

A HISTÓRIA DA MÚSICA COLONIAL SE ESGOTOU?

Edilson V. Lima

Resumo: Este artigo foi apresentado no III Congresso de Humanas promovido pela Universidade Cruzeiro do Sul e realizado entre os dias 15 e 17 de outubro de 2008. Na ocasião, foi sugerida pela organização do evento a seguinte questão: “A história da música colonial se esgotou?”. Foi, portanto, com base nesta questão, que desenvolvi esse artigo. Evidentemente que não pretendi com essas poucas páginas resolver um debate que vem sendo travado há quase um século. Porém, foi intenção colocar em discussão e, portanto fixar neste escrito, questões que considero fundamentais para uma discussão sobre reflexão teórica e performance da música colonial brasileira.

1. O esgotamento dos arquivos e o fim da história

A afirmação levantada pela organização deste evento¹, qual seja “A história da música colonial se esgotou?” vale-se de uma concepção um tanto quanto ingênua, para não dizer, positivista. Explico-me: primeiramente, como têm mostrado as várias vertentes do pensamento nessa área de atuação, a história, seja como evento ou como disciplina, não se esgota, trata-se de um fenômeno processual e, para dizer em termos hermenêuticos, acontece. Segundo: a história, como disciplina, não se trata de um objeto obsoleto que simplesmente descartamos e que atiramos para trás de nossas costas, e sim de idéias e atitudes que orientam nossa conduta.

¹ Este artigo foi proposto pela organização do III Congresso de Humanas da Universidade Cruzeiro do Sul em outubro de 2008 como tema de uma mesa redonda dos quais participaram o Prof. Dr. Diósnio Machado Neto (ECA-RP) e prof. Milton Castelli Veiga (UNICSUL).

O que ocorre com o passar dos tempos são mudanças dos paradigmas vigentes, ou seja, de modelos interpretativos no interior da disciplina. Estes, por sua vez, estão ligados aos seus contextos históricos, correntes hegemônicas ou minoritárias de pensamento, comunidades específicas e, porque não dizer, aos seus embates políticos. Pois a história (como evento) sempre nos surpreende, e não só por causa de novas descobertas documentais, mas por reflexões que nos levam a re-significações constantes sobre o nosso passado e sua relação com o presente. É justamente por esta razão que historiadores podem afirmar que o estudo da história não muda apenas o presente, mas também o passado.

Nos dias de hoje, há um profundo interesse pela história como disciplina, e isso seria facilmente confirmado percorrendo-se as estantes de nossas bibliotecas e lojas especializadas para nos depararmos com a profusão de títulos que abordam o nosso passado anterior à vinda da Família Real e o advento de 1822, qual seja, a independência do Brasil. Isso, para associar esta afirmação ao período em questão: o Colonial.

E nesse momento desejo colocar uma questão: o esgotamento de um arquivo significaria, tão e imediatamente, o esgotamento das possibilidades significativas desse conjunto de documentos? Ênfase: o esgotamento dos arquivos de música composta entre o início do século XVIII e início do século XIX constituiria o fim de suas possibilidades interpretativas para nós na atualidade?

Guardadas as devidas proporções, reitero, usando desta feita, um exemplo mais enfático: a edição das nove sinfonias de Beethoven significou para a história da música o fim desse conjunto de obras? Ou ainda: o registro sonoro integral desse conjunto de obras (as nove sinfonias de Beethoven) por parte de algum regente (Karajan, por exemplo) significou o fim da história da interpretação das nove sinfonias de Beethoven? Se não? Por quê? Para a ocasião, continuemos especulando algumas possibilidades interpretativas da afirmação que nos trouxe a esta discussão, lembrando: “a história da música Colonial se esgotou?”.

Portanto, o esgotamento quantitativo dos arquivos coloniais, assim como a edição integral das nove sinfonias de Beethoven, significa, em primeiro lugar, que um determinado conjunto de documentos foi devidamente organizado, catalogado e datado, e estes procedimentos não podem expressar a finalidade precípua da musicologia como área de conhecimento; em segundo lugar, até mesmo estes procedimentos tão corriqueiros para a vida de um bibliotecário ou historiador especialista em arquivos, podem vir a ser questionados. Pois, outros estudos podem levantar novas hipóteses sobre a cronologia e autoria das obras. Mas voltemos ao centro de nossa questão.

Outro fator a ser considerado é que um conjunto de documentos, ou uma obra de arte, só passa a fazer parte da história como disciplina na medida em que é solicitado, quero dizer, na medida em que é interpelado por alguém (músico, historiador da arte, musicólogo etc.) e que por sua vez é estimulado por esse conjunto de documentos. Neste aspecto, os fatores podem ser muitos: um encontro casual com um manuscrito antigo, a leitura de um artigo de história, a solicitação por parte de alguma instituição empenhada no resgate de algum patrimônio histórico etc.

A circularidade aqui é proposital, pois tanto a obra nos provoca como nós a provocamos. No caso do músico que lida dia a dia com seu *métier*, às vezes pode não dar-se conta de que (o músico – e não o interprete porque o ouvinte também o é) está inserido dentro de uma comunidade “privilegiada” de interpretes. E quando estuda escalas, arpejos, acentos rítmicos e agógicos, *crescendi* e *decrescendi*... já está inserido numa história da interpretação que, em algum lugar e época foi elaborada e, com o passar dos tempos, corroborada ou descartada.

No caso da música do período colonial brasileiro, aquela efetuada nos séculos que precederam a Independência em 1822, seu esquecimento ou abandono ocorreu porque, em determinado momento, deixou de ser importante para a vida cotidiana. As razões deste motivo

podem ser várias: mudança de concepção estética e que resultou em outros modelos de composição musical; mudança no panorama histórico que tenha deflagrado novas formas de identificação cultural, diríamos, gosto; desinteresse por parte da elite promotora da música (igreja ou monarquia) etc. Claro, é função do historiador a discussão dessas mudanças e o resgate deste passado quando solicitado, por interesse pessoal ou por interesse da comunidade à qual pertence.

O que deve ser destacado é que um país não vive sem uma história. Ao contrário, é pela escrita histórica que um país se torna o que é. E esta (a história) tem como função primordial não só explicar o que nós somos na atualidade, mas porque nos tornamos de uma forma e não de outra, já que no decorrer dos tempos, muitas coisas são descartadas, e outras potencializadas para a construção de uma proposta de identidade. E para isto, precisamos remexer no passado, sobretudo quando divergimos de explicações dadas por outros historiadores ou por outras épocas.

É nesse aspecto que quero destacar que história é interpretação. E defendo esta afirmação com total consciência dos compromissos políticos, portanto, ideológicos de uma tomada de posição. Deste modo, qualquer estudo referente à história passada ou presente, baseia-se em determinadas fontes ou documentos, deixando, evidentemente de lado, as demais. E mesmo quando estudamos as mesmas fontes e documentos, temos a oportunidade de destacar significados ainda não formulados, quando na época ou para a linha de reflexão de determinado historiador ou corrente de pensamento, não foram considerados fundamentais. Complementando, o estudo da história, tem como função primordial não só explicar o passado e entender o presente, mas também propor outros futuros.

Mas com isso não quero dizer que o historiador arquiteta subjetiva e arbitrariamente sua interpretação a partir do nada e cai no mero "opinionismo", dizendo de outro modo, num relativismo superficial. Como acena-

mos acima, as fontes (em nosso caso, a obra de arte) trazem suas marcas, instigam nossos pensamentos e orientam nossas opções, pois de outro modo, estaríamos ainda numa subjetividade manipuladora. Ao contrário, a interpretação já é o resultado de uma “fusão de horizontes”: aquele desvelado pela obra e orientado pelo historiador (GADAMER, 2007), numa circularidade onde pesquisador e obra produzem um terceiro evento: a interpretação. Assim sendo, a função do retorno ao passado dá-se, poderíamos dizer, por um desconforto na aceitação de certos significados que não “fazem mais sentido” e não explicam mais a complexidade sócio-cultural de uma determinada época (mudança de paradigma).

2. História, previsões e premonições

Outra questão que tem desafiado historiadores, e não somente no campo da música, mas sobre tudo em outras áreas menos preocupadas com o poder da tradição, diz respeito a tentativas de previsões sobre o significado de uma determinada obra. Muitas vezes, algo que fora considerado decadente ou mesmo sem valor num momento, em outro, pode vir a ser erigido como um modelo a ser seguido.

No caso da música, não precisamos ir muito longe para encontrarmos um exemplo: é sabido que J.S. Bach foi considerado fora de moda nos últimos anos de sua vida, pois continuava a escrever num estilo estritamente barroco, modelo que, após o primeiro quartel do século XVIII, começa a ser colocado em cheque: as sonatas de D. Scarlatti anunciando novos rumos estilísticos e formais datam dos primeiros trinta anos do século XVIII (SCARLATTI, 1955); também a obra, ***La serva padrona*** de G. B. Pergolesi (BURKHOLDER, GROUT & PALISCA, 2006), considerado por Charles Rosen (1986) como um dos marcos do que viria a constituir o estilo clássico na ópera, foi composta antes de 1736.

Hoje Bach é mais conhecido do que seus filhos que foram considerados grandes músicos e mais alinhados com a estética da época

em que viveram; e do que Pergolesi, apesar de seu pioneirismo em apontar novos rumos que iriam contribuir para o desenvolvimento do estilo clássico. Então perguntamos: o que levou Bach a ser considerado, nos dias de hoje e, inclusive, por músicos de choro e jazzistas em geral, como o mestre dos mestres? Parece-me que os defensores de Bach desta área se apoiam em sua maestria em lidar com a harmonia tonal e suas conseqüências, tais como: uso de dissonâncias, modulações, expansão motívica, baixo cantante, só para citar os mais evidentes; já Joseph Kerman em seu livro *Musicologia* (1985) aponta que a redescoberta de J. S. Bach está ligada, também, ao compromisso que a musicologia teve no século XIX com aspectos nacionais.

E quem diria a trinta anos atrás, que escutaríamos obras de compositores mineiros do século XVIII gravados na Suíça, ao lado de registros brasileiros? Ou que José Maurício Nunes Garcia teria suas peças interpretadas não por um grupo, mas por vários grupos tanto no Brasil quanto no exterior? Seria esta realidade apenas faceta de um mercado ainda ávido por novidades e exotismos?

Claro, não podemos descartar tal possibilidade, mas não foi nenhum publicitário ávido por dinheiro, que empreendeu toda uma vida pesquisando os arquivos *setecentistas* mineiros, como o fez Francisco Curt Lange nos idos da década de 1940; ou como a pesquisadora Cleofe Person de Mattos, ao dedicar toda sua vida em estudar e editar a obra do Padre José Maurício Nunes Garcia; também a obra de André da Silva Gomes, estudada por mais de quarenta anos por Régis Duprat e hoje usada em gravações e festivais de música antiga no Brasil, é fruto do empenho desses pesquisadores visionários. Portanto, se hoje o mercado se serve de toda uma quantidade de obras para instigar o registro digitalizado e seu possível potencial de vendas, é porque esses musicólogos se interessaram por esse repertório e num determinado momento se sensibilizaram por valores outrora esquecidos ou simplesmente descartados; dobraram suas mangas e trabalharam... e trabalham duro!

3. Performance historicamente informada: discussão e orientação ou prescrição e controle?

Como temos discutido nesse pequeno texto (que não tem pretensões definitivas e isto já seria uma contradição em si) a fixação de modelos interpretativos já estaria em contradição com a “história da história”, aceitando as correntes mais atuais, portanto menos positivistas, sobre a diversidade da escrita historiográfica. E esta diversidade está ligada não só a potencialidades imanentes à obra de arte, mas também ao engajamento de determinados historiadores e aos seus modelos interpretativos, ou dizendo de outra forma, aos sistemas conceituais que sustentam o discurso historiográfico e que este, além de tudo, está também inserido numa historicidade que o valida.

Desta forma, toda tentativa de fixar um estilo de performance musical, (e que por sua vez tem sua própria historicidade, ou seja, é efetuado num estreito comprometimento com os vínculos históricos de sua época) como o único válido ou o mais correto, é uma maneira de negar a história dentro de um de seus mais caros pressupostos: a pluralização da história, entendida como “democratização e liberação das formas hierarquizadas e excludentes do pensamento identitário”; é negar a aceitação dos múltiplos sujeitos sociais e de múltiplos enfoques (JENKINS, 2007), querendo conferir à história um caráter unívoco ao invés de plurívoco (VATTIMO, 1999). A busca, portanto, de estabilização de um determinado modelo interpretativo, seria mais um exercício de “poética”, ou seja, de prescrição (PAREYSON, 1997). Dizendo de modo mais enfático, seria uma atitude político no sentido do exercício do poder; mais do que “estético” qual seja, a busca de sentidos, e ênfato, sempre no plural!

Nossa pergunta seria então: o que valida um determinado estilo de performance musical? O que daria a essa ou aquela performance seu caráter de autenticidade? O estudo das fontes musicais? O estudo do pensamento da época?... Tudo isso com certeza. Mas o que devemos le-

var em conta é que não somente nós, na atualidade, estamos inseridos num horizonte histórico e, portanto comprometidos com nossa época; também um tratado ou manuscrito de época não constitui um retrato inocente, melhor dizendo, uma escrita somente comprometida com o simples estabelecimento de normas técnico-musicais, como se estas existissem fora da cultura, da sociedade e, portanto, fora da história. Mas estes (os tratados) se colocam também como discursos comprometidos com suas épocas, ou seja, consistem também em interpretações, e não em uma descrição isenta de intenções e compromettimentos culturais, estéticos e, portanto, políticos.

Reiterando: os tratados e textos elaborados no passado, tem que ser encarados como discursos engajados; não só analisam uma situação, mas também orientam modos interpretativos ligados a visões de mundo, ou seja, são também propositivos. Queremos dizer com isso, que o estudo de documentos de época, que a nosso ver é de suma importância para formarmos uma linha de pensamento, tem que ser encarado como proposta de possibilidades interpretativas e não como “bulas” rígidas ou prescrições estáticas².

Nesse sentido, interpretar um documento do passado (no caso, nossa música colonial) é entender, inclusive suas liberdades, suas dinâmicas e suas várias possibilidades orientadoras. Em outras palavras, a tarefa de todo intérprete musical e, inclusive do especialista em música antiga, é a interpretação da interpretação (DALHAUSS, 2003), vista tão somente como abertura de possibilidades.

Desta forma, quando os expoentes do movimento da “performance historicamente informada” autorizam suas interpretações como autênticas: concordo! Mas quando reprovam outras interpretações, sejam de outras épocas ou de outros grupos, como inautênticas, isso soa

2 Para uma discussão mais aprofundada sobre o problema da autenticidade de um, ou conjunto de documentos, objetivo que fugiria à nossa proposta nesse texto, ver TARUSKIN. R. “*The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing*”, in *Early Music*, V. 12, No. 1. (Feb. 1984): 3-12.

estranho, para não dizer autoritário e positivista: autoritário, porque se erigem em possuir a única interpretação válida, e neste caso, definitiva; positivista, por pensarem ter descoberto algo nunca antes conhecido - como o gênio romântico que recebeu uma revelação divina (ABAGNANO, 1982) - e não que construíram (a partir de diálogos, no meu entender, absolutamente válidos) um outro modelo de interpretação que, com o passar dos tempos (e não muito tempo, diga-se de passagem), pode vir a ser substituído por um mais novo, ainda num sentido tradicional de superação dialética; ou conviver com outros modelos também autenticamente válidos. O que precisa ser entendido é que cada época, ou uma mesma época, constrói seus modelos de acordo com suas visões e necessidades históricas; e os efetua com toda responsabilidade e autenticidade a partir de orientações vinculadas a seus modelos interpretativos.

Gostaria de esclarecer, antes que me tomem por intransigente, que não pretendo com essa discussão desautorizar o estudo da história e o que vem se autodenominando “performance historicamente informada”. Desejo apenas abrir o leque das discussões e colocar a questão dentro de perspectivas menos rígidas.

Portanto, a minha crítica com relação à “performance historicamente informada” tem dupla articulação: uma, o reconhecimento da pluralidade interpretativa no que tange a música antiga; e por consequência o reconhecimento da autenticidade de outras interpretações do passado, ou mesmo do presente, sobretudo, quando estas se baseiam em pressupostos que validam suas opções, conseqüentemente, também historicamente informadas; segundo, a necessidade da revisão do conceito “performance historicamente informada”: pois, o participação passado “informada” destaca que tão somente eles possuem informações históricas válidas sobre o passado; e que outras correntes e épocas não trabalhariam dentro desses pressupostos.

4. Continuidade e finitude

A tarefa do historiador ou musicólogo e, sobretudo, aquele mais atento a certas linhas de pensamento, como a hermenêutica filosófica, é destacar as possíveis significações, ou re-significações, de uma determinada obra ou conjunto de obras. Por tal razão esta linha de pensamento não trabalha com a busca da “verdade” interpretativa no sentido estável, mas com a busca de uma possível verdade (HEIDEGGER, 1972). Dizendo de outra forma: aceita que sua interpretação “é” provisória e que se trata “de aprender a fazer a experiência da experiência” (apud HEIDEGGER, 2006), tratando a obra como iluminadora de possibilidades, de verdades, e como enfatizado acima, sempre no plural. E isto, insisto, não quer dizer arbitrariedade. Mas ao contrário, responsabilidade: pois, agir assim é, sobretudo, tentar deixar falar a obra, mas como a obra não fala por si só, mas por nós, os humanos, nós a escutamos com humildade e, devidamente orientados por ela, reordenamos nossos pensamentos e, por conseguinte, nossas interpretações.

Consequentemente, prever que um compositor, ou o que seria mais arriscado, que um conjunto de obras pertencente a uma época específica se esgotaria somente com a consumação de sua catalogação, classificação e datação, não é apenas ingenuidade. Mas, o que seria pior, presunção em julgar que basta uma pesquisa, uma edição e uma interpretação para que seja definido, *ad infinitum*, o valor de uma obra; e que as demais pesquisas envolvendo essa mesma obra, seriam apenas reproduções de um modelo já esgotado, dizendo de outra forma, seria um mero tecnicismo.

Admitir isto seria negar a história, e não somente a história da música colonial, mas a história como um todo. Seria negar que as gerações futuras, ou mesmo presentes, não possam, ou sequer tenham o direito de levantar questões a respeito daquilo que fora estudado. No âmbito da reflexão metodológica e, portanto filosófica, seria querer fixar um modelo interpretativo como a única resposta possível do significado

de uma obra. Dizendo de um modo mais direto, seria tentar fixar um modo de pensamento e controlar, politicamente é claro, toda uma história que certamente fugirá ao nosso controle. Seria, em última análise, um exercício de autoritarismo! Dito de outra forma: seria a negação da diversidade, e conseqüentemente, da liberdade; e a falta de consciência de que uma interpretação, tal e qual nós humanos, nasce, vive e morre.

5. Morte ou ocaso da música colonial

A obra de arte, segundo nossa visão não se esgota em si mesma; mas existe em seus desdobramentos; ou seja, acontece como evento histórico, onde o ser humano não é visto como mero espectador, mas como parceiro. Sua pluralidade de significados está ligada ao fato de que humanos e obra, ao dialogarem com os vários momentos históricos e entre eles mesmos, sempre se modificam, não só agregando outros valores, mas manifestando facetas que outrora estavam adormecidas, ou de que nem sequer tinham conhecimento. E isto pode acontecer porque a obra não existe enquanto tal, mas apenas em seu embate com o ser humano, diríamos, lançados ambos, no mundo da vida.

São nestes termos que entendemos a obra de arte e, por conseqüência, o conjunto de obras pertencentes ao período colonial, estejam estas dispostas em partituras manuscritas, editadas ou gravadas. E como destacamos acima, toda obra de arte, tal e qual nós humanos, nasce, vive e morre; mas, diferentemente de nós, pode vir a ressurgir, pois traz consigo uma reserva de possibilidades significativas que nunca se esgota: tal e qual um arrebol multicolor que nos leva o sol, deixando em seu lugar a escuridão da noite; mas acenando com esperança de uma nova aurora iluminadora!

*prof. ms. edilson v. lima (universidade cruzeiro do sul)
outubro de 2008*

Referências

- ABBAGNANO, N. "Estética". In *Dicionário de filosofia*, São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1982.
- CASANOVA, M. A. "Hans-Georg Gadamer". In *Mente, Cérebro e Filosofia*, n. 11. São Paulo: Ediouro, 2008.
- CASTELLS, M. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- DAHLHAUS, C. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- DUPRAT, R. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.
- GADAMER, H. G. *Verdade e método*. 6°. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1997.
- _____. *Hermenêutica em retrospectiva*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- BURKHOLDER, J. P., Grout, D. & Palisca, C. *A History of Western Music*. New York: Norton & Company, 2006.
- HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. 3°. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2006.
- _____. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Ed. 70, 1972.
- JENKINS, K. *A história repensada*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- MATTOS, C. P. *José Mauricio Nunes Garcia – Bibliografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – Fundação Biblioteca Nacional, 1977.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ROSEN, C. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- SCARLATTI, D. *Sixty Sonatas in two volumes*. New York: G. Schirmer, Inc., 1955.
- SANTOS, A. C. dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história da cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- TARUSKIN, R. "The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing", In: *Early Music*, V. 12, No. 1 (Feb., 1984): 3-12.
- VATTIMO, G. *La fine della modernità*. 3°. ed. Itália: Garzanti, 1999.