

**AS MÚSICAS LUSO-BRASILEIRAS
NO FINAL DO ANTIGO REGIME
REPERTÓRIOS, PRÁTICAS
E REPRESENTAÇÕES**

MARIA ELIZABETH LUCAS E RUI VIEIRA NERY (ORGS.)

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MÚSICA



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

Editado por Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian

Título: As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime:

Repertórios, Práticas e Representações

Organizadores: Maria Elizabeth Lucas e Rui Vieira Nery

Série «Estudos Musicológicos» nº 35

Coordenação editorial: Mariana Portas

Paginação: UVA (www.uva-atelier.com)

Pré-impressão e impressão: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Depósito legal: 335 656/11

ISBN: 978-972-27-2026-7

1.ª edição

Lisboa, 2012

Tiragem: 800 exemplares

Na capa:

Crudelis Herodes, partitura autógrafa de José Maurício Nunes Garcia

Estudo para a Sagração de D. Pedro I, de Jean Baptiste Debret

Paulistes, gravura de Johann Moritz Rugendas

A «Mão de Guido» no tratado *Escola de Canto de Órgão* de Caetano de Melo de Jesus

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Um olhar pós-colonial sobre um território partilhado

MARIA ELIZABETH LUCAS / RUI VIEIRA NERY

13

PARTE I - PATRIMÓNIO

Acervos musicais brasileiros no século XXI e práticas musicais na América Portuguesa: uma visão panorâmica e dois casos pontuais

ANDRÉ GUERRA COTTA

29

O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo

JOÃO PEDRO D'ALVARENGA

61

Transcrição normalizada do catálogo manuscrito de Sigismund Neukomm

LUCIANE BEDUSCHI

77

A obra religiosa de Marcos Portugal: abordagens metodológicas ao catálogo temático e outros subsídios

ANTÓNIO JORGE MARQUES

115

PARTE II - INDIVIDUALIDADES

A Escola de Canto de Orgão (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular no contexto da teoria musical luso-brasileira

MARIANA PORTAS DE FREITAS

149

Raça, nação e José Maurício Nunes Garcia

MARCELO CAMPOS HAZAN

177

A escrita vocal solista do P.^o José Maurício sob influência da corte portuguesa

ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO

211

Caetano de Melo de Jesus

Caetano de Melo de Jesus

Caetano de Melo de Jesus

PARTE III - CONTEXTOS E REPRESENTAÇÕES

Ver, ouvir, delatar: um estudo etnomusicológico do confronto das alteridades musicais europeias e africanas no espaço atlântico (séculos XVII-XVIII)

MARIA ELIZABETH LUCAS 235

«E lhe chamam a nova corte»: a música no projecto de administração colonial iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774)

RUI VIEIRA NERY 255

Música e administração pública no Brasil colonial, no epílogo do Antigo Regime

DIÓSNIO MACHADO NETO 335

Nacionalismo e o mercado de Música Antiga na definição do passado musical luso-brasileiro

RICARDO BERNARDES 361

PARTE IV - PRÁTICAS LITÚRGICAS

A Patriarcal e as capelas reais da corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical

CRISTINA FERNANDES 385

A música instrumental no contexto da festa litúrgica portuguesa no final do Antigo Regime

VANDA DE SÁ 427

Instrução e prática musical em Belém do Pará:

o contributo do bispo D. Frei Caetano Brandão nos anos de 1783 a 1789

ELISA LESSA 455

Novas reflexões - comparadas - sobre o fenómeno musical mineiro de setecentos

SÉRGIO DIAS 469

Reflexões sobre a prática musical na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro inspiradas em uma pintura de Debret

LUIZ ALVES DA SILVA 487

RICARDO BERNARDES

NACIONALISMO E O MERCADO DE MÚSICA ANTIGA NA DEFINIÇÃO DO PASSADO MUSICAL LUSO-BRASILEIRO

Música Brasileira, Luso-Brasileira, Colonial-Brasileira ou Música no Brasil? As várias respostas a essa pergunta têm, ao longo da trajetória da musicologia luso-brasileira, selecionado o repertório presente em arquivos brasileiros e portugueses a ser analisado, interpretado e tido como relevante tanto para o meio acadêmico quanto para o mercado de gravações de música antiga. Quais os parâmetros ideológicos que põem em movimento esta questão? Quais as terminologias utilizadas até hoje e que moldaram o modo como interpretamos e apresentamos este repertório? Qual poderia ser a visão - se é que há possibilidade de um consenso - mais abrangente, não excludente e que mais ajudaria na compreensão dos estilos musicais praticados no hoje território brasileiro, suas origens e posteriores desenvolvimentos? Este artigo analisa algumas visões da historiografia musical no Brasil nos séculos XIX e XX, e como podem ter colaborado para a criação de mitos envolvendo a produção musical no Brasil nos tempos anteriores à independência, a partir do relevo ideológico dado a textos e opiniões de Neukomm, Araújo Porto-Alegre e, mais tardiamente, Taunay e Mário de Andrade. Procura-se abordar questões de identidade nacional, raça e ideal romântico na absorção dos modelos estéticos europeus, como preponderantes para uma inicial e despreziosa revisão crítica destes conceitos que colaboraram para a visão atual dessa produção musical.

Ao iniciar o trabalho para esta apresentação em um evento tão prestigioso e importante para o estudo da produção musical de Portugal e Brasil no período de fins do Antigo Regime, os primeiros aspectos que me chamaram a atenção foram exactamente o formato e título do evento, que utilizam de forma sistemática o conceito de música - ou músicas - luso-brasileiras. Esta abordagem, ainda que já possivelmente utilizada em outras circunstâncias, agora retificada num evento desta magnitude acadêmica, concretiza este conceito nem sempre facilmente aceito de intersecção entre duas produções musicais tão semelhantes ao mesmo tempo que tão distintas, tão conectadas ainda que tão auto-suficientes. É justamente nessa aceitação de que as produções não são autóctones - como muitas vezes implícita ou explicitamente se fez pensar à música produzida no Brasil -, mas que tampouco são cópia uma da outra, com adjetivações simplificadoras, quando referidas à comparação da colônia com a metrópole; é justamente

nesse ponto que se permite que a investigação realizada pela musicologia dos dois países avance para um entendimento dos processos histórico-sociais que permitiram a diversidade estilística encontrada e nem sempre compreendida. Não obstante os atuais avanços concretos neste ponto específico em alguns departamentos de estudos musicais em universidades, tanto de Portugal quanto do Brasil, pareceu-me necessário registrar neste trabalho este momento de aparente mudança no comportamento e na postura ideológica, no sentido da integração da herança portuguesa na música produzida no Brasil, esperando que seja este um gesto não apenas momentâneo e que não se torne unilateral.

Esta apresentação é fruto de reflexões e trabalhos já previamente apresentados sobre a atual visão e abordagem do repertório que aqui chamei também de luso-brasileiro de fins do século XVIII e início do XIX, observado principalmente no meio musical e acadêmico brasileiro. Trata-se, no entanto, de uma visão inicial e despretensiosa sobre questões que se tornaram intrigantes, ou ao menos que não pareceram muito claras, quando de um estudo mais aprofundado sobre as posturas acadêmicas e mercadológicas sobre este repertório, para serem utilizadas em minha tese de doutorado. É a partir destas perguntas não respondidas que formatei este trabalho com o intuito de, ao menos, chamar a atenção para algumas destas questões de ordem ideológica, que mesmo sutilmente, são tão influencias para toda a leitura que se faz deste repertório. Como sugere o próprio título, é sabido que vários foram os fatores históricos e ideológicos que, principalmente ao longo do século XX, forjaram os elementos para a história da música no Brasil, suas relações com Portugal e toda a sorte de conceitos e pré-conceitos que hoje fazem parte da visão cotidiana deste assunto. Aqui me interessa não somente a abordagem acadêmica, mas também aquela que é repassada diariamente pelos mídia, pelos professores nos cursos superiores de música a seus alunos, pelos músicos às suas audiências. Estas, em termos práticos, são as visões que moldam o pensamento generalizado que se tem sobre esta face da reinvenção da história das artes no Brasil. Diferentemente dos estudos de história social, antropologia e história das artes visuais, pode-se dizer que há ainda no estudo da música deste período uma certa lacuna na revisão crítica dos dados históricos e abordagens ideológicas que moldam os conceitos que se têm à respeito desta produção. Isto alia-se, também, a um próprio desconhecimento prático-interpretativo deste, ou destes repertórios, gerando por vezes visões unidimensionais desta produção, como que filtradas pelos paradigmas do cânone musical centro-europeu quanto à sua qualidade artística intrínseca e funcionalidade. Irradiam-se livremente

ção realizada pela musicologia quanto dos processos histórico-musical encontrada e nem sempre exemplos concretos neste ponto estudos musicais em universidades, não-me necessário registrar necessidade no comportamento e na relação da herança portuguesa na seja este um gesto não apenas

trabalhos já previamente apresentados do repertório que aqui chega do século XVIII e início do XIX musical e acadêmico brasileiro. Trata-se de uma preocupação sobre questões que não pareceram muito claras sobre as posturas acadêmicas, para serem utilizadas em muitas perguntas não respondidas que fazem menos, chamar a atenção para a dimensão biológica, que mesmo sutilmente se faz deste repertório. Como fatores foram os fatores históricos e do século XX, forjaram os elementos Brasil, suas relações com Portugal e os que hoje fazem parte da visão da imprensa não somente a abordagem repassada diariamente pelos professores de música a seus alunos, mas em termos práticos, são as visões do que se tem sobre esta faceta da música. Diferentemente dos estudos de artes visuais, pode-se dizer que há um período uma certa lacuna na revisão ideológica que moldam os conteúdos. Isto alia-se, também, a um interpretativo deste, ou destes repertórios nacionais desta produção, como o musical centro-europeu que a nacionalidade. Irradiam-se livremente

conceitos obsoletos e muitas vezes equivocados de um repertório que não se conhece bem e que - mesmo tendo sido mais executado desde os anos 2000 -, ainda carece de mais experimentação estética e de soluções de *performance* que somente serão encontradas com a execução sistemática e cotidiana desta música. E não somente em gravações que se pretendem referenciais ou definitivas, ou concertos comemorativos em que se concede a esta música o direito de ser executada ao lado do repertório tradicional centro-europeu, o que denota sempre uma condição implícita de inferioridade.

Este texto foi também fortemente inspirado pelo trabalho do musicólogo norte-americano Drew Edward Davies sobre a problemática da visão dada pela mídia, e mesmo pela academia, sobre o repertório «colonial» hispano-americano. Tive o privilégio de dividir semelhantes preocupações com Davies quanto ao repertório de música no Brasil dos séculos XVIII e XIX, em um simpósio na Universidade do Arizona em Tucson, realizado em janeiro de 2007, gerando assim o desejo de divergir sobre este tema. Em seu artigo «Nationalism, Exoticism and Colonialist Appropriation: The Historiographic Decontextualization of Music from New Spain», Davies diz que apesar do recente interesse na música da Nova Espanha - referindo-se ao atual Estado Mexicano - persiste um problema de descontextualização em seu estudo, em sua execução e no tratamento dado, sobretudo, pelo mercado fonográfico. Davies insiste que a raiz do problema está em um claro mútuo esforço de construção de uma imagem de exotismo, tanto por parte dos musicólogos anglo-americanos e francófonos, quanto de uma agenda nacionalista da musicologia mexicana e espanhola, no momento em que esta música tem que ser comercializada e ter sua imagem vendida em concertos e gravações. No mesmo estudo Davies ainda denuncia tradições imprecisas e positivistas na musicologia que são baseadas em pouco confiáveis inventariações de fundo arquivístico e com esquemas de periodização desta produção que acabam por ser irrelevantes se desprovidos de real contextualização. Chama a atenção, sobretudo, para a falta de trabalhos verdadeiramente interdisciplinares que situem este repertório vocal do vice-reino da Nova Espanha, e textos correlatos, que considerem as questões do ritual religioso, estéticas devocionais e conexões com o outro lado do Atlântico (Davies, 2007, p. 1). Ao revisar este artigo de Davies tornou-se-me evidente que a problemática ideológica e de mercado, como a agora aplicada à denominada música luso-brasileira, é muito similar à esta levantada pelo musicólogo norte-americano. As agendas ideológicas nas duas situações são fruto da construção e solidificação de um ideário fortemente nacionalista elaborado ao longo de um século XX que perpetua a necessidade de exotismo e diferença para jus-

tificar uma produção que só pode ter real validade se for diferente, especial, única. A procura pela grande obra, pelo grande autor em sua individualidade, assim como uma explícita negação da herança portuguesa de influências italianas, são elementos que, mesmo se hoje já evitados no pensamento musicológico brasileiro, ainda fazem sombra e se denotam nos resquícios de discursos nacionalistas quando «se faz necessário» e, principalmente, voltam à tona sem constrangimentos quando aplicadas à «vendabilidade» deste repertório.

Assim, ao entrarmos na questão da relevância dos repertórios a serem executados, ou seja, porque escolher algumas obras e não outras, ficam algumas questões de ordem prática e mercadológica que reproduzo aqui pela literatura relacionada e por observação pessoal das tendências recentes no que se refere a gravações que reflipam um esperado exotismo dessa produção musical no Brasil. Ainda que bastante negligenciado, esse repertório se tornou alvo de interesse de muitos grupos musicais, principalmente a partir do ano 2000, nas comemorações dos 500 anos da «descoberta» do Brasil, assim como nesta efeméride dos 200 anos da transferência da corte joanina para o Rio de Janeiro, comemorada neste ano de 2008. Quando e como, portanto, este repertório, que sempre foi visto como de música de menor interesse, passa para a linha de frente de muitas organizações musicais e músicos que anteriormente somente se ocupavam de música europeia dos séculos XVII e XVIII, e abertamente negligenciavam e criticavam esta produção? Como esta teria se tornado então «relevante»? Houve nestes momentos uma verdadeira «corrida ao ouro» por «boas» obras para se executar e gravar. Não obstante, o repertório composto no Brasil esbarrou na falta de exotismo e na sua horizontalidade funcional de produção eminentemente sacra. Como vender como «brasileiro e exótico» dos séculos XVIII e XIX um repertório com raríssimos exemplos de música instrumental ou em língua vernácula? A quase total ausência de vilancicos similares aos da tradição hispano-americana e o próprio momento cronológico deste repertório e sua linguagem musical se tornaram problemas para inseri-lo no mercado da música barroca. Este foi desde o início e continua sendo um dos grandes problemas. Como é que músicos que fazem suas carreiras tocando Bach, Handel e Couperin vão se dedicar à uma música sacra, de escritura simples e pouco contrapontística, em que menores são os exemplos de gosto «barroco» ou galante e mais numerosos os «pré-rossinianos»? Muitas vezes, em uma necessidade de encaixar esta produção na classificação genérica de barroca ou música antiga é que se perpetraram muitos dos equívocos e idiosincrasias. Este repertório realizado no Brasil na segunda metade do século XVIII e início do XIX não é visto pelo

que é, mas pelo que o mercado do «barroco» gostaria que fosse. Se, segundo essa visão, o repertório brasileiro é tardio, vertical e pouco variado, o que então fazer? Como assegurar que esta música sobreviva às efemérides que de tempo em tempo voltam a atenção para esta produção? Como aplicar correctamente os conceitos da interpretação chamada de historicamente informada e de recriação dos rituais para este repertório muitas vezes estritamente funcional? Estas são questões para as quais não tenciono apresentar soluções, mas sim propor a discussão sobre de que forma ou formas pode-se chegar a uma solução para que este interesse não desapareça de forma tão repentina como começou.

Conforme dito, parece-me que já não há no meio académico brasileiro a aceitação geral da ideia da produção autóctone de música ou de qualquer arte no Brasil colônia. No entanto, mesmo que académicamente já se conteste o conceito de gênios auto-didatas, dos quais a música brotaria como dom divino e sem dependências estéticas da metrópole, esta não é bem a realidade do mundo «prático» musical. Defino quase que ironicamente como prático musical as declarações feitas à mídia, às audiências nos concertos, assim como nos fóruns eletrônicos que porventura discutam esse repertório. Nessas situações práticas e quotidianas o que se observa ainda é o apelo mercadológico dos conceitos de «brasileiridade», de genialidade autóctone, de auto-didatismo e de apelo a um certo diferencial racial dos compositores que agregaria valor ou, mais subliminarmente, justificaria as «limitações» deste repertório numa espécie de armadilha ideológica aparentemente desavisada. Esse discurso, porém, é a repetição acrítica de conceitos moldados ainda no positivismo do século XIX, assim como na glorificação da miscigenação racial proposta por Gilberto Freyre a partir de 1930. Sem dúvida que a variedade tem na mestiçagem seu elemento enriquecedor, porém, a partir do momento em que se «institucionaliza» o fator mestiçagem racial e cultural como fator preponderante para a qualidade da criação artística, o conceito em si já se torna restringente e, portanto, falho e sujeito à contradição. Para este caso específico podemos citar o projeto do nacionalismo em música conforme proposto por Mário de Andrade a partir da década de 1920 e que, inclusive pelo próprio autor, foi sendo moldado e transformado a fim de acomodar os conceitos à prática. Sua proposta inicial era «conformar a produção do país com a realidade nacional» (Andrade 1972, p. 18) cuja matéria-prima estava depositada nas manifestações da cultura popular e esta, por sua vez, identificada com a «coisa folclórica». A incorporação do folclore significava, nesse caso, a busca de material de inspiração para o artista moderno, porém com uma longínqua base erudita assimilada pela cultura do povo, e assim poderia voltar como erudito

moderno. Andrade teve o cuidado de incluir em seu conceito de folclore as contribuições dos índios, negros, portugueses e de outros europeus e asiáticos que migraram para o Brasil em fins do século XIX e início do XX. No entanto, seu projeto «unificador» em tese limitava-se à real valorização do passado musical indígena e sobretudo negro, deixando o passado branco – nesse caso representado por todos os europeus como uma entidade única – a um papel de mera base culta e organizada àquilo que deveria se desenvolver como arte moderna baseada sobretudo num folclore negro e índio. O que torna tudo contraditório, apesar de muito lucidamente justificado, é que de fato era a música de base européia a que regulava a criação artística: «a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito dele. Ora, esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia européia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa» (Andrade 1972, p. 21). Suas ideias sobre música foram desenvolvidas em décadas muito efervescentes, em que praticamente todas as áreas da produção artística e intelectual brasileira passavam pela necessidade de uma afirmação e solidificação de conceitos de individualidade nacional, não desejando, no entanto, perder contato com a produção do resto do mundo no conceito de modernidade. Muitas de suas ideias foram seguidas e defendidas por músicos e intelectuais de sua época, porém não escaparam a perigosas deturpações e releituras perniciosas nas décadas seguintes. Se não se pode falar num «anti-lusitanismo» explícito no discurso dessa época, é notória uma desvalorização do passado colonial em quanto este tem de português. Brasileiro de certo modo se torna tudo aquilo que de algum modo reage à dominação européia centrada na imagem do português colonizador. Se pecado era ser afrancesado, pecado maior era ser lusitano quando se tratava de expressão artística. Todo este raciocínio é compreensível no Brasil das primeiras três décadas do século XX, que se preocupou com a criação de heróis que representassem os ideais do Estado republicano brasileiro, contudo não mais justificável acriticamente em nossos dias.

Como um dos temas propostos na introdução deste artigo, trato brevemente do que chamo «ideal romântico», que pode ser definido como o culto excessivo à personalidade, à identidade nacional, à necessidade de comparação prática e acadêmica do repertório luso-brasileiro com o repertório canônico centro-europeu. Todas estas ações são aqui vistas como entraves à iluminação do conhecimento mais aprofundado e imparcial da produção musical no Brasil e em Portugal e suas inter-relações e origens estilísticas. Cristina Magaldi já trata do assunto em trabalho apresentado

em seu conceito de folclore as
 es e de outros europeus e asi-
 século XIX e início do XX. No
 limitava-se à real valorização do
 do, deixando o passado branco-
 peus como uma entidade única
 da à aquilo que deveria se desen-
 do num folclore negro e índio.
 muito lucidamente justificado, é
 a que regulava a criação artís-
 tica aos processos harmônicos
 e um desenvolvimento erudito
 fatalmente com a harmonia eu-
 ra novo de harmonizar, abando-
 ntes na Europa» (Andrade 1972,
 desenvolvidas em décadas muito
 is as áreas da produção artísti-
 ecessidade de uma afirmação e
 ide nacional, não desejando, no
 do resto do mundo no conceito
 eram seguidas e defendidas por
 em não escaparam a perigosas
 ecadas seguintes. Se não se pode
 discurso dessa época, é notória
 m quanto este tem de português.
 quilo que de algum modo reage
 im do português colonizador. Se
 ir era ser lusitano quando se tra-
 iocínio é compreensível no Brasil
 que se preocupou com a criação
 do Estado republicano brasileiro,
 te em nossos dias.

dução deste artigo, trato breve-
 , que pode ser definido como o
 dade nacional, à necessidade de
 ertório luso-brasileiro com o re-
 estas ações são aqui vistas como
 mais aprofundado e imparcial da
 al e suas inter-relações e origens
 assunto em trabalho apresentado

na Universidade do Texas em Austin, em 2005, em que diz que nosso en-
 tendimento do período reflete as tentativas de construir um cânon local ao
 jogarmos luz sobre alguns compositores e obras como «monumentos» mu-
 sicais, independentemente de seus contextos políticos, sociais e culturais
 (Magaldi 2005, p. 2). O que trato como ideal romântico, portanto, consiste
 na insistência da procura de repertório que segue os cânones da música
 centro-européia do século XVIII. Nesta mesma abordagem há também a
 questão da visão, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX,
 da superioridade musical germânica em relação à tradição italiana e que
 se tenta aplicar para explicar o repertório do Brasil e Portugal. Este ideal
 romântico, mais solidamente estabelecido na geração de Taunay, e revisi-
 tado mais criticamente por Mário de Andrade, continua, conforme já dito,
 reutilizado e repetido acriticamente em grande parte até os dias de hoje.

Esta discussão, baseada na batalha ideológica do modelo instrumental ger-
 mânico *versus* o «decadente» estilo operístico italiano usado, por exemplo,
 por Marcos Portugal (1762-1830) e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830),
 foi fundamental para o atual julgamento dessa música, questão tratada por
 Lucas Robatto em sua tese de doutorado em 2001, de modo a explicar as
 origens e razões para a linguagem instrumental de José Maurício Nunes
 Garcia (Robatto 2001). Deste modo, a validade acrítica dada às opiniões
 de Sigismund Neukomm (1778-1858) a respeito de José Maurício e da vida
 musical no Rio de Janeiro, publicadas no periódico *Allgemeine Musikalische
 Zeitung Leipzig*, sobre sua estada no Brasil (1816-1821), seja naquela época
 como hoje, demonstra a necessidade da aprovação e testemunho de um
 «mestre» germânico para validar a música de José Maurício e condenar a
 de Marcos Portugal. Devemos lembrar que Neukomm, ainda que não expli-
 citamente, compartilhava do ideário romântico similar ao proposto por T.A.
 Hoffmann em 1813, estando inserido na famosa querela ideológica «Bee-
 thoven *versus* Rossini» que se torna uma das grandes questões da música na
 primeira metade do século XIX, com rica literatura a respeito. Neste caso,
 ao darmos excessivo e acrítico valor às opiniões de julgamento estético de
 Neukomm e ao fato de ele ter trazido o *Requiem* de Mozart e os oratórios
 tardios de Haydn ao Brasil, estamos a concordar na superioridade estética
 dessa música em relação à produção italianizante. Seria este o sentimento
 de compositores como José Maurício para com esta música germânica? Se
 seguia o modelo dos «mestres germânicos», por que sua música durante e
 após a partida de Neukomm continuou a ser em estilo fortemente italiano?
 Conflito pessoal e estético, pela falta de opção numa corte repressora e de
 gosto «decadente», como argumentava Taunay, ou identificação mesmo
 com os modelos italianos que culminam com Rossini?

Aliás, conforme muitas vezes temos já dito, não se procure o José Maurício impecável senão de 1796 a 1811; dessa última data em diante teve elle de sofrer a influência da decadente escola italiana, de que era legítimo representante Marcos Portugal e dos processos rossinianos, avassaladores nos meados deste século. (Taunay 1930, p. 42)

É, aliás, tão copiosa a obra do Padre que, de 1786 a 1811, delle temos numeroso repertorio de música sacra e altamente valiosa. E ainda assim de 1811 em diante, cousas ha de sua lavra de perfeito equilíbrio, sem as claudicações e as condescendências a que se viu forçado; para prova, o sublime Requiem, de 1816 e, nos últimos annos de vida a grande Missa festiva, de 1826, em que predomina, quasi sem intervallo, o alentado sopro da grande serie de classicos de pura nota. (Taunay 1930, p. 44)

Basta ver o comentário de Araújo Porto-Alegre apresentado a seguir, em que seus conceitos sobre os «mestres italianos» contrastam claramente com as idéias defendidas posteriormente por Taunay. Se o estilo italiano de Marcos Portugal fosse tão nefasto à música de José Maurício, esta não seria a sua estética como utilizada na Missa de Santa Cecília de 1826, e a música do compositor português não teria sido executada e copiada no Brasil até o início do século XX. Nos textos reunidos em *José Maurício e Carlos Gomes: Dous Artistas máximos*, editada por Affonso de Taunay em 1930, o visconde de Taunay exalta José Maurício como uma figura fiel seguidora dos preceitos da «severa escola alemã», tendo o compositor Sigismund Neukomm como seu principal representante no Brasil joanino.

E a referência a este nome [Sigismund Neukomm] leva-me, embora muito me desvie do que pretendia agora tratar, a falar em outra surpresa ou antes assombro, causado também pela primeira audição das composições do nosso illustre compositor; e esta espontânea homenagem foi e é ainda hoje, de valor inestimável, pois partia de uma autoridade incontestável na arte, de um homem que convivera com as maiores sumidades da Allemanha e tivera a honra de merecer a amizade e o apreço do immortal Haydn, seu querido e respeitado mestre.

Bem naturaes os motivos de pasmo de Sigismund Neukomm! De que modo, na realidade, se filiara José Maurício à severa escola allemã? (Taunay 1930, p. 9)

Em artigo de Manuel de Araújo Porto Alegre, datado de 1848, este bem exalta as qualidades da escola italiana de composição como ainda sendo o modelo de excelência a ser seguido, e não um símbolo de decadência como defendido por Taunay mais de cinquenta anos depois. Porém, em

meio a textos citados pelo próprio Taunay no livro acima mencionado, Porto-Alegre relatava que [os músicos portugueses] «esperavam ansiosos pelo mestre [Marcos Portugal], que havia frequentado os conservatórios da Itália e ouvido em Reggio, Milão, Bolonha, Veneza e Nápoles todas as produções do engenho italiano, cuja supremacia musical ainda não lhe pode arrancar este século de chimica, de vapor e do positivo concreto» (Taunay 1930, p. 41). Essas idéias e conceitos de supremacia da estética musical italiana demonstram como as leituras sobre os méritos de cada período ou produção, e principalmente sua compreensão enquanto universo criativo – com suas influências e aspirações – modificaram-se ao longo desses cinquenta anos no século XIX, representados pelas datas dos dois textos, 1848 e 1898.

Mário de Andrade, por sua vez, em sua tão influente literatura sobre música, mostra uma visão ainda mais crítica às linguagens musicais de fins do século XVIII e início do XIX. Johann Sebastian Bach torna-se o modelo de música litúrgica séria e Andrade lamenta que José Maurício não tenha conhecido sua música. Andrade sabe que não pode esperar da música de José Maurício algo que esta nunca poderia apresentar, mas a relaciona com uma estética decadente, mesmo representada por Haydn, diferindo da visão de Taunay. Em seu primeiro texto sobre José Maurício, datado de 1930, comenta a respeito da estética adotada pelo compositor, fazendo porém, juízo estético dessa música em crítica à linguagem musical. «O padre José Maurício ignorou inteiramente Bach. E foi essa a desgraça dele. Não podia conhecer naquele tempo e naquele meio os polifonistas católicos nem protestantes. A época era das mais terríveis para música religiosa que virara teatro, com orquestras, histerismos vocais de soprannistas (numerosos no Rio, como conta o autor dos *Sketchs of Portuguese Life*) e os timbales do próprio Haydn. Isso era a música religiosa de então, a apreciada, a do mundo, na Europa como no Brasil. Essa foi a música digerida pelo nosso padre-mestre» (Andrade 1930, p. 138). Os juízos estéticos de Porto Alegre, Taunay e Andrade se apresentam de modos tão díspares a respeito das qualidades intrínsecas da música de influência italiana ou germânica, que faz-se realmente necessária esta revisão de como o tempo de José Maurício e ele mesmo, por exemplo, viam e julgavam sua própria produção musical.

Apesar de ser um tema bastante complexo e delicado que requer um suporte antropológico, é porém inevitável que ao menos se toque na questão dos estudos raciais como fator importante para o entendimento da criação de conceitos em relação a essa produção e seus criadores, mesmo tendo a musicologia brasileira não muitas vezes tocado nesta questão de

forma sistemática e imparcial. Para começar uma abordagem à questão racial em estudos da música no Brasil nos séculos XVIII e XIX, sinto-me compelido a citar os estudos de antropologia cultural e a questão racial como propostos por Radano e Bohlman em seu trabalho *Music and the racial imagination*. Os autores afirmam que, mesmo algumas vezes não aparente, a questão racial está sempre de algum modo presente quando trabalhamos com o conceito de música e autenticidade. Eles clamam que a musicologia/etnomusicologia moderna deveria usar esta idéia como uma ferramenta semiótica para dar «dimensão racial» aos seus estudos, uma vez que os contextos de modernidade são baseados em imaginação racial, e que «a matriz das construções ideológicas de diferença associadas com o tipo físico e a cor emergiram como parte do discurso de modernidade» (Radano e Bohlman 2000, p. 5). Seguindo este raciocínio de imaginação racial e expectativa de comportamento e manifestação musical que pertencem ao conceito de «autêntico» para uma raça ou etnia específica, podemos chamar a atenção para a «construção ideológico-racial» dos compositores mulatos brasileiros, sempre colocados como bons artesãos auto-didatas (ou mesmo geniais reprodutores) de uma música de estética europeia num contexto colonial. É esperado que esta produção imite o modelo europeu – e daí surgem os pré-conceitos de *naïve*, inocente, de menor valor artístico, ainda que digna de curiosidade histórica – ou que proponha algo exótico para satisfazer os anseios do público atual, que valoriza os traços de identidade racial. Como um exemplo do discutido está a própria exaltação de algumas questões nacionais e raciais no discurso aplicado aos compositores atuantes nas Minas Gerais ou a José Maurício Nunes Garcia. Esta traz embutida a idéia do compositor brasileiro que consegue se aproximar qualitativamente do seu referencial europeu, mas sem nunca atingi-lo. Este pode ser visto como o discurso de alteridade da superação racial e social: do gênio brasileiro que não alcança o modelo, como que propositadamente, e traz nisso seu diferencial. Esse diferente é ser brasileiro. Não pode ser igual, pois se for igual é apenas europeu, menor, e perde o seu exotismo. É com o próprio fascínio e exaltação implícita ou explícita das condições sociais ou raciais do compositor que é moldado o discurso da produção autóctone e nacional. Para clarificar esta questão, cito uma das tantas frases de cunho similar proferidas por Taunay a respeito de José Maurício Nunes Garcia:

É de facto de subidíssima significação e que bem patenteia o valor e a superioridade desse homem, desse brasileiro nascido nos tempos coloniais, que nunca saíu dos limites desta cidade, tudo aprendeu consigo mesmo, devassou por seu único esforço os segredos completos da

uma abordagem à questão
 séculos XVIII e XIX, sinto-me
 a cultural e a questão racial
 n seu trabalho *Music and the*
 mesmo algumas vezes não
 algum modo presente quando
 autenticidade. Eles clamam que a
 não usar esta idéia como uma
 «racial» aos seus estudos, uma
 seados em imaginação racial,
 de diferença associadas com
 do discurso de modernidade
 este raciocínio de imaginação
 manifestação musical que per-
 ma raça ou etnia específica,
 rução ideológico-racial» dos
 blocados como bons artesãos
 (es) de uma música de estêti-
 cado que esta produção imite
 conceitos de *naïve*, inocente, de
 curiosidade histórica - ou que
 meios do público atual, que va-
 um exemplo do discutido está
 raciais e raciais no discurso
 das Gerais ou a José Mauri-
 do compositor brasileiro que
 seu referencial europeu, mas
 no o discurso de alteridade da
 o que não alcança o modelo,
 ou diferencial. Esse diferente é
 r igual é apenas europeu, me-
 o fascínio e exaltação implícita
 do compositor que é moldado
 l. Para clarificar esta questão,
 referidas por Taunay a respei-

que bem patenteia o valor e a
 ileiro nascido nos tempos co-
 ta cidade, tudo aprendeu con-
 arço os segredos completos da

harmonia e do contraponto e cujo estro e sciencia puderam ergue-lo
 a competir, de par em par, com os colossos da música educados nos
 centros mais artísticos do mundo (Taunay 1930, p. 61).

É claro que este é um estilo de investigação e de retórica datado e justi-
 ficável no tempo de Taunay, em que este arroubo nacionalista se mostra
 como o modo mais eficiente de chamar a atenção para este compositor
 negligenciado. Contudo, não é justificável que essa mesma abordagem
 continue a ser usada e difundida sem revisão nos dias de hoje, dado o seu
 peso ideológico e totalmente parcial.

Denota-se um certo «complexo de inferioridade» intrínseco na própria
 possibilidade, ainda que hipotética, quando da valorização desta música.
 As reações da maioria dos músicos brasileiros ao próprio repertório brasi-
 leiro ou feito no Brasil, seja de que época seja, sempre tende a um desinte-
 resse e a um conceito antecipado de que esta música será de imediato «in-
 ferior» ou menos interessante que o repertório tradicional germânico, por
 exemplo. A questão aqui é se a comparação com o repertório «canônico»,
 com intuitos de julgamento estético e validação, é realmente necessária
 para se justificar a execução dessa música. Parece-me que uma solução
 seria incentivar a reutilização deste repertório nas práticas musicais de
 grupos profissionais e não profissionais, sobretudo em um contexto litúr-
 gico funcional semelhante para que foi composto. Assim se recria um novo
 contexto, voltando a inserir este repertório como parte importante da he-
 rança cultural que deve ser resgatada, porém sem a necessidade de apelar
 a inverdades e mitificações. Esta é uma solução que pode ser observada
 em algumas cidades brasileiras com forte herança musical, que são or-
 gulhosas por manterem esta tradição, mas não deve ser restrita a elas.
 Há casos de localidades, como no caso da cidade de Itú no estado de São
 Paulo, em que esta tradição musical foi «perdida» e está a ser reinventada.
 Trata-se de iniciativas que dependem de boa vontade comunitária e de
 apoio público governamental, mas que podem atingir bons resultados a
 médio prazo.

Compartilho da idéia de que o apelo ao inédito, à grande obra que «quase»
 pode ser comparada ao seu referencial europeu, ainda são discursos mais
 que comuns fora do meio acadêmico. E, alheio aos avanços da pesqui-
 sa acadêmica nas definições contextuais e estilísticas desse repertório, o
marketing de concertos e gravações e com agendas político-ideológicas
 definidas apela aos já citados conceitos datados e estabelecidos na dé-
 cada de 1930, os quais foram repetidos inadvertida e acriticamente até às
 mais recentes gravações e publicações destinadas ao público em geral.

Cito exemplo de recentíssima produção jornalística da televisão brasileira, em 2008, em que há o notório caso de um afamado regente, que apesar de ter-se ocupado pouco ou nada desse repertório em sua carreira, é o escolhido para dar sua opinião «musicológica» sobre o assunto, e o faz contando estórias com o aparente conforto de um especialista. Não se contentando em repetir texto escrito por outros, em que suas tentativas de improvisação sobre o assunto caem no vazio, se dá à liberdade de contar como verídico - e com riqueza de detalhes - um fato desde há muito contestado como sequer ocorrido. O fato a que me refiro seria o do «famoso» e pretense duelo musical, como relatado por pelo visconde de Taunay, em que Marcos Portugal teria desafiado José Maurício Nunes Garcia a tocar de primeira vista uma difícil sonata de Haydn. Não contente em fiar-se em fontes de sabor anedotário, o regente acresce detalhes à narrativa a fim de salientar a genialidade e perspicácia do gênio brasileiro que supera a vilania do português. É clara aqui a repetição de um discurso ultrapassado mas ainda com forte apelo ideológico, conforme já dito, baseado num anti-lusitanismo de primeiras décadas da República brasileira e que muito contribuíram para vários equívocos de julgamento histórico e estético. No entanto, não é recente a primeira contestação a este fato de sabor anedótico. Em comentário contemporâneo à publicação do livro de Taunay, Mário de Andrade põe à prova e quase ridiculariza as fontes e argumentos utilizados pelo visconde.

Afirma o Visconde de Taunay que o caso lhe foi contado por uma testemunha quasi de vista, está claro que estou mui longe de imaginar uma invencionice do grande escritor. Mas testemunha, si já era 'quasi de vista', de ouvido é que não era mesmo nada (Andrade 1930, p. 138).

Passados oitenta anos desse comentário de Andrade a respeito desta anedota, e do total descrédito da veracidade dessa informação, é esta ainda que continua a ser repetida e difundida. É responsabilidade de quem? Do regente desinformado que conta a estória ou do pesquisador negligente que lhe passou tais informações equivocadas? Ou ainda do próprio descaso e procura por sensacionalismo e divertido exotismo dos produtores de tal matéria jornalística que se propõe a documentário? Neste caso, parece-me claro que se delineiam dois tipos de discursos ou «verdades»: A «verdade» acadêmica que busca o esclarecimento dos fatos históricos e estilísticos e a «verdade» midiática e mercadológica dos concertos, gravações, reportagens e publicações não acadêmicas. Parece-me, no entanto, não haver muito problema em no Brasil convivermos com estas duas verdades ou versões, vê-se até certa graça nisso. Meu questionamento a este fato não se trata porém de purismo, como pode ser recebido à primeira

vista, mas sim de um certo pasmo em como tais situações não causam qualquer tipo de estranhamento, se tais fatos são difundidos sem fundamentação científica ou não. Qual a finalidade, então, de todos os avanços acadêmicos na questão musicológica brasileira, se nos momentos de difundir esta produção musical são os velhos preconceitos os utilizados? Se ainda não é possível contar com uma sólida literatura didática para o ensino da história da música no Brasil, certamente não será com a aquiescência a atitudes displicentes como estas que se fará um melhor trabalho a este respeito. Este é apenas um caso mais recente e de maior difusão por se tratar de um programa para a televisão, mas muitos são os casos similares. Vale voltar às lendas e anedotas para mais uma vez se reinventar uma história da música no Brasil baseada em fatos romantizados e que mais atrapalham do que contribuem para a elucidação de vários aspectos desse assunto? A academia deve ficar alheia em sua «torre de marfim» à dar de ombros para casos como estes, que são considerados de menor importância, mas que atingem um público imenso, contribuindo para a criação de um imaginário baseado em informações equivocadas?

Em meio a estas verdades se encontra, como apenas citado, o escasso e já desatualizado material didático utilizado na formação dos alunos dos cursos superiores de música no Brasil. Das escolhas metodológicas, nos casos mais seriamente engajados à desatenção ao conhecimento produzido nas últimas décadas, nas várias visões extremamente pessoais de alguns materiais, vê-se que ainda falta uma organização mais sistemática na relação entre os repertórios e os modos de considerar a história musical dos dois lados do Atlântico. E nisto a própria definição terminológica volta a ser fator importante nas escolhas do que fará parte dos conteúdos e de como esta história será redigida. Os livros brasileiros tendem a repetir velhos conceitos acriticamente e a desconsiderar a herança musical portuguesa dos séculos XV a XVIII como fator importante no desenvolvimento estilístico, assim como em muitos casos a própria produção em solo brasileiro em tempos anteriores aos da corte de D. João VI no Brasil. Os livros portugueses, por sua vez, ainda poderiam definir mais claramente como citar e estudar o período da corte joanina no Brasil, dos compositores, instrumentistas e cantores que lá se radicaram. É justamente quando os dois mundos se interceptam, é que se criou a dúvida: é música brasileira ou portuguesa a criada no Rio de Janeiro na corte do Príncipe Regente? Ou então agora luso-brasileira? Mas quais são, porém, os parâmetros para tais definições? Criou-se uma lacuna historiográfica para este período que é talvez a mais importante na tão interligada história da música em Portugal e no Brasil. É nesta etapa de estudo que concluímos que se torna

realmente importante o entendimento das terminologias aplicadas à estas produções. De certo modo, é mais simples classificar sumariamente de brasileiro ou português um compositor atuante em Lisboa ou nas Minas Gerais, mas como classificar André da Silva Gomes, que passa 70 de seus 90 anos de vida no Brasil, José Maurício Nunes Garcia, súbdito do rei português e seu Mestre de Capela entre 1808 e 1811, ou Marcos Portugal, que adere à causa da independência por fidelidade a seu aluno D. Pedro, tornando-se assim um dos primeiros cidadãos do Império Brasileiro? Novamente, ainda que sutis, estas considerações se tornam preponderantes nas definições das abordagens dos materiais didáticos, do repertório a ser executado e gravado assim como também dos rumos das pesquisas acadêmicas, quando se defrontam com a necessidade de definições históricas, geográficas e ideológicas.

Portanto, é com esta idéia em mente que inicio a digressão sobre algumas das terminologias adotadas até agora para tratar da música produzida no Brasil colônia e suas possíveis implicações ideológicas. Portanto, «música brasileira», «luso-brasileira», «colonial-brasileira» ou «música no Brasil»? A observação da terminologia mais usada ao longo da pesquisa musicológica deste ou destes repertórios, se estivermos a falar separadamente de brasileiro e português, pode dar fruto a reflexões para o entendimento de como essa música foi e está sendo inserida na programação de concertos no Brasil, em Portugal e em outros países; neste último caso majoritariamente em grupos dirigidos por brasileiros ou financiados por instituições interessadas em se filiar à imagem do Brasil.

Começo por citar os termos mais utilizados nas últimas décadas para se referir à produção musical realizada no território brasileiro, incluindo aqui os conceitos de obras compostas ou que fizeram parte dos repertórios executados então. O objetivo não é apontar um termo mais «adequado» ou «politicamente correto», mas sim de questionar quais suas possíveis motivações e implicações ideológicas, ainda que sutis. Este me pareceu um tópico interessante a ser levantado, não por sua importância objetiva, pois termos são apenas termos e são sempre questionáveis, mas sobretudo pela subjetividade dos usos feitos dos mesmos, ao longo da pesquisa musicológica deste assunto nas últimas décadas, e de suas contradições implícitas. Uma das expressões iniciais e mais difundidas, sobretudo entre as décadas de 1960 e 1980, foi a de «Barroco brasileiro» ou «música barroca mineira», neste último ainda criando uma barreira regional. Infelizmente estes termos trazem equívocos estéticos em sua base, que podem ser entendidos como uma tentativa inicial de integrar um repertório remanescente em sua quase totalidade de obras da segunda metade do

século XVIII e primeiras décadas do XIX – portanto estilisticamente moldado àquilo que se define em historiografia musical por estilos galante, clássico ou ainda pré-romântico – à tão utilizada terminologia de «Barroco» utilizada para as artes visuais e arquitetura do mesmo período. Outra justificativa também pode ser vista na própria falta de familiaridade da musicologia brasileira de então com as produções italiana e portuguesa de meados do século XVIII, que poderiam ser mais diretamente comparadas à produção realizada no Brasil, sobretudo em Minas Gerais, onde se conservou o maior número de obras e compositores, possibilitando a definição de uma linguagem estética musical mais reconhecível e uniforme. Como todo este trabalho de definição estilística se dá por meio de comparação, os modelos mais imediatos para pesquisadores pioneiros como Francisco Curt Lange, ao editar obras de Lobo de Mesquita (1746-1805) e Francisco Gomes da Rocha (ca. 1746-1808) em 1951, foram os «extremos» Giovanni Batista Pergolesi (1710-1836) – pertencente a, no mínimo, uma geração anterior ao estilo dos compositores brasileiros editados e talvez um dos únicos compositores «barrocos» napolitanos realmente conhecido e comentado até então (ao menos por seu célebre *Stabat Mater*) –, Wolfgang Mozart (1756-1791) e Franz Joseph Haydn (1732-1809), compositores que, embora cronologicamente mais próximos de Lobo de Mesquita e Gomes da Rocha, se desenvolvem em meios musicais mais diversificados e influenciados por várias correntes estilísticas, o que os faz resultar distintamente daqueles compositores e meios musicais que seguiram de modo mais estrito o modelo napolitano, como Niccollò Jommelli (1714-1774), Davide Perez (1711-1778) e a vida musical em Portugal e no Brasil. Esta prática de comparação a compositores e estilos mais familiares, ainda que não rigorosa, pode ser também a motivação para o contínuo uso do termo «Barroco» nas décadas que se seguiram ao trabalho de Curt Lange para se referir à música no Brasil na segunda metade do século XVIII. O termo «barroco» facilita uma conexão estética ao já mais conhecido repertório barroco centro-europeu, tão bem explorado pelo mercado de gravações, criando, desde a década de 1950 até os dias de hoje, paradoxos como a inclusão deste repertório – e mesmo ainda mais tardio – em coletâneas dedicadas ao «Barroco latino-americano», que contemplam sobretudo obras do século XVII aos primeiros anos do XVIII. É claro que sempre pode haver a argumentação de que mesmo esse repertório brasileiro tardio é «barroco» em sua essência funcional e estética, que pertence aos caminhos do Barroco, mas não parece seriamente que seja esta a sutileza procurada por estas produções, senão e apenas o encaixe no formato mais comercial de *Early Music* enquanto *Baroque Brésilienne*.

Bem menos controverso, contudo já caindo em desuso, é o termo «Música Colonial Brasileira». Ainda que trazendo a informação historiográfica de repertório composto (mais do que executado) no Brasil enquanto colônia portuguesa, traz a idéia de música da colônia, numa referência a um meio musical provinciano e, portanto subliminarmente de uma qualidade musical inferior à música produzida na(s) matriz(es) européia(s). O próprio termo em si facilita a aceitação de conceitos como «inocente» e «simples» aplicados por muitos músicos ao repertório composto no Brasil, conforme discutido anteriormente. Há também a questão da imprecisão terminológica do *status* político dessa música, quando da generalização sob o termo «colonial» de produções do período do Brasil enquanto Reino Unido e mesmo depois de proclamada nação independente. Cito novamente Davies para comprovar que a questão do uso do termo «colonial» também é discutida pelos acadêmicos norte-americanos e canadenses para lidar com a definição histórico-política dos territórios anteriormente sob controle de potências coloniais européias, ainda que mais especificamente lidando com as questões de regionalismo que as de situação política. Segundo ele, «a descrição "México colonial", ainda que de certo modo compreensível para o público anglófono, não é exata a não ser que usada especificamente em referência ao fenômeno sócio-político do colonialismo na Cidade do México. Eu trato deste tema não para ser purista ou pedante, mas sim para demonstrar coerência e unidade à terminologia entre nossos colegas na antropologia, história e história da arte [...]. Como ponto de comparação, acadêmicos canadenses rejeitam a frase *Colonial Québec* em favor de *New France/Nouvelle-France*, o que é mais universalmente aceite» (Davies 2007, p. 1). Se fôssemos ser mais estritos na continuidade do termo «colonial» devíamos então insistir no uso de uma série de sub-termos tais como: «colonial mineira», «colonial paulista», «das províncias do Maranhão e Grão-Pará», «do Reino-Unido do Brasil», «imperial», etc; o que pode gerar uma visão mais fragmentada e individualizada das produções artísticas. São estes, então, termos de apoio ou secundários, mais do que unificadores para se utilizar conjuntamente ao próprio termo já generalizante de «brasileira».

«Música brasileira» pode ser confortavelmente aplicado para a produção pós-independência, ainda que traga em si o pesado conceito ideológico da afirmação nacional e de definições de «brasilidade» aos estilos musicais analisados, bem ao modo das abordagens modernistas já citadas anteriormente. Se torna, portanto, ainda mais controverso se aplicado ao repertório anterior a este delimitador histórico-político da independência, pois exige uma classificação objetiva do que é música «brasileira», quem são os

em desuso, é o termo «Música
informação historiográfica de
do) no Brasil enquanto colônias
na, numa referência a um ma
mente de uma qualidade mo
triz(es) européia(s). O próprio
s como «inocente» e «simples»
b composto no Brasil, conforme
estão da imprecisão terminol
do da generalização sob o ter
» Brasil enquanto Reino Unido e
pendente. Cito novamente Da
do termo «colonial» também
Iranos e canadenses para lidar
tórios anteriormente sob con
da que mais especificamente
que as de situação política. Se
ainda que de certo modo com
é exata a não ser que usada es
s sócio-político do colonialismo
não para ser purista ou pedante,
lade à terminologia entre nossas
da da arte [...]. Como ponto de
nam a frase *Colonial Québec* em
é mais universalmente aceite»
restritos na continuidade do ter
uso de uma série de sub-termos
«ulista», «das províncias do Ma
lo Brasil», «imperial», etc; o que
e individualizada das produções
rio ou secundários, mais do que
ite ao próprio termo já genera-

mente aplicado para a produção
o pesado conceito ideológico de
«brasilidade» aos estilos musicais
modernistas já citadas anterior
ntroverso se aplicado ao reper
político da independência, pois
música «brasileira», quem são os

compositores «brasileiros», etc. Entra-se pois no mesmo círculo vicioso de definições precisas para uma matéria tão subjetiva quantos os conceitos de nação e nacionalidade, assim como as questões regionais já expostas.

«Luso-Brasileira» está na categoria dos termos mais felizes, enquanto mais inclusivos e menos preocupados em uma definição de individualização nacional, reconhecendo a herança cultural portuguesa na produção musical do Brasil. É bastante integrativo academicamente, mas ainda pouco usada no universo musical prático, e que pouco agrada àqueles que procuram uma separação clara entre as «duas» produções. Como meu objetivo aqui é portar-me como um «advogado do diabo» e pensar em todas as implicações ideológicas possíveis, sinto-me forçado a concordar que um dos pecados sutis deste termo é a implícita permanente dependência intelectual e estilística da música produzida no Brasil em relação à produzida em Portugal, quer seja fato ou não. Qualquer possibilidade de individualização de contextos e compositores, se desejada - pois nem sempre é também um equívoco -, torna-se impraticável. Este termo prevê que toda música produzida no Brasil é lusa, mas bem sabemos que o termo não contempla o sentido inverso. Há sempre a implícita «raiz» lusa a toda e qualquer manifestação artística. É isto necessariamente um problema? Talvez não, mas resta esperar e ver o quanto esse termo será aceito e difundido, sobretudo nas universidades brasileiras.

Talvez o mais asséptico dos termos, enquanto carregado de peso ideológico, seja o de «Música no Brasil». Este simplesmente define a produção musical em seu aspecto geográfico, pensando no meio musical do Brasil, carecendo de apelo ideológico por não definir ou separar os compositores por nacionalidades ou correntes estilísticas. Interessa a este termo incluir tudo o que possa ter sido criado e executado no Brasil, seja de compositores brasileiros, portugueses ou de qualquer outra nacionalidade. Assim como os dois termos anteriores, há aqui também a generalização regional de «no Brasil». É claro que fico numa posição de quase propagandista deste termo, uma vez que o utilizei na coleção de partituras *Música no Brasil nos séculos XVIII e XIX*, organizada para a Funarte em 2001. Este termo surgiu da necessidade de «encaixar» Sigismund Neukomm e suas obras compostas logo antes e durante sua estada no Brasil entre 1816 e 1821. Como incluir obras destinadas à aclamação de D. João VI, compostas no Brasil ainda sob o comando português, compostas por um compositor salisburguense? Houve também neste caso a preocupação de haver subtítulos para cada um dos volumes, dividindo-os ou por região - como no caso do «Maranhão Imperial» - ou por função de «sacra» ou «profana». O termo foi quase uma fuga de qualquer implicação ideológica, que já se

tornava naquela época uma de minhas preocupações profissionais e não é minha posição neste artigo de o defender, mas apenas de o justificar enquanto termo proposto, ainda que não reutilizado.

Há também em outras publicações as subdivisões por função litúrgica, de bastante valor para reinserir esta música na prática quotidiana moderna de grupos profissionais e amadores, mas aí claramente aplicada somente ao repertório sacro. Contudo, todas estas terminologias serão criticadas, modificadas e ou rejeitadas de algum modo posteriormente. Estas decisões são baseadas no momento ideológico corrente e, ainda que expressos de modo sutil, são formulados seja para a integração, seja para a clara separação dos repertórios produzidos em Portugal e no Brasil. Ficará para os futuros estudos a missão de definir respostas mais satisfatórias às questões levantadas e adequar as metodologias e terminologias às necessidades que se apresentarão. Trabalhando então, com a terminologia de «músicas luso-brasileiras», e como este texto tratou mais de levantamento de questões que ainda não possuem resposta, parece-me adequado terminá-lo com mais algumas questões que poderão ser desenvolvidas futuramente.

Qual foi a verdadeira absorção e aceitação do estilo vienense representado por Mozart e Haydn por José Maurício Nunes Garcia e outros compositores atuantes no Brasil, quando da presença de Sigismund Neukomm no Rio de Janeiro? Por que José Maurício não passou a escrever sinfonias e música de câmara? Seria apenas uma questão de falta de demanda ou realmente de inadequação destes gêneros ao gosto praticado no Brasil e Portugal de então? Como ficam as óperas de Davide Perez e Niccolò Jommelli representadas no Brasil nessa discussão? São música no Brasil? Devem ser recuperadas e revisitadas como obras luso-brasileiras ou no Brasil? Quais poderiam ser os compositores portugueses incluídos na classificação de luso-brasileiros, uma vez que só se tem aplicado este conceito à música produzida por compositores nascidos no Brasil? Como ficam então os casos de outros que atuaram no Brasil ou têm obras suas em arquivos brasileiros, e portanto fizeram parte do repertório executado, como João José Baldi (1770-1816), Fortunato Mazzioti e José Totti? Ou então ainda especialmente Marcos Portugal (1762-1830), que efetivamente trabalhou e produziu no Brasil, ou ainda Antônio Teixeira (1707-após 1769) e Antônio Leal Moreira (1758-1819) que produziram obras de teatro musical muito especiais para este conceito de luso-brasileiras, pois foram feitas em parcerias com libretistas de origem brasileira, tais como Antônio José da Silva, o Judeu (1705-1739) ou Domingos Caldas Barbosa (1740-1800)?

REFERÊNCIAS CITADAS

- ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp., 1942.
- ANDRADE, Ayres de, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865): uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. 2 vols. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Lda., 1967.
- ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1928.
- _____, *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Martins Editora Brasília, INL, 1972, p. 18.
- _____, «Padre José Maurício». In: *Música, doce música*. Brasília: Martins Editora, 1930. 2.ª ed., 1976, pp. 131-142.
- BERNARDES, Ricardo, *Música no Brasil nos séculos XVIII e XIX*. Vol. 3: «Música Profana». Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- BRITO, Manuel Carlos de, e CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- DAVIES, Drew Edward, *Nationalism, Exoticism, and Colonialist Appropriation: The Historiographic Decontextualization of Music from New Spain*. 2007, acessado em 15 de Setembro de 2008. <<http://web.cfa.arizona.edu/sturman/CLAM/Pub1/Davies1.html>>
- FREYRE, Gilberto, *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 20.ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1980.
- HOFFMAN, E.T.A, «Beethoven's Instrumental Music». In: Ruth Solie (ed.), *Source Readings in Music History*, 7 vols. Vol. VI, pp. 151-5. New York: Norton, 1998.
- KIEFER, Bruno, *História da Música Brasileira*. 3.ª ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982, 140 pp.
- LANGE, Curt, *Archivo de Música Religiosa de la «Capitania Geral das Minas Gerais» (Siglo XVIII)*, Brasil. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, 1951.
- MAGALDI, Cristina, «Sonatas, Kyries, and Arias: Reassessing the Reception of European Music in Imperial Rio de Janeiro». In: *Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro*. LILAS, The University of Texas at Austin. March 6-8, 2005.
- MATTOS, Cleofe Person de, *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional / Departamento Nacional do Livro, 1994.
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.
- NEUMANN, Daniel, «Epilogue: Paradigms and Stories». In: Blum, Stephen; Bohlman, Philip, e Neuman, Daniel (eds.), *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana: University of Illinois Press, 1991, pp. 268-277.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araujo, «Apontamentos sobre a Vida e a Obra do Padre José Maurício Nunes Garcia». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo XIX (3.º trimestre), 1856, pp. 354-69; republicado, in: *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

RADANO, Ronald Michael e BOHLMAN, Philip Vilas (eds.), *Music and the racial imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

ROBATO, Lucas, *José Maurício Nunes Garcia's Orchestral Works: Styles and Models*. PhD dissertation in Musical Arts. University of Washington, 2001.

SARRAUTE, Jean Paul, *Marcos Portugal au Brésil 1811-1830*. Arquivos do Centro Cultural Português. Volume IV. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

TAUNAY, Afonso de Escagnolle, *Dous artistas máximas: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; Rio de Janeiro: Cayeiras, 1930.

_____, *Uma Grande Glória Brasileira: José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)*. São Paulo, Cayeiras: Editora Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1930.

TAUSSIG, Michael, «A Report to the Academy»; «The Talking Machine»; «His Master's Voice». In: *Mimesis and Alterity: A Particular History of Senses*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993, pp. XIII-XIX; 193-235.

WILLIAMS, Brackette F., «A Class Act: Anthropology and the Race to Nation Across Ethnic Terrain». *Annual Review of Anthropology*, vol.18, 1989, pp. 401-444.

§