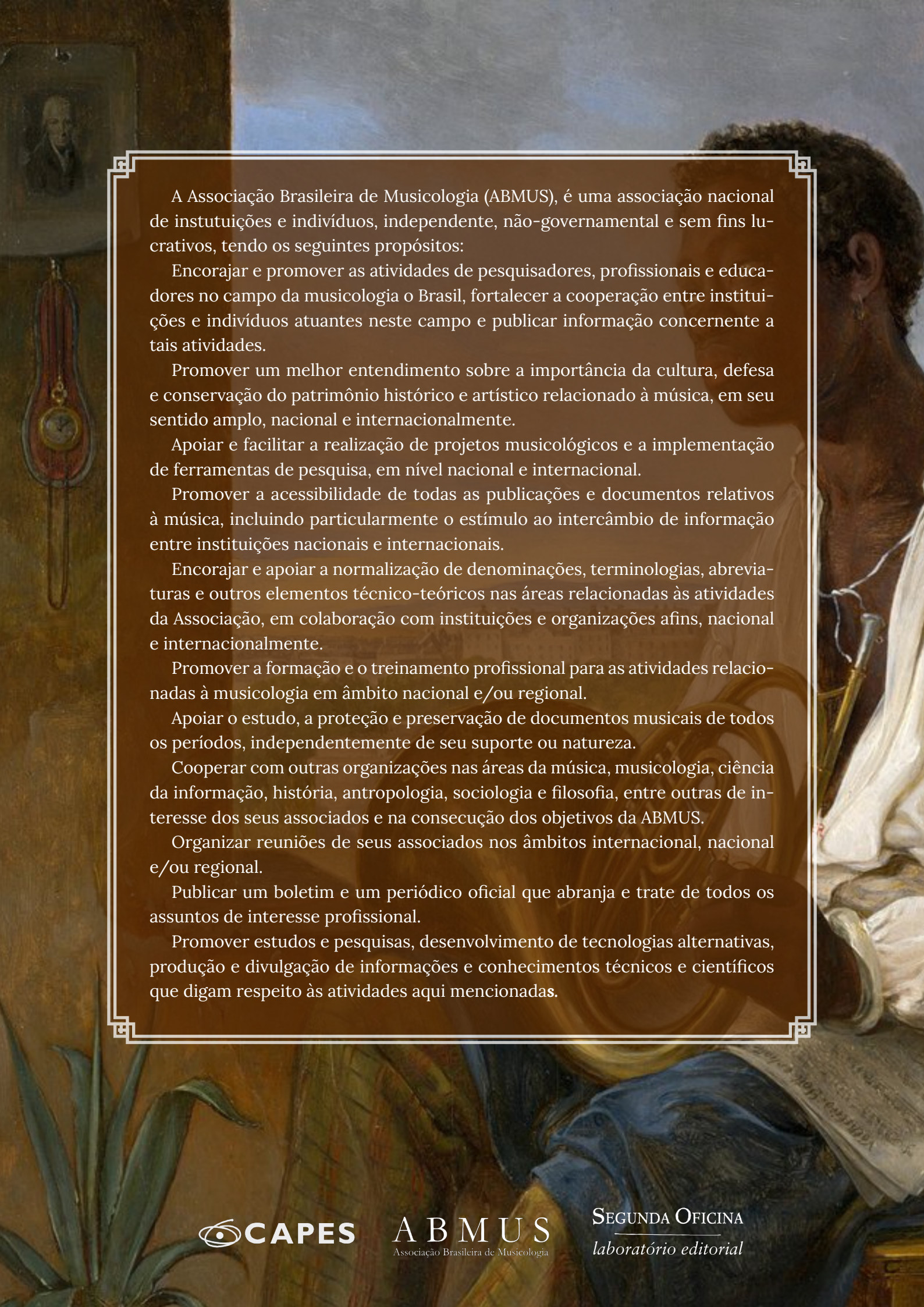
Silveira, João Ricardo Aguiar da. "Arte e Ciência: uma reconexão entre as áreas." *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 70, n. 2 (abr./jun. 2018). http://dx.doi.org/10.21800/2317-66602018000200009

Souza, Ana Guiomar Rêgo e Éliton Pereira. "Recuperando a noção do todo: concepções interdisciplinares e transdisciplinaridades no âmbito artísticos." Em *Percursos de Investigação no Século XXI para o Ensino do Instrumento Musical*, 27-46. Coordenado por Eduardo Lopes. Ribeirão – V. N. de Famalicão: Edições Húmus, 2019.

Souza, Ana Guiomar Rêgo e Amanda Kelly Dias. "Hibridações, identidades e representações com foco em obras de Jean Douliez localizadas no Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho da EMAC / UFG." *Anais do IV SIMIbA e Anais do I Congresso ABMUS*, 382-397. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2016.

Schwarcz, Lilia Moritz. *El espectáculo de las razas: Científicos, instituciones y cuestión racial en el Brasil, 1870-1930*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

Wisnik, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.



A Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), é uma associação nacional de instutuições e indivíduos, independente, não-governamental e sem fins lucrativos, tendo os seguintes propósitos:

Encorajar e promover as atividades de pesquisadores, profissionais e educadores no campo da musicologia o Brasil, fortalecer a cooperação entre instituições e indivíduos atuantes neste campo e publicar informação concernente a tais atividades.

Promover um melhor entendimento sobre a importância da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico relacionado à música, em seu sentido amplo, nacional e internacionalmente.

Apoiar e facilitar a realização de projetos musicológicos e a implementação de ferramentas de pesquisa, em nível nacional e internacional.

Promover a acessibilidade de todas as publicações e documentos relativos à música, incluindo particularmente o estímulo ao intercâmbio de informação entre instituições nacionais e internacionais.

Encorajar e apoiar a normalização de denominações, terminologias, abreviaturas e outros elementos técnico-teóricos nas áreas relacionadas às atividades da Associação, em colaboração com instituições e organizações afins, nacional e internacionalmente.

Promover a formação e o treinamento profissional para as atividades relacionadas à musicologia em âmbito nacional e/ou regional.

Apoiar o estudo, a proteção e preservação de documentos musicais de todos os períodos, independentemente de seu suporte ou natureza.

Cooperar com outras organizações nas áreas da música, musicologia, ciência da informação, história, antropologia, sociologia e filosofia, entre outras de interesse dos seus associados e na consecução dos objetivos da ABMUS.

Organizar reuniões de seus associados nos âmbitos internacional, nacional e/ou regional.

Publicar um boletim e um periódico oficial que abranja e trate de todos os assuntos de interesse profissional.

Promover estudos e pesquisas, desenvolvimento de tecnologias alternativas, produção e divulgação de informações e conhecimentos técnicos e científicos que digam respeito às atividades aqui mencionada**s.**

CAPES
ABMUS
Associação Brasileira de Musicologia
Segunda Oficina
laboratório editorial