



# Historiografia musical e hibridação racial

*Aldo Luiz Leoni\**

## **Resumo**

Na historiografia sobre o que teria sido a música na América Portuguesa, grande parte da bibliografia foi permeada com o uso da cor da pele dos músicos como fundamentação de um “mulatismo musical”. Essa tese, cristalizada por Francisco Curt Lange em meados do século XX, consistia em considerar a fusão racial como ponto positivo no desenvolvimento social e cultural do povo e marca de uma identidade nacional; sobretudo se mirasse modelos europeizados. Essa forma de entender a participação mestiça na cultura tem raízes no pensamento nacionalista anterior ao Romantismo do século XIX. Vários trabalhos sobre música na América portuguesa vêm ressaltando a condição “mulata” dos músicos desde os primeiros textos de Manuel de Araújo Porto Alegre (1836). A permanência de muitos pontos desse modelo interpretativo ainda prospera em trabalhos acadêmicos ligados à temática da atividade artística na Colônia. Isso nos leva a indagar quais as origens desse mito e discutir se à luz dos avanços na interpretação histórica da cultura esse paradigma ainda satisfaz.

## **Palavras-chave**

Historiografia musical – aculturação – hibridação racial – mulatismo musical – nacionalismo.

## **Abstract**

The historiography concerning the music of Portuguese America has been largely permeated by the use of the musician's skin colour as the foundation for a “musical mulattoism”. This thesis, which was epitomized by Francisco Curt Lange in the middle of 20<sup>th</sup> century, consisted of considering racial fusion as a positive element in the social and cultural development of the Brazilian population, and as a distinctive mark of national identity, particularly in comparison with European models. This mode of understanding the mestizo element in Brazilian culture has its roots in the nationalist thinking prior to 19<sup>th</sup> century Romanticism. Many essays and studies on music in Portuguese America have highlighted the condition of the musicians as “mulattos”, starting with the first texts by Manuel de Araújo Porto Alegre (1836). Most aspects of this interpretive model are still present in academic writing linked to the study of colonial artistic activity. This leads one to question the origins of this myth and to discuss whether, in light of current developments in cultural historical interpretation, this paradigm is still satisfactory.

## **Keyword**

Musical historiography – acculturation – racial hybridization – musical mulattoism and nationalism.

---

\* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil. Endereço eletrônico: aldo-leoni@uol.com.br.



Após a Independência começaram a aparecer artigos em revistas e jornais procurando estabelecer um nexos entre as artes e a nacionalidade brasileira. O primeiro esforço nesse sentido publicado em português foi um artigo escrito para a *Niterói, Revista Brasiliense* (Porto Alegre, 1836). O autor, Araújo Porto Alegre, dividiu esse texto em duas partes. Na primeira fez um apanhado geral sobre as ideias a respeito da arte musical e na outra escreveu especificamente sobre a música no Brasil. Esboçou um caminho evolutivo no qual atribuía um sentido de progresso e amadurecimento à música nacional, começando com aquela dos indígenas que aos poucos teria sido influenciada pelos povos com os quais entrou em contato. Essa influência sobre uma matriz nativa que ele definia como “invasão de gênios estrangeiros” aumentaria a qualidade inata do “gênio nacional” (Porto Alegre, 1836, p. 173-175). Porto Alegre buscava justificar a existência de uma cultura artística própria que tinha o modelo ideal nos últimos anos do período colonial e nos primeiros da nação independente. Segundo ele, a música teria seguido um curso “desde a choupana até o Paço, desde a praça da aldeia até o teatro da Capital” (Porto Alegre, 1836). Defendeu que o ápice da evolução da música nacional teria se dado junto ao centro do poder, na Corte de Dom João VI. Suas concepções sobre esse amadurecimento seriam exemplificadas na pessoa e obra do mestre de capela José Maurício Nunes Garcia, homem pardo que viveu no Rio de Janeiro entre 1767-1830. Esse argumento foi o liame entre seus trabalhos iniciados na revista *Niterói* e os desenvolvidos posteriormente na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.

A percepção de Porto Alegre refletia o ambiente cultural do Rio de Janeiro pós-independência. A identidade do Brasil como nação livre estava sendo construída sobre um alicerce firmemente apoiado em um governo monárquico que continuava nas mãos da mesma Família Real, repetindo os mesmos parâmetros econômicos e sociais da Colônia (Skidmore, 1976, p. 19). A elite letrada comprometida com tal governo gerava explicações contraditórias por não poder simplesmente romper com o passado colonial e afirmar uma identidade própria. Um amadurecimento gradativo da cultura e uma transição suave eram mais propícios à situação política e social do Brasil – única monarquia das Américas – com uma economia agrária e que mesmo depois do fim do tráfico (1850), mantinha o escravo como força de trabalho.

As produções artísticas eram vistas por Porto Alegre como definidoras do caráter de um povo. Diferenças e individualidades nacionais seriam expressas pelas artes e especialmente através da música. A escolha de José Maurício por Porto Alegre, como exemplo de músico realmente brasileiro, somada à imensa quantidade de adjetivos para se referir ao músico foi o ensaio de um projeto maior que visava mais que um artista ou uma arte em particular; seu objetivo era fundamentar uma história das artes no Brasil. Criar uma tradição artística praticamente do nada, sem



artistas consagrados e ainda diferenciar o que seria colonial do nacional não era tarefa fácil. Teve que forçar a realidade para moldá-la ao que entendia como evolução das artes e dos artistas desde a Colônia.

As contradições dessa pretendida história das artes de Porto Alegre apontavam a um problema principal: admitir a existência de uma cultura peculiar saída de um ambiente de dominação colonial recente. Ao defender que uma Escola artística brasileira vinha se desenvolvendo desde a Colônia, ele propunha uma ruptura cultural e identitária sem uma descontinuidade histórica que a justificasse. E, além do mais, os artistas entendidos por Porto Alegre como precursores dessa “Escola” eram provenientes das camadas mais humildes da sociedade. No contexto social da Colônia, principalmente os escravos que fizeram a vez de artistas não se enquadravam como força de criação artística; o próprio Porto Alegre considerava essa inspiração um atributo intrínseco da “liberdade” (Squeff, 2004, p. 143). Porto Alegre não teria outra opção: abandonava seu projeto de emancipação cultural para o Brasil ou incluía escravos, forros, mulatos livres e homens pobres sem formação como artistas e, por conseguinte, retroceder ao passado sob dominação portuguesa (Squeff, 2004, p. 145).

A revista *Niterói*, na qual com precedência foram esboçadas essas ideias, é considerada um dos marcos do Romantismo no Brasil (Cândido, 1975, p. 13). Em termos gerais, ainda conforme Antônio Cândido, esse movimento pretendeu a realização de uma literatura nova, que representasse para as artes o mesmo que a Independência fora para a vida política e social (Cândido, 1975, p. 11-12). A epígrafe da publicação dizia “Tudo pelo Brasil, e para o Brasil”. O nacionalismo, a natureza, o homem, o indianismo, a língua nacional e o fim da escravidão foram os motes do movimento romântico e já podiam ser encontrados na *Niterói* (Leite, 1976, p. 163). O propósito principal da geração contemporânea de Porto Alegre foi fundar uma cultura peculiar que ao mesmo tempo distinguisse o Império brasileiro de seu passado colonial colocando-o em pé de igualdade com as nações civilizadas (Squeff, 2004, p. 24). Os campos onde essa cultura deveria ser buscada foram apresentados no próprio subtítulo da revista: *Niterói, Revista Brasiliense. Ciências, Letras e Artes*. Esses três campos do conhecimento representavam, amalgamadas, as antigas sete artes liberais: Gramática, Retórica, Lógica, Aritmética, Música, Arquitetura e Astrologia (Bluteau, 1712-1721, verbete “arte”), evidenciando o tom aristocrático de suas abordagens.

Dois dos artigos dessa revista, um sobre literatura e outro sobre música, procuraram definir o que seria cultura nacional: “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil” de Domingos José Gonçalves de Magalhães e “Ideias sobre a música” de Manuel Araújo Porto Alegre. Usavam comparações principalmente com países europeus para reforçar a individualidade brasileira. Para conseguir esse intuito era



necessário ir além da simples marcação das diferenças e ainda buscar no passado colonial as formas latentes dessa cultura (Squeff, 2004, p. 67). No tocante à literatura, Gonçalves de Magalhães separava firmemente o colonial do nacional; para ele a literatura produzida por um povo submetido a outro não era nacional. Um dos recursos habituais dos românticos foi apresentar o índio como matriz nacional incólume; chegando a afirmar que a beleza da natureza teria nele inspirado a música e a poesia (Magalhães, 1836, p. 155-156). Ou seja, se os portugueses não houvessem destruído as culturas indígenas elas teriam contribuído decisivamente para a cultura nacional (Duprat, 1989, p. 32-36). Ainda segundo Magalhães, a poesia nacional deveria ser inspirada por motivos e paisagens tropicais e não deveria seguir os modelos da mitologia grega transplantada pelos portugueses. “A poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma grega, vestida à francesa, e à portuguesa, e climatizada no Brasil” (Magalhães, 1836, p. 147). Tanto a inspiração quanto o pano de fundo precisavam ter as características da nação pura. Magalhães vislumbrava a necessidade de afastar a perniciosidade e os vícios que a colonização havia inserido no “paraíso terreal”.

No artigo sobre a música, Porto Alegre não enfatizava o indígena, mas o colocava na origem da música nacional. Começou então a ensaiar um recurso que desenvolveria nos anos seguintes, principalmente como orador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A função do orador era fazer a cada reunião e também nas cerimônias fúnebres, uma homenagem aos membros falecidos do Instituto. Porto Alegre o fazia à maneira de longas biografias que privilegiavam os aspectos modelares da vida do homenageado limpando as “nódoas” que pudessem existir. Dava à vida desses homens a importância de monumentos e as constituía como se fossem marcos históricos. Pela vida deles procurava explicar toda a sociedade na qual estavam inseridos. Ou seja, a história de um período poderia ser entendida pelas realizações de seus homens mais influentes (Squeff, 2004, p. 137).

As biografias ocupavam um espaço considerável nas publicações trimestrais do Instituto. E com relação à vida do padre José Maurício ficou bem evidente como Porto Alegre construiu uma imagem aglutinadora de valores e honras pessoais que sublimavam o artista e a arte nacional. Para Porto Alegre pessoa e obra eram indissociáveis e se a música do brasileiro chegou a ser admirada e elogiada pelo príncipe regente, isso dava ao padre uma qualidade que nenhum outro músico alcançara até então. A vida do padre passou a funcionar como um resumo de seus pressupostos, evoluindo musicalmente de uma instituição jesuítica que ensinava música aos escravos, para a Sé do Rio de Janeiro, Capela Real de Dom João e Capela Imperial de Dom Pedro I. Do ponto de vista cronológico sua ascensão musical passava da Colônia ao Reino e chegava finalmente ao Império (1767-1830). Esse perfil evolutivo justificaria que José Maurício se tornasse o marco inicial de uma



música nacional: o primeiro músico “brasileiro” digno de nota. E no bojo da construção isenta de nódoas deste “monumento”, não chegava a ser estranho que Porto Alegre em seus primeiros escritos tenha omitido se tratar de um homem pardo.

Como Magalhães na literatura, Porto Alegre buscou no passado o início da transformação da música da Colônia em música nacional. Assim concebeu a já referida evolução positiva desde a música indígena até àquela da Capela Real. Mesmo procurando embasar suas posições, toda aquela história era uma construção e as contradições aparecem com certa frequência. Ao usar o índio como base para a música nacional, mesmo não sendo “brasileiro”, este elemento mais distante conseguia marcar um ponto de individuação e originalidade sem prejudicar o ponto central de seu argumento. Pelo menos, o índio retoricamente podia ser referido como livre. Já o negro escravizado não podia ser admitido nem como parte menor da cultura sem levantar uma dúvida sobre a moralidade do cativo humano que dava continuidade à base econômica do Império. O indianismo tinha um conteúdo ideológico que remetia ao passado, longe da pior herança colonial portuguesa, a escravidão (Leite, 1976, p. 172).

A solução foi proceder à junção de um elemento nativo com outro estrangeiro, o índio e o jesuíta, fazendo uma ponte do início da colonização que levava até fins do século XVIII. Além disso, mesmo incluindo os africanos e mestiços ele os manteve no mesmo patamar do índio, restringindo a presença de ambos a meros receptores de mão única, que acolhiam a cultura branca, mas sem influenciá-la. Porto Alegre resumiu a formação dessa cultura no período colonial a uma semente europeia se desenvolvendo em solo brasileiro, resultando num novo fruto.

Essa é a lógica de Porto Alegre ao colocar um músico pardo como recipiente da nova cultura musical. Mesmo levando em conta o contexto no qual o texto foi escrito essa concepção não deixava de ser inovadora; a cor e o nascimento tinham para ele pouca importância, desde que estivessem num estágio inicial da evolução da cultura ou do artista. Sempre de maneira positiva, a cultura favorecia seus praticantes não importando sua origem.

Todos os elementos usados por Porto Alegre confluem para um único ponto que era engrandecer o papel do Império brasileiro por suas artes. O que havia acontecido antes, como situação social peculiar dos primeiros “artistas”, teria sido inevitável num contexto de dominação. Ele não pretendeu elevar o papel de um músico “pardo” à condição parêntica com os compositores europeus. Tampouco chamar atenção sobre a situação social dos pardos livres. A arte estava acima do artista e era ela a figura principal. Mesmo ao usar o padre José Maurício, o que realmente estava sendo tratado nas entrelinhas eram o nível musical e o caráter nacional que a arte tinha alcançado no Império.



Uma das contradições de Porto Alegre residia no fato de ele não ter dado importância às músicas que eram tocadas nas igrejas desde sempre. No seu modo de entender, elas não se afirmavam como expressões da cultura nacional. Essa desconsideração provoca um lapso temporal, durante o qual muita música foi feita para os ofícios religiosos e festas públicas. Entretanto, essas mesmas músicas religiosas, que para Porto Alegre não se enquadravam como brasileiras, passaram a máxima expressão de genialidade e afirmação nacional com o padre José Maurício. Analisando seus escritos como construção, fica claro que importava menos que a estética musical fosse ou não nacional. O padre brasileiro se tornava, em suas mãos, sinônimo de música nacional, mesmo compondo da exata maneira que seus antecessores brancos, pardos ou portugueses. Um músico, nascido e instruído no Rio de Janeiro, que alcançou pela qualidade de sua arte destaque na Corte se tornou para Porto Alegre uma imagem forte de gênio brasileiro: “ele foi o astro radiante, que na Colônia, no Reino e no Império espalhou seus raios preciosos sobre os Brasileiros, sempre potente, sempre grandioso, sempre pobre!” (Porto Alegre, 1856, p. 183). Para reforçar a grandeza do compositor chegou a referi-lo como um Mozart fluminense.

Como havia a necessidade de minimizar o passado de dominação tanto da nação quanto dos artistas a única referência ao período colonial apresentada nesse texto se expressa na predisposição geral do brasileiro à música: “Nas mais Províncias do Brasil, a música é cultivada desde a senzala até o palácio; de dia e noite soa a marimba do escravo, a guitarra, e a viola do capadócio, e o piano do senhor” (Porto Alegre, 1856, p. 180). A relação entre instrumentos e estratos sociais intui evolução. Era como se toda a Colônia gestasse os embriões de uma cultura musical que só nasceria quando a Corte se instalasse no Brasil. Os gêneros musicais populares como o lundu e a modinha apesar de mencionados denotavam apenas a predisposição do brasileiro para a música. O popular, principalmente o de origem negra, não influenciava a cultura, era como se estivessem em esferas diferentes, elementos a serem modificados e encampados posteriormente. Via em tudo sempre uma influência de cima para baixo, rumo ao novo e, no seu entendimento, essencialmente nacional.

Uma de suas afirmações era a de que o Rio de Janeiro como capital do Império atraía o melhor da sociedade brasileira. Para lá se dirigiam “os melhores talentos de Minas Gerais”, para exercitar sua arte musical. Em sua opinião, uma das qualidades de Minas Gerais eram as boas vozes. Esses músicos atuantes em Minas, a cuja boa qualidade musical Porto Alegre se referiu como um senso comum de sua época seriam nada mais que talentos a serem desenvolvidos sob os auspícios de uma cultura mais elevada.

Porto Alegre conheceu o padre José Maurício, inclusive esculpiu sua máscara mortuária com a intenção de homenageá-lo com um busto. Também foi amigo íntimo



de seu filho o doutor José Maurício Nunes Garcia. Fatos como o padre músico ter sido pardo em uma sociedade escravista e ter tido filhos no estado eclesiástico não o demoveram de usá-lo como ícone virtuoso da identidade musical nacional. Além dessa figura pública da qual Porto Alegre pela proximidade com a família tinha mais notícias, era preciso estabelecer a ideia de uma escola artística que culminasse na música brasileira de José Maurício. Para a literatura e outras artes o percurso era o mesmo, estabelecer uma tradição artística buscando os precursores na Colônia.

Em 1856, Porto Alegre publicou artigo intitulado “Iconografia brasileira” na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*; no qual concentrou todas as concepções que entendia necessárias para uma história das artes no Brasil. Para tanto escreveu a biografia de três artistas: o músico José Maurício, o escultor mestre Valentim e o pintor Francisco Pedro do Amaral. Nesse momento, apesar de valorizar o artista nacional comparando-os aos europeus, não escondeu suas origens. Citou José Maurício como descendente “pelo lado materno de uma crioula de Guiné”, que “tinha nos lábios, na forma do nariz, e na saliência dos pômulos os caracteres da raça mista” (Porto Alegre, 1856, p. 355, 369). Quanto aos outros dois artistas, um seria filho de um contratador de diamantes com uma crioula natural do Brasil e o outro também seria pardo (Squeff, 2004, p. 144). A ascendência africana dos artistas nacionais começava a ser abordada.

Nesse artigo pode-se perceber claramente como Porto Alegre tratava José Maurício. Como sempre o primeiro recurso era enaltecer o artista nacional comparando-o com um estrangeiro, nesse caso comparava-o com Marcos Portugal dizendo que o próprio príncipe Dom João o chamava de “o novo Marcos”. Explicava que a despeito de sua “cor mestiça”, era tolerado na Corte. Mas como “o auto de nascimento formava o maior merecimento... onde ser brasileiro, e mormente mulato, bastava para alienar... todos os favores”, sofria com o preconceito dos músicos portugueses (Porto Alegre, 1856, p. 360). Era como se os preconceitos e impedimentos à vida pública de pardos tivessem ficado completamente superados num passado de dominação e referente somente aos portugueses. Porto Alegre usou então a proteção que o músico recebia do príncipe como contraponto para reforçar a individualidade do artista nacional, mesmo que contivesse acidentes ou incidentes.

Para estabelecer uma tradição artística longeva, Porto Alegre não podia prescindir dos homens mistos, que constituíam a maioria dos trabalhadores em tais atividades na Colônia. Contudo mesmo não escondendo a origem racial e a condição profissional modesta e por vezes cativa, ele deixava claro que essa “peculiaridade” estava no passado, na Colônia. Na sua visão positiva de contínua evolução, as artes ao chegarem ao Império já estavam nas mãos de distintos homens livres, havendo superado sua origem escrava. O Brasil continuava escravista, mas o fim do tráfico



acontecido havia seis anos (1850) já abonava que o Império avançava na questão da escravidão. Com isso Porto Alegre se eximia da discussão moral sobre a escravidão e seus descendentes. Além do acidente da cor o padre José Maurício também tinha o incidente de ser pai (Mattos, 1970, p. 15). Mas sem chamar a atenção para este último fato mencionou que o filho deste, o Dr. José Maurício Nunes Garcia, era professor de anatomia na escola médica da Corte e companheiro de estudos do próprio Porto Alegre (Porto Alegre, 1856, p. 368). Ao mesmo tempo em que admitia o lapso moral do artista o enaltecia pela dignidade alcançada por um de seus filhos.

Um dos aspectos mais impressionantes da construção do passado artístico e cultural, realizada por Porto Alegre, foi ter introduzido o homem livre de cor como parte dele. O fato se destaca, principalmente, porque Porto Alegre foi um dos fundadores do Romantismo no Brasil e esse movimento primava por enaltecer as virtudes dos índios e ignorar a presença de negros e pardos livres; e já largamente imbricada na sociedade (Skidmore, 1976, p. 23). Cabe aqui uma pequena explanação dos termos usados para designar mestiços de ascendência africana na América Portuguesa. O termo “mulatismo” cunhado para ser uma síntese de identidade social e racial a partir do romantismo, distorceu o que realmente significava ser mulato ou pardo numa sociedade escravista. Esses dois termos não eram sinônimos; “mulato” era um termo pejorativo ligado ao escravo mestiço, enquanto “pardo” mais do que óbvia cor da pele, era subentendido como condição social de um indivíduo livre. Tanto que as denominações ligadas às irmandades devocionais de mestiços livres se autodenominavam “pardos” e não “mulatos” (Viana, 2004, p. 69-106; Leoni, 2007, p. 83-106).

Durante a maior parte do século XIX prevaleceu o domínio teórico das concepções românticas e as de Porto Alegre no tocante às artes. Após 52 anos da publicação do artigo da *Niterói* surgiu a primeira edição da *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero (1943 [1888]). Nessa obra, Sílvio Romero expõe suas ideias amadurecidas desde seus primeiros ensaios no final da década de 60. Esse autor se insurge contra a hegemonia dos conceitos de interpretação social difundidos pelos românticos durante o século XIX. Sua crítica propunha o estudo da cultura brasileira com bases modernas; nas quais sobressaíam suas preocupações com os fundamentos da literatura: raça, meio, evolução histórica. Teorias como o positivismo de Augusto Comte, a teoria da evolução das espécies de Darwin aplicada à sociedade e o evolucionismo de Spencer teriam orientado a superação do pensamento romântico no Brasil (Ortiz, 2003, p. 14).

Diferentemente dos modelos românticos, Sílvio Romero via a sociedade brasileira como produto da mestiçagem, tanto racial como cultural (Cândido, 1977, p. xiv). Ele era contrário à construção ideológica romântica que exacerbava o papel do índio e ao mesmo tempo apagava a influência africana da formação social e cultural



(Cândido, 1977; 1945, p. 56). Sílvio Romero, no entanto, era partidário das ideias de desigualdade entre as raças e não via a mestiçagem de uma maneira positiva ou otimista. Só via melhoria cultural e social com o gradual branqueamento da população, antevendo um futuro de predominância branca (Cândido, 1977, p. xix).

O que se diz das raças deve-se repetir das crenças e tradições. A extinção do tráfico africano, cortando-nos um 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, 1985, p. 32)

Sílvio Romero tinha uma visão preconcebida segundo a qual todo brasileiro seria um mestiço ou no sangue ou nas ideias, resultado da junção de vários elementos: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira. Esses elementos condicionavam um “outro” e mais importante, o mestiço (Cândido, 1945, p. 92-93). Mesmo não vendo a mestiçagem cultural e racial com otimismo, apontou sua influência. A cultura popular e mestiça, menosprezada pelo Romantismo, se tornou a partir de Sílvio Romero a base do pensamento e da literatura nacional (Cândido, 1977, p. xv).

O Romantismo tinha a tendência de dar conta apenas das “belas artes”, somente as mais altas manifestações pelos homens mais proeminentes teriam alguma importância. Sílvio Romero entendia a literatura brasileira como o conjunto de todas as manifestações do povo. Nisso reside a sua diferenciação principal, compreendendo a história literária com uma amplitude bem maior, abrangendo política, economia, artes, criações populares, ciências etc.

Ao contrário de Porto Alegre, Sílvio Romero não separava as manifestações populares das que mais tarde seriam chamadas de eruditas. Na sua procura pela identidade brasileira, gêneros díspares como modinhas e músicas sacras podiam ser chamadas de brasileiras (Romero, 1985, p. 43). E mesmo que quase toda produção musical permanecesse anônima, ele defendia que eram expressões locais e aconteciam por todo o território colonial (Romero, 1985, p. 199; 1943, p. 199).

Contudo em virtude dessas músicas não terem sido impressas foram se perdendo e mesmo ao tempo de Sílvio Romero continuavam a desaparecer sem deixar lembrança de seus autores. Essa falta de documentos forçava-o a admitir em seus estudos sobre o Brasil que havia uma grande lacuna com relação às artes e, por conseguinte deveria ser levada a bom termo por quem tivesse condições. E foi ele que primeiro sugeriu ser possível recuperar uma parcela dessa produção musical nos arquivos particulares (Romero, 1943, p. 200).



Mesmo não se dedicando detidamente ao estudo das manifestações musicais, Sílvio Romero formalizou um conceito totalmente novo para entender a cultura brasileira, pela mestiçagem; um conceito que considerava responsável pelas particularidades do caráter brasileiro e que seria desenvolvido posteriormente por Gilberto Freyre.

Em 1908, foi publicado o livro *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Nesse livro Guilherme de Melo faz um estudo sobre as cantigas, ritmos e danças populares. Dizia que fazia isso com o firme propósito de provar que o Brasil tinha características culturais próprias e uma música propriamente nacional (Melo, 1908, p. 3). Repetia algo do discurso defendido por Sílvio Romero, procurando o que teria presidido a formação do caráter do povo brasileiro e de sua música. Partilhava da mesma ideia de uma cultura híbrida, na qual o português sob a influência do clima americano e em contato com o índio e o africano teria se transformado, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito (Melo, 1908, p. 6).

É um tanto difícil perceber no livro de Guilherme de Melo quais ideias são suas e quais são repetidas de outros autores. A absoluta falta de notas e referências bibliográficas impedem que se identifique como chegou às suas afirmações. De maneira um tanto velada ele indica que a biografia do padre José Maurício havia sido feita por Araújo Porto Alegre. Depois, sem deixar isso claro, incorporou ao seu texto páginas inteiras do artigo “Iconografia brasileira” do mesmo autor, sem alterar uma vírgula sequer (Melo, 1908, p. 153-170 e *RIHGB*, 1856, vol. XIX, p. 349-378). O que cabe demonstrar é que, ainda no começo do século XX, muitas das ideias românticas não haviam sido superadas. Uma parcela dos estudos continuava com a mesma concepção opositiva, separando a cultura em esferas que não se tocavam.

A seguir, Renato Almeida concluiu que a música na Colônia nada acrescentava de “original”. Em seu livro *História da Música Brasileira*, chegou a afirmar que no período colonial quase nada havia que fosse digno de referência (Almeida, 1926, p. 62). Na procura de uma criação “brasileira” esse autor não via a música na Colônia, sacra ou profana, nem como nacional ou de qualidade. Não deu importância à música popular (modinhas e lundus) que, a seu ver, apesar de serem referidas pelos cronistas e viajantes, não chegaram a influenciar a música nacional. Contradizendo Sílvio Romero que enxergava uma pluralidade musical que extrapolava as barreiras sociais, Renato Almeida, em 1926, focalizava apenas a música que ele considerava ser a expressão mais alta e refinada, só possível a partir de José Maurício. Essa música para ele não provinha nem era influenciada por camadas e tradições populares.

Mesmo não tendo ficado claro na historiografia sobre a música, desde Porto Alegre começava-se a esboçar uma divisão entre música popular e erudita. A partir



de Sílvio Romero ficaram evidenciados dois rumos que os estudos sobre a música iriam tomar. Renato Almeida não só reiterou José Maurício como marco histórico e identitário, mas também propôs uma divisão aristocrática entre o popular e o erudito. Sílvio Romero propunha que a música no Brasil deveria ser estudada em todas as suas vertentes, desde a Colônia, como partes comunicantes e não isoladas, resultando numa gradual interação do popular com o culto. Mas Renato Almeida optou por aquela mesma separação de Porto Alegre, que não via o gênero popular influenciar a “bela música”.

No mesmo ano da publicação de Renato Almeida foi editada a *História da Música no Brasil – dos tempos coloniais até os nossos dias (1549-1925)* de Vincenzo Cernicchiaro, um estudo que seguiu a música desde a Colônia procurando inseri-la em uma perspectiva histórica. Por não ter menosprezado a música anterior à trasladação do trono português, analisando-a considerando vários aspectos determinantes, essa publicação é constantemente referida como marco nos estudos de musicologia histórica brasileira. Partindo da música dos indígenas, Cernicchiaro passou ao teatro sacro dos jesuítas e sua influência sobre os nativos e colonos e depois saltou para a música erudita do século XVIII.

Apesar de publicado em 1926, bem após a crítica de Sílvio Romero contrária ao modelo romântico de explicação da cultura nacional, o trabalho de Cernicchiaro ainda se pautava pelos mesmos balizamentos usados na explicação romântica da música brasileira. Por exemplo, a evolução partindo da música indígena, ou melhor, da predisposição do nativo em assimilar a música ensinada pelos jesuítas e considerar isso como nascimento da música nacional. De forma semelhante a Porto Alegre, praticamente restringiu a presença cultural negra apenas à música popular. A música “cultura” na Colônia, por Cernicchiaro, salta do início da catequização para o final do período colonial sempre sob os auspícios da Companhia de Jesus. Inclusive liga a formação do padre José Maurício a uma herança musical difundida pelos jesuítas na Fazenda de Santa Cruz, que teria sido um conservatório musical de negros (Souza, 2003, p. 182-187).

Ao separar a música popular da música erudita ele acabava obtendo o mesmo resultado que os românticos. Para ele, nativos e africanos tinham aptidões inatas para a música europeia e podiam evoluir nessa chave de interpretação. Uma vez que seus próprios ritmos e cânticos “de ritmo elementar e pobríssimos de expressão”, segundo o autor, só serviriam para minorar a saudades de seu solo nativo. Continuando sua interpretação começou a se alinhar com as explicações de Sílvio Romero, entendendo que a fusão dos sentimentos africanos e indígenas com os da raça branca não seria de todo vã, pois o despertar do “gosto musical” seria o primeiro resultado do encontro com a raça latina. Colocando claramente que para ele havia uma hierarquia entre as culturas e que tanto a africana quanto a indígena só influíam



sobre manifestações populares. Essa assertiva pode ser resumida em uma de suas frases: “De fato, não obstante a sua harmonia selvagem, a ação de seu canto e o ritmo característico de suas danças se identificaram com o ânimo indígena, e tal gosto se mantém ainda vivo na classe inferior brasileira” (Cernicchiaro, 1926, p. 54).

Cernicchiaro na verdade não desenvolveu uma tese nova, seu trabalho é mais uma compilação das ideias correntes, desde Porto Alegre a Sílvia Romero, sobre a evolução musical. Apesar de não demarcar o início da música brasileira no século XIX, praticamente a restringiu àquela praticada por indígenas e jesuítas e às pequenas interações desses com os colonos e escravos. A essência da concepção romântica sobre a identidade musical permanecia inalterada. O principal mérito do trabalho de Cernicchiaro foi amearhar notícias sobre atividade musical antes desprezada, apontando também, onde havia arquivos musicais importantes como o da família de Carlos Gomes em Campinas.

A cronologia, a concepção evolutiva, as interações entre indígenas e jesuítas, a desconsideração de qualquer influência que pudesse vir das camadas populares denotam a persistência das ideias difundidas por Porto Alegre. Essas mesmas ideias que sob a crítica de Sílvia Romero já haviam franqueado a inclusão, senão da influência cultural, pelo menos da presença africana na música da Colônia. Mas africanos e indígenas continuavam, no geral, sendo aceitos apenas como elemento cultural nacional de segunda categoria.

A vertente romântica de interpretação cultural de Porto Alegre admitia os negros e mulatos como representantes de um estágio inicial de desenvolvimento artístico nacional, desde que circunscritos a um modelo que o Império brasileiro já havia superado. Sílvia Romero admitia sua presença e influência, mas com a ressalva de que seria necessário um branqueamento para não prejudicar a evolução cultural e racial. Ambos os movimentos, antagônicos, caminharam para uma separação de alta e baixa cultura e por motivos diferentes negaram a possibilidade de uma música erudita própria da Colônia e executada por homens pardos.

Justamente os estudiosos que se dedicaram ao estudo da música dos círculos mais altos da sociedade desconsideraram totalmente aquela executada nas igrejas e festas públicas de representação do poder desde cedo na Colônia. Assim, toda a produção musical desse tipo, anterior ao século XIX, para uns estava fora da esfera nacional e para outros não tinha qualidade ou originalidade. Consequentemente os compositores e executores dessa música não tinham por que ser estudados, exceção feita ao padre José Maurício que passou um século sem questionamentos sobre sua “originalidade, brasilidade ou qualidade”.

A permanência desse pensamento que diminuía a importância e até negava a existência de uma música culta na Colônia pode ser observada no trabalho de Mário de Andrade. Em *A música no Brasil*, de 1941, estava condensada toda esta



construção da identidade nacional através da música. Mário de Andrade argumentava que, ao contrário de outras artes individuais, como a escultura e a poesia, a música era coletiva; além de outros músicos também carecia de interação com o público, por isso seria impossível que, mesmo existindo um gênio musical, este viesse a se desenvolver no ambiente da Colônia. Para ele não teria havido músicos e corais capazes de executar uma música muito elaborada nem ouvintes aptos para entendê-la (Andrade, 1941, p. 13).

Mário de Andrade foi o autor que mais se identificou com o caminho proposto por Sílvio Romero no tocante ao gênero popular na conformação da música nacional. Inclusive não temeu questionar um ícone da música erudita consagrado por vários autores como sinônimo de música nacional sem ser disputado. Quando se refere ao padre José Maurício refuta a ideia de que a música na Colônia havia atingido com ele uma perfeição técnica comparável à Europa. Para Mário de Andrade as músicas do padre tinham “uma facilidade relativa... e uma polifonia humilde” (Andrade, 1941, p. 13). Essa observação, excessivamente rigorosa, tinha menos a ver com qualidade das composições e mais com a expurgação de qualquer resquício de modelos românticos. Mesmo assim, não o diminuía no contexto nacional, considerando que toda a música religiosa feita depois dele lhe era inferior (Coli, 1998, p. 143).

A música sacra, entretanto, não fazia parte do universo sonoro que Mário de Andrade entendia como formador da identidade musical especificamente brasileira. Ele não via no padre um exemplo de brasilidade que, apesar de ter todas as características exteriores de mulato, não teria vivido os problemas da sua cor; taxando o padre e conseqüentemente sua obra de não terem as características necessárias para serem considerados brasileiros (Coli, 1998, p. 144-145). A música nacional erudita entendida por Mário de Andrade teria necessariamente que evoluir de manifestações espontâneas do povo. Como na Europa, onde em um longo processo, danças populares como o Minueto, a Sarabanda e a Corrente haviam sido inspiração para a música erudita. A possibilidade da existência desse tipo de música, mesmo com características próprias, durante o período colonial, teria que obedecer a essa mesma evolução. Para Mário de Andrade, por trás do artista, fosse ele pintor, escultor, desenhista ou músico existia um artesão que antes de alcançar a criação tinha que dominar as técnicas e os materiais (Andrade, 1975, p. 11). Ou seja, a arte nacional teria de começar de baixo a partir do artesanato e da cultura popular, inclusive no caso da música. Mário de Andrade estava à procura de uma expressão coletiva e espontânea; a música de caráter funcional do Antigo Regime na Colônia simplesmente não lhe servia.

Assim, o estudo da música colonial, até Mário de Andrade, vinha sempre atrelado à identidade nacional. Os recortes temporais impostos pela elevação da Colônia a



Reino delimitavam o aparecimento de uma identidade musical. Somente aquelas manifestações coloniais, que eram populares e espontâneas, foram admitidas como elementos formadores da música nacional. Toda a música contratada, fosse sacra ou de entretenimento, era tida como imitação ou transposição de modelos europeus, uma vez que servia ao gosto da elite. E, por conseguinte, qualquer compositor desse período independentemente da origem não era brasileiro.

Isso começou a mudar a partir dos estudos de Francisco Curt Lange. Ao visitar o Brasil pela primeira vez, mesmo sem comprovações documentais, já acreditava na hipótese de um passado musical criativo na época do ouro (Medaglia, 1965). O musicólogo já constatara que, na América espanhola, a pujança econômica das zonas de extração mineral trazia sempre a reboque o desenvolvimento das artes. Como Minas Gerais tivera o mesmo tipo de percurso econômico que as zonas andinas, ele imaginou que a música nessa região devia ter tido o mesmo impulso (Lange, 1979, vol. I, p. 22).

Em 1944, Curt Lange veio ao Rio de Janeiro contratado por Villa Lobos para realizar um estudo sobre sua obra e foi quando lhe foram mostradas partituras do século XVIII provenientes de Minas Gerais. Entre elas a antífona *Salve Regina* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. A existência de uma alta cultura não implicaria necessariamente grandes compositores locais. Para Curt Lange, a princípio, a antífona que apresentava uma “notável elaboração”, deveria ter chegado a Minas via Pernambuco ou Bahia, proveniente de Portugal (Lange, 1979, vol. I, p. 22). Contudo, ele se perguntava se “haveria em Minas Gerais músicos capacitados para interpretar esta antífona e outras obras de qualidade” (Lange, 1979, vol. I, p. 22). Quanto a isso em particular parece que as assertivas de Mário da Andrade pesaram nas análises iniciais do musicólogo.

Curt Lange então se deu conta de que aquele manuscrito abria um precedente importante para interpretar a atividade musical não apenas em Minas Gerais, mas em toda a Colônia. O principal cisma, para a admissão por parte dos intelectuais que até então tinham estudado a música no Brasil, era se teria havido uma produção musical original e desenvolvida na Colônia. Curt Lange ciente disso entendia que as informações até então disponíveis para entender o passado musical brasileiro estavam adstritas a “breves e decepcionantes capítulos ou simples frases”, que não estavam baseadas em pesquisas sistemáticas em arquivos (Lange, 1969, p. 5). Apesar de seu primeiro artigo se intitular “Informe preliminar”, nele estava toda a conceituação de sua tese sobre a música colonial em Minas Gerais (Lange, 1946, p. 409-494; Mourão, 1990, p. 99-179).

Curt Lange afirmou nesse artigo que a musicologia estava sempre dependente dos estudos realizados por outras disciplinas como história, antropologia, arqueologia e da investigação sobre o folclore. Lamentava-se por não ter trabalhado con-



juntamente com os folcloristas nas pesquisas sobre as manifestações populares no Brasil e particularmente Minas Gerais, para salvar documentos musicais e implementar o estudo. Seu artigo foi publicado no *Boletín Latino-americano de Música* em 1946, ano seguinte à morte de Mário de Andrade.

No mesmo boletim, Curt Lange lhe rende homenagem no prólogo e publica o artigo de Mário de Andrade intitulado “As danças dramáticas do Brasil”. Mesmo não tendo trabalhado com Mário de Andrade, ele faz uma ponte entre os dois estudos, dando um exemplo como os dois campos de investigação poderiam complementar-se. Curt Lange relacionou e transcreveu documentos sobre festividades entre o período colonial e começo do primeiro reinado. Em sua opinião, as danças das corporações de ofícios poderiam servir de base às danças dramáticas estudadas por Mário de Andrade. Essas danças dramáticas na opinião de Mário de Andrade inicialmente faziam parte das procissões religiosas, mas se descolaram e foram “formando brinquedos profanos que se tornaram obrigatórios nas grandes festividades sociais da Colônia, como casamentos e nascimentos dos príncipes”. E nestas comemorações os músicos investigados por Curt Lange também tomavam parte. As pesquisas de Curt Lange a respeito dessas danças resultaram em trabalho publicado na *Revista Barroco* (Lange, 1969).

A proposição começada Porto Alegre, em 1836, dando às composições de um padre pardo a marca do início da música “nacional” perdurou por mais de cem anos. E mesmo com a divulgação das pesquisas e das partituras recolhidas por Curt Lange esse modelo custou a ser rompido. O argumento de Curt Lange vinculando a cor dos compositores à “identidade nacional” de sua produção, que ele chamava de “mulatismo musical”, somados à regionalidade do enfoque, conseguiu, entretanto, abrir portas para pesquisas sobre o passado musical. Ao colocar como mantenedores dessa tradição um grupo que tinha características não só de identidade regional, mas também nacional provocou um aumento no interesse em se estudar a música na Colônia (Mourão, 1990, p. 116).

Essas posições não eram inovadoras; a presença de mulatos em atividades artísticas vinha sendo referida por intelectuais desde o início do século XIX. O mulatismo romântico, porém, era um “acidente” com poucas implicações para a arte, desde que permanecesse no início do desenvolvimento artístico. Para Sílvio Romero, além de uma nódoa racial era também uma degradação moral e cultural que tinha de ser revertida com o branqueamento. Com o Modernismo passou a ser a principal virtude cultural do brasileiro. A miscigenação brasileira foi usada de acordo com o momento político.

A crise econômica enfrentada pela Alemanha no período entre as guerras mundiais forçou Curt Lange a procurar na América do Sul novas oportunidades de trabalho, estabelecendo-se finalmente no Uruguai. A situação política mundial, devido



à ascensão de regimes nacionalistas, racistas e xenófobos com destaque para o da Alemanha, era propícia para fazer um contraponto e reafirmar um passado cultural mestiço e tolerante para o Brasil. Por ser alemão, de nascimento, a defesa de um modelo cultural que para ele representava um ideal de tolerância e fusão racial se transformava numa bandeira pessoal contra o racismo do regime de Hitler e a “loucura da pureza racial”. Curt Lange acreditava que o principal problema do ódio racial era a reserva por parte de algumas raças, inclusive da judia, em se misturar com outras (Lange, 1938, p. 168).

Sua posição era que mesmo os países latino-americanos não tendo eliminado os preconceitos sociais haviam “exterminado quase por completo, os preconceitos em relação à cor” (Lange, 1938, p. 168). Curt Lange fez um pequeno parêntese a respeito da situação dos índios na América do Sul, que a seu ver, em muitos pontos, se comparava à perseguição aos judeus capitaneada por Hitler. Mas de uma maneira geral usou os “seus mulatos” como trunfo e marca positiva de identidade nacional e ideal racial. Mas como veremos no caso de Curt Lange não se tratava de uma tolerância quanto à cultura negra, mas uma tolerância com respeito à fusão racial, desde que “evoluisse” para uma cultura nos moldes da europeia.

A princípio, Curt Lange acreditava que Portugal simplesmente havia se prolongado musicalmente na sua colônia (Lange, 1966, p. 8). Mas com o prosseguimento das pesquisas foi intuindo que tanto os compositores, quanto os cantores e instrumentistas eram mulatos, naturais do Brasil. Comparando o que ocorreu em Minas Gerais, ao restante das Américas, considerou que o caso mineiro não teve par na concentração espacial nem na rapidez com que os mestiços assimilaram e desenvolveram uma cultura musical originariamente europeia. Para ele, Minas Gerais era diferente mesmo se comparada às outras capitanias. Curt Lange propunha que os limites da nacionalidade ou de uma estética própria atribuídas à música, não restringissem seu estudo. Ele via mais correção em uma história da música no Brasil do que uma história da música brasileira, já que juridicamente “negros, e mulatos, africanos ou nascidos no Brasil, livres ou forros, eram portugueses” (Lange, 1966, p. 51).

Não acreditava que os jesuítas apesar de serem os maiores responsáveis pelo ensino tivessem tido a mesma importância no campo musical. Negava também que teriam sido religiosos de outras ordens os responsáveis por esse ensino, uma vez que tanto as ordens masculinas quanto as femininas estiveram proibidas de se instalar na capitania de Minas Gerais. Com relação à tese modernista de que música e músicos de qualidade não poderiam prescindir de uma audiência com os mesmos predicados, Curt Lange enfatizou que durante o período colonial eram ouvidos em Minas Gerais compositores europeus de qualidade inquestionável, para citar alguns: Haydn, Boccherini, Mozart e Pleyel (Lange, 1966, p. 13). A tese do mulatismo musical de Curt Lange foi concebida levando em consideração todos esses pontos.



Para Curt Lange a escolha do ofício da música pelos mulatos não era apenas um meio de sobrevivência numa ocupação negligenciada pelos brancos. Muitos músicos eram encontrados em posição de destaque nas irmandades a que assistiam. Era uma afirmação de independência, emancipação e ascensão social.

Apesar do constante apreço demonstrado em relação aos músicos mulatos, dignificando o elemento híbrido na formação da cultura nacional, por vezes aparecem em seu texto afirmações que confundem o leitor. Em um colóquio na cidade de Coimbra, em 1966, Curt Lange propõe que o “mulato-músico emancipado” como ocupante de uma situação que antes pertencia aos brancos estava num caminho evolutivo. Sendo assim, não acreditava que a partir desse estágio o músico-mulato “regredisse” a um repertório popular, já que era “professor da arte da música”. Nas suas próprias palavras: “Um mulato emancipado, acostumado desde pequeno a interpretar música europeia, jamais admitiria mistura com pretos batuqueiros, nem aprovaria a sua música, danças rituais, e olharia seguramente com desprezo para os reisados, tradicionais também em Minas” (Lange, 1966, p. 88).

Então somos levados a entender que ele defendia o mulato como superior ao negro por uma ambição em se parecer com o branco. “O mulato vaidoso, capaz de negar a sua mãe para esconder a sua origem [...] será o homem que preferivelmente devemos imaginar em relação à adoção da cultura integral europeia”. Ou ainda mais claramente, “o mulato que se movia perto ou ao lado do branco, como artesão ou artista, fazendeiro, padre ou comerciante, reagia contra os pretos como se tivesse mentalidade de branco” (Lange, 1966, p. 89).

Ainda continuando no que Curt Lange entendia como universo cultural e social das Minas, a tradição musical extremamente forte encontrada lá teria sido “trazida e exercida por portugueses, herdada e sublimada por mulatos”. E se deveu, sobretudo, à “tolerância” dos homens radicados nas Minas Gerais, que deixou crescer e prosperar a arte dos músicos mulatos, “respeitando, por cima da cor, os valores humanos” (Lange, 1966, p. 103). Aqui se pode entrever um alinhamento com a tese do português tolerante à miscigenação de Gilberto Freyre, mas o que fica evidenciado é a defesa da fusão racial em detrimento da fusão cultural.

Em 1979, conseguiu editar o primeiro volume da *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Não se tratava de uma história propriamente dita, mas uma compilação de notícias e documentos sobre a atividade musical. Sua importância residia em basear suas assertivas em documentação e não apenas em teoria. Ele enfatizou a existência de uma produção musical que, apesar de se desenvolver no âmbito da Igreja, das Câmaras e das tropas militares, era própria da Colônia. Para reforçar essa originalidade, atrelou o fato de a maioria desses profissionais ser mulata.

A música culta sob o rótulo de colonial continuava até meados do século XX, a ser considerada pela maior parte dos estudiosos, mera imitação e adaptação sem



importância do modelo português (Medaglia, 1965). A importância da contribuição de Curt Lange foi que, ao reduzir o foco da investigação sobre a música a uma região e a uma vila em especial, ele conseguiu tecer um panorama mais acurado da atividade profissional. O levantamento dos nomes desses músicos e de algumas de suas composições começou a dar certa organicidade à visão que se tinha da música colonial.

Os protagonistas setecentistas que escolheu para comprovar suas asserções, apesar de não terem tido a visibilidade que a Capela Real deu ao seu mestre pardo, tinham condições sociais e cor de pele semelhante. Recuando os estudos sobre a produção musical mais de um século antes do padre José Maurício, revelou a produção musical de profissionais pardos, ainda no século XVIII. Curt Lange alterou a cronologia romântica na composição da identidade nacional, estendendo a cultura musical do Brasil para antes do período imperial e como herança direta da cultura portuguesa. Uma quantidade significativa de homens mestiços, ainda no século XVIII, produziu música; se esteticamente seria considerada brasileira ou portuguesa não importava, os músicos, estes sim eram naturais da Colônia, não vinham de fora.

Em contrapartida, a maneira com que Curt Lange via a assimilação cultural pelos pardos músicos quase os coloca como apóstolos de uma sociedade ideal. Era como se a fusão racial e a negação de valores africanos os tivessem favorecido. A sociedade colonial do século XVIII tinha mestiços nas mais diferentes atividades laboriosas e em posições sociais das mais diversas. Aquela era a organização social que conheciam, com princípios fundados na qualidade do nascimento. Então a sua presença tem que ser vista à luz dessa dispersão em todos os níveis.

O primeiro trabalho que estendeu o universo social da música na Colônia foi o de Régis Duprat, sobre a música na Sé de São Paulo; tese de doutorado orientada por Sérgio Buarque de Holanda e defendida na Universidade de Brasília, em 1966 (Duprat, 1975, p. 8-68). Suas pesquisas revelaram em arquivos paulistas diversas partituras e dentre elas um “Recitativo e ária”, manuscrito da Bahia datado de 1759, sem a indicação do autor. Esse manuscrito de caráter profano e cantado em vernáculo foi até 1984 o mais antigo documento musical conhecido (Duprat, 1995, p. 12). Depois esse marco cronológico foi recuado, em cerca de vinte anos, com a descoberta dos manuscritos que ficariam conhecidos como grupo de Mogi das Cruzes (Duprat, 1985, p. 9-20). Esses são hoje os manuscritos musicais brasileiros comprovadamente mais antigos, compostos de quarenta folhas com seis peças religiosas e uma profana.

Régis Duprat inaugurou uma nova fase nos estudos sobre a música na Colônia. Sua dupla formação, em História e em Música, acrescentou maior rigor à análise das fontes, principalmente as que não eram especificamente musicais. Não se



ateve apenas às informações biográficas dos investigados. Para fornecer um panorama mais acurado do ambiente social utilizou uma documentação variada. Os livros administrativos das irmandades, registros paroquiais, os processos de *genere et moribus*, diversa documentação da Câmara, censos, tombos, patentes e provisões. Seu trabalho marca também a entrada da música colonial como objeto de estudo da pós-graduação no Brasil. Os diversos textos escritos por Régis Duprat a partir de então são seminais para quem quer entender a música não apenas pelo viés estético, mas sobretudo por suas condicionantes históricas. A diferença primordial desses trabalhos reside na forma ampla de entender todo o processo histórico que envolve o objeto de análise. A base teórica de seus estudos não ficou engessada e continua evoluindo ao agregar novas correntes de pensamento. E ao não usar o caminho fácil da justificação de um problema histórico atrelado a um ideal político, racial, regional ou benesse pessoal elevou o balizamento para estudos futuros. A pesquisa social da música a partir de então teria de mirar avanço, aprimoramento de técnicas de pesquisas e referenciais teóricos. Aquele artifício de usar a cor dos músicos como mote principal para a explicação da música na Colônia começava a esmorecer; ou deveria.

Outros trabalhos começaram a aparecer a seguir como o de Jaime Diniz (1969-79 e 1993) que estudou os músicos pernambucanos; e Cleofe Person de Mattos (1970 e 1997) que fez estudos sobre a vida e a produção musical do padre José Maurício. Especificamente sobre a música em Minas Gerais no período colonial podemos citar Flávia Camargo Toni (1985), José Maria Neves (1987), Sílvio Crespo (1989), Maurício Dottori (1992), Domingos Sávio Lins Brandão (1993). Estes trabalhos, dados aqui como exemplos, foram concebidos com a nítida preocupação estético-estilística das obras musicais mineiras. A exceção é o trabalho de Domingos Brandão que tem preocupações mais aprofundadas sobre o contexto histórico da produção musical mineira colonial. No aspecto social da música esses trabalhos foram continuadores das teses de Curt Lange.

Maurício Monteiro (1995) em sua dissertação de mestrado fez algumas considerações a esse respeito no capítulo “O mestiço e a música: conceitos e preconceitos”. Ele afirma que em virtude de terem chegado a um terço do total da população, os mulatos livres constituíram “uma mão de obra intermediária entre a ordem e a obediência”, por terem ocupado setores produtivos dos quais escravos e brancos não se ocupavam. E que sua “ascendência branca aproximava-o da cultura europeia; a negra lhe negava a total igualdade com os brancos”. Esta afirmação se alinha ao defendido por Curt Lange, antagonismos entre mulatos e negros mirando o branco como ideal (Monteiro, 1995, p. 66; Lange, 1966, p. 88-89). Monteiro frequentemente observa os não brancos de forma homogênea e, apesar de não referendar a tese do mulato como identidade nacional, de certa maneira repete a base argumentativa



de Curt Lange. Apesar de defendida há mais de dez anos, em publicação mais recente esses pontos são reiterados (Monteiro, 2006). Afirmações como a da ascendência branca ser fator preponderante para uma aproximação com a cultura europeia, em detrimento da africana, pressupõem culturas antagônicas em choque que, a meu ver, não cabem nesse caso. Reduzir o problema do pardo ao resultado de dicotomias forçadas entre ordem e obediência, ou brancos e escravos, mascara a complexidade de sua presença. Mestiços livres fizeram trabalhos que poderiam ser feitos por escravos e também tiveram ocupações mais distintas e elaboradas, que exigiam que fossem alfabetizados. A mestiçagem não era determinante do caráter do ofício, muitas vezes o nascimento dizia mais do que a cor da pele. Mestiços não eram iguais na cor nem tampouco na distinção social. E atualmente se entende que os pardos procuravam a toda ordem uma identidade social própria – nem branca nem negra.

Mesmo tendo avançado bastante desde as pesquisas de Curt Lange, a historiografia musical ainda se ressentida da falta de estudos que permitam contextualizar mais amplamente os músicos na sociedade da América portuguesa. A maioria dos trabalhos acabou sendo influenciada pela longa tradição que antagonizava o colonial e o nacional. Poucos pesquisadores se aventuraram pela música da Colônia num viés que privilegiasse os sujeitos históricos. Talvez a quase total ausência de manuscritos musicais referentes aos séculos XVIII e anteriores tenha tolhido o interesse da maioria dos musicólogos; mas a História Social da Música não deveria deixar de estudar certos períodos pela falta de documentos musicais. Quando Porto Alegre decidiu usar a trajetória pessoal da vida do padre José Maurício para contar a história da música no Brasil, estava aí talvez um primeiro esforço de contextualizar produção e produtor. Mas o que escreveu não pode ser considerado uma história social da música. Independente do viés com que ela fosse abordada ou dos pressupostos teóricos de seus autores, a história social da música na Colônia até a década de 1940 foi contada sobre suposições. A partir dos nomes e documentos revelados por Curt Lange foi possível vislumbrar uma sociedade colonial em que músicos locais não eram apenas reprodutores mecânicos de uma música vinda da metrópole lisboeta. Entre esses instrumentistas muitos eram compositores e produziram música para sua sociedade. Indivíduos que mesmo marcados pelo estigma da cor e do nascimento souberam interferir onde lhes foi possível.

A observação de suas pequenas batalhas cotidianas, quando abordadas além do óbvio interesse sobre a atuação profissional acabam revelando como os músicos se relacionavam e atuavam naquela sociedade. Se precursores de uma arte própria, ou se reprodutores dos modelos metropolitanos, é uma questão de difícil resposta. A desvinculação das experiências pessoais de qualquer projeto maior de afirmação de identidade nacional ou regional dirá mais sobre o músico, mas disso não se res-



sentirá a História da Música. As preocupações estéticas são, sem dúvida, importantes para se entender o gosto musical na Colônia. Ocorre, porém, que após Curt Lange as pesquisas que enveredaram pelos aspectos sociais da música elegeram ícones regionais como parâmetros para suas análises. Isso obviamente tolhe aspectos que só se revelam quando observados em relação à Colônia como um todo. Os músicos mais visitados pelos estudiosos, não por acaso, foram os maiores expoentes de cada vila ou região e quase sempre o processo de tornar alguém notório elimina tudo aquilo que não serve a esse propósito.

Com o aumento expressivo nos últimos anos de teses e dissertações realizadas nos departamentos de história por graduados e pós-graduados em música, era de se esperar que os estudos evoluíssem usando a interdisciplinaridade como catalisador revelando novas formas de entender o papel social da música desde a Colônia. Era isso que principalmente se esperava após a sofisticação de paradigmas proposta pelo professor Duprat. Ao contrário, vemos um empobrecimento de conteúdo com referenciais teóricos velhos de um século. Se uma tese sobre música é defendida em uma pós da História, ela deve ser o quê? Sob quais parâmetros teóricos ela deve ser examinada em banca? Certamente não deverá ser pelos anexos e volume de páginas escritas.

A música na Colônia requer ser entendida como parte de um todo e não apenas como um orgulho regional; mesmo que a música feita em Minas fosse um fenômeno sem par nas Américas, como queria Curt Lange, é bem provável que existam mais semelhanças do que diferenças entre as capitânias. Músicos de alto nível profissional não garantiam privilégio a Minas; já que Goiás, Pernambuco, Rio de Janeiro, Bahia e outras regiões também os tinham. E o mais importante é evitar colocar no mesmo cadinho pardos, mulatos e negros sem considerar o restante de suas atribuições sociais. Se majoritariamente eram pardos em atividades que deveriam ser de brancos, isso não corrobora a explicação romântica. Que teima em persistir.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. editores, 1926.
- Andrade, Mário de. “As danças dramáticas do Brasil”. *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo nº VI, 1ª parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946, p. 49-97.
- Andrade, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba: Guáira, 1941.
- Andrade, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo, Brasília: Livraria Martins Editora, Instituto Nacional do Livro, 1975.
- Bluteau, Rafael. *Vocabulário Português e Latino*. Coimbra: Oficina de Pascoal da Silva, Impressor de sua Majestade, 1712-1728.
- Brandão, Domingos Sávio Lins. *O sentido social da música em Minas colonial*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 1993.
- Cândido, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª edição, 2 vols. São Paulo: Edusp, 1975.
- Cândido, Antônio. *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1945.
- Cândido, Antônio. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1977.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile – dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- Coli, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- Crespo Filho, Sílvio Augusto. *Contribuição ao estudo da caracterização da música em Minas Gerais no século XVIII*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1989.
- Diniz, Jaime. *Mestres de capela da Misericórdia da Bahia, 1657-1810*. Salvador: UFBA, 1993.
- Diniz, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*. 3 vols. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969-1979.
- Diniz, Jaime. *Organistas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.
- Dottori, Maurício. *Ensaio sobre a música colonial mineira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1992.
- Duprat, Régis. “Evolução da historiografia musical brasileira”. *Opus 1 – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, nº 1, 1989, p. 32-36.



- Duprat, Régis. “André da Silva Gomes (1752-1844): mestre de capela da Sé de São Paulo”. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, nº 1, 1995, p. 14-21.
- Duprat, Régis. “Música na matriz e Sé de São Paulo Colonial”. *Yearbook*, vol. XI, p. 8-68. Texas: University of Texas, 1975 (1977).
- Duprat, Régis. “O estanco da música no Brasil colonial”. In: *Labirintos e nós: imagem ibérica em terras da América*. Neide Marcondes e Manoel Bellotto (orgs.). São Paulo: Editora Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 1999, p. 53-74.
- Duprat, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- Lange, Francisco Curt. *La posición de Nietzsche frente a la guerra, el estado y la raza*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1938.
- Lange, Francisco Curt. “A organização musical durante o período colonial brasileiro”. *Atas do V colóquio internacional de estudos luso-brasileiros*, separata do vol. IV, 1966.
- Lange, Francisco Curt. “As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofício em Minas Gerais”. *Revista Barroco*, separata. Belo Horizonte, 1969.
- Lange, Francisco Curt. “La Música en Minas Gerais: un informe preliminar”. *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo nº VI, 1ª parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946, p. 409-494.
- Lange, Francisco Curt. “La musica en Vila Rica – Minas Gerais, siglo XVIII”. *Separata da Revista Musical Chilena*, nº 10-103. Santiago: Universidad de Chile, 1967-68.
- Lange, Francisco Curt. “Os irmãos músicos da irmandade de São José dos homens pardos de Vila Rica”. *Revista de Estudos Históricos*, nº 7. Marília, [s/ed], 1968.
- Lange, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica, Freguesia Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto*. (História da Música na Capitania de Minas Gerais, vol. I). Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.
- Leite, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- Leoni, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH/Unicamp, 2007.
- Magalhães, Domingos José Gonçalves de. “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”. *Niterói, Revista Brasiliense: Ciências, Letras e Artes*, nº 1, p. 132-159. Paris, 1836.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático: José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, MEC, 1970.



- Mattos, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: MEC/FFN/DNL, 1997.
- Medaglia, Júlio. “A música em Minas Gerais”. *O Estado de Minas*, Suplemento Literário, 10 de julho. Belo Horizonte, 1965.
- Melo, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Tipografia de S. Joaquim, 1908.
- Monteiro, Maurício. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais, 1794-1832*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAFICH/USP, 1995.
- Monteiro, Maurício. “Música e Mestiçagem no Brasil”. *Novo Mundo Mundos Novos*, nº 6, 2006, revista eletrônica editada pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/document1626.html>.
- Mourão, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- Neves, José Maria. *A orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical de São João del Rei*. Tese de concurso para professor titular. Rio de Janeiro: Unirio, 1987.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- Porto Alegre, Manoel de Araújo. “Iconografia brasileira”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. XIX, 1856, p. 349-378.
- Porto Alegre, Manoel de Araújo. “Ideias: sobre a música; sobre a música no Brasil”. *Niterói, Revista Brasiliense: Ciências, Letras, e Artes*, tomo 1º. Paris: Dauvin et Fontaine libraries, 1836.
- Romero, Sílvio. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- Romero, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo II. 1ª edição em 1888, com os 2 primeiros volumes. 3ª edição aumentada organizada e prefaciada por Nelson Romero. Souza, Octávio Tarquínio de (dir.). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1943. Coleção Documentos Brasileiros.
- Skidmore, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- Souza, Carlos Eduardo de Azevedo e. *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. Tese de doutorado. Niterói: ICH/UFF, 2003.
- Squeff, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- Toni, Flávia Camargo. *A música nas irmandades da vila de São José e o capitão Manuel Dias de Oliveira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1985.



Viana, Larissa Moreira. *O idioma da mestiçagem: religiosidade e identidade parda na América Portuguesa*. Tese de doutorado. Niterói: ICHF/UFF, 2004.

ALDO LUIZ LEONI é Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com a dissertação “Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII”. É Bacharel em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, estuda a sociedade de Antigo Regime e a presença mestiça na América Portuguesa em lugares afastados da escravidão. Recentemente publicou pela Editora do Senado Federal um estudo sobre o primeiro bispo de Minas Gerais transcrevendo seu copiador de cartas compreendido entre os anos de 1739-1762.

