

HISTÓRIAS DA MÚSICA NO BRASIL E MUSICOLOGIA: UMA LEITURA PRELIMINAR

CARLA BLOMBERG*

RESUMO

No Brasil, as Histórias da Música Brasileira foram poucas. Não se fala muito de seus autores, nem de seus métodos, nem de suas escolas, contudo os livros são referenciados e acessados por um público, tanto leigo quanto especializado. Assim, pretende-se primeiramente identificar, quais, das histórias da música no Brasil escritas, tornaram-se relevantes na historiografia e analisar se a história, assim como na musicologia estrangeira, desenvolveu-se como um dos objetivos principais da musicologia. Uma segunda parte do artigo pretende, mesmo que de forma preliminar, estabelecer quais foram e quais são as relações entre estas obras e as tradições históricas respectivas a seus períodos.

PALAVRAS-CHAVE: História da Música; História; Musicologia.

ABSTRACT

There is a very few books arguing about the History of Brazilian Music in Brazil. There are no studies regarding their authorships, schools, methods, yet still the books are given as references and read by as diletant public as scholars. Therefore it will be identified which, from the histories written, were consolidated by the traditional historiography. Secondly, it will be analyzed if, as it had happened with the histories of music written abroad, the histories of Brazil were the goal of the Historical Musicology and at last, it will be analyzed the relation these histories bears with concurrent historical methodologies.

KEYWORDS: History of Music; History; Musicology.

Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar

A Musicologia é um campo de estudos cujas disciplinas, metodologia e objetos foram demarcados inicialmente pelo alemão Guido Adler no final do século XIX. Segundo Adler, a Musicologia estava dividida em dois grandes grupos, o da musicologia histórica e o da musicologia sistemática, focada na investigação de leis que a regiam através dos diversos períodos e na descoberta da verdade e da beleza.¹

Para Adler, a musicologia histórica lidava com disciplinas que instrumentassem o tratamento de documentos, e a discussão conceitual histórica e filosófica da música. As ciências afiliadas da musicologia histórica eram, além da história e da filosofia, filologia, arquivologia, museologia, paleografia musical, história da literatura, história das artes miméticas, bibliografia.²

A musicologia sistemática, por sua vez, deveria preocupar-se com as leis que regiam a música. Nela se encaixavam a física, a matemática, a pedagogia, a gramática dentre outras.³

A história da música, centrada numa leitura ocidentalizada era pesquisada pela musicologia histórica, enquanto a história da música não-ocidental ficava aos cuidados da etnomusicologia, que já existia desde 1880,⁴ ou da musicologia sistemática, cujo um dos propósitos era "*o estudo comparativo da música não ocidental com finalidades etnográficas*".⁵

Os cursos de musicologia na Europa estavam normalmente ligados ao departamento de Filosofia. Muitas vezes o ensino musical nestas universidades era responsabilidade de uma escola superior de música, a ela acoplada, na qual os ensinamentos prático e teórico, necessários à formação de um músico, eram ministrados. Ou seja, a área de Musicologia e a de Música eram independentes.

A Musicologia, como área, estava aberta a alunos dos mais variados campos, sem a necessidade de serem previamente formados em Música, e existia tanto como curso de graduação, quanto de pós. Ela foi desenvolvida nos países anglo-saxões com um forte viés histórico, sendo que na Alemanha e na Áustria, estabeleceu-se independentemente das demais correntes históricas.⁶ Este modelo foi absorvido pela estrutura americana, e intensificado com a ida

de intelectuais europeus que fugiram durante o regime nazista para a América do Norte.

A estrutura da Musicologia tomou um rumo diverso no Brasil. Primeiro, desenvolveu-se informalmente, através da escrita de intelectuais dos mais variados campos, que com seu trabalho, contribuíram para uma musicologia incipiente do início do século XX. Contudo, foi o alemão, radicado no Uruguai, Francisco Curt-Lange que foi considerado o formador de uma musicologia científica no Brasil.⁷

Segundo, foi tardiamente, que a musicologia posicionou-se nas universidades brasileiras.⁸ Quanto a sua classificação e definição, de acordo com as tabelas de área do CNPq, a Musicologia é uma subárea da Música, sob a grande área de Linguística, Letras e Artes, (que passará a ser, na nova proposta, apenas Linguagem e Artes). Ao contrário da formação alemã, a Musicologia no Brasil pertence à Música. Esta última, por sua vez, foi estruturada nas universidades de acordo com o modelo de conservatório, ou seja, baseada num currículo primordialmente de ordem técnica.⁹

De acordo com a introdução acima, pretende-se primeiramente identificar neste artigo, quais, das histórias da música no Brasil escritas, tornaram-se relevantes na historiografia e analisar se a história, assim como na musicologia estrangeira, desenvolveu-se como um dos objetivos principais da musicologia. Uma segunda parte do artigo pretende, mesmo que de forma preliminar, estabelecer quais foram e quais são as relações entre estas obras e as tradições históricas respectivas a seus períodos.

Os Livros de História da Música no Brasil

A literatura musical no Brasil é vasta. Quantitativamente pode se dizer que a maior parte dos escritos sobre música brasileira encontra-se em periódicos não científicos, musicais ou não. Dos livros dedicados à história, a maior parte deles enfoca algum tema específico, como a Bossa Nova, ou o movimento da Tropicália, ou os rituais de alguns grupos étnicos específicos do Amazonas e biografia de músicos populares.¹⁰ Obras dedicadas à história da música brasileira foram poucas.

A Música, que se assume, tenha sido praticada desde os primórdios da descoberta do Brasil, seja pelas comunidades ameríndias, que aqui habitavam, ou posteriormente pelos europeus e africanos, análoga à própria escrita da história do Brasil, foi inicialmente registrada através de relatos de viagens de estrangeiros, missionários ou administradores.¹¹ Seria somente no século XX que a História da Música seria abordada com um viés de história mais criteriosa e metódica.

A primeira história da música no Brasil foi escrita em 1908, por Guilherme de Melo (1867-1932) e foi intitulada "*A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*". Este autor, baiano de nascimento, havia iniciado sua formação musical no Colégio de órfãos São Joaquim, no qual assumiu a banda musical em 1892 e foi bibliotecário do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro durante os últimos cinco anos de sua vida.¹²

O segundo livro veio a ser publicado somente vinte anos depois. Foi *A História da Música Brasileira* (1926) de Renato Almeida (1895-1981). Almeida foi formado em direito e foi colaborador de diversos periódicos, não musicais em sua maioria. Ele foi também funcionário do Ministério das Relações Exteriores e um dos fundadores da Comissão Nacional do Folclore.

Neste mesmo ano de 1926 foi publicado o livro *Storia della musica nel Brasile* do italiano Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928). Cernicchiaro, por sua vez, era um italiano radicado no Brasil, era violinista e lecionou várias disciplinas de música no Instituto Benjamin Constant no Rio de Janeiro, foi catedrático do Instituto Nacional de Música no Rio (1890), foi regente e também compositor.

Seguiram-se a estas publicações os estudos de Mário de Andrade (1893-1945), dentro os quais *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) e *Compêndio de História da música brasileira* (1929) relacionam-se mais com a história propriamente dita. O *Compêndio* foi reeditado como *Pequena História da Música* em 1942.¹³ Contudo este último refere-se à história universal, dedicando o autor, à história brasileira, apenas dois capítulos. Ainda no ano de 1942 foi reeditada a história da música de Renato Almeida.

Em 1956 o diplomata Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992) publicou o *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Este autor, assim como Melo, foi também bibliotecário do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro e assumiu posteriormente a cadeira de folclore nesta instituição. Foi responsável por seções de música em periódicos no Brasil e assumiu, na década de 50, o cargo de comissariado de música da UNESCO em Paris, aonde veio a falecer.

Em 1977 foi publicada a *História da Música Brasileira* de Bruno Kiefer (1923-1987), este autor, nascido na Alemanha, imigrou para o Brasil ainda criança. Kiefer formou-se em Física, Química e Matemática. Foi funcionário público, compositor e professor universitário e contribuiu para a formação dos cursos superiores de Música nas faculdades federais de Santa Maria e do Rio Grande do Sul.

É de 1981 a última obra escrita sobre a história da música no Brasil, do também diplomata e advogado Vasco Mariz (1921). Mariz é um autor profícuo na área de cultura musical. Sua obra *História da Música no Brasil* recebeu sua sétima reedição recentemente em 2009 e é, junto do livro de Kiefer, a bibliografia utilizada como referência nos cursos de nível superior de música pelo país.

Livros ricamente documentados como *Origem e Evolução da Música em Portugal - Sua influência no Brasil*, de Maria Luiza de Queiroz Santos de 1943, ou enciclopédicos como *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular* (1977) de Marcos A. Marcondes, são raramente mencionados.

Maria Luiza, é uma autora de formação musical profissional, além de organista, foi professora livre docente da Universidade do Brasil (antiga UFRJ). Em seu livro proveu uma das primeiras análises sobre a influência lusitana na música brasileira, citando, dentro outros a *História da Música* de José Pessanha.¹⁴ O traz exemplos musicais como transcrições e ilustrações de instrumentos e documentos, além de um índice alfabético biográfico. A autora referiu-se a muitas obras históricas, incluindo desde a *Viagem pelo Brasil*, de Spix e Martius,¹⁵ a História da Música de José Pessanha, a obra de Padre Martini, ao falar da História da Música europeia. Em seu último capítulo traz, na forma de suplementos e anexos, biografias, quadros sinóticos de músicos e professores

que trabalharam no Rio de Janeiro durante o período de 1884-1890. Listou ainda, as histórias de quase todas as instituições musicais que se originaram e desenvolveram no Rio durante o século XIX, transcreveu alguns documentos do “Livro do Pessoal da Casa Imperial” e relatou qual a forma de funcionamento e dos repertórios dos mosteiros beneditinos no Brasil.

Do contexto histórico brasileiro

De acordo com Francisco Iglésias coexistiram, na passagem do século XIX para o XX, três formas de se fazer história no Brasil: aquela que seguia uma orientação literária de crônica, outra que cultivava o eruditismo, e a de pesquisadores que cultivavam a metodologia, e dedicavam-se a uma elaboração temática original.¹⁶ Como representante da segunda, destacou-se o historiador Francisco Adolfo Varnhagen (1816-1878) que havia publicado os dois volumes de *Historia geral do Brasil* entre 1854-7. De acordo com esta leitura, sua obra retratou elogiosamente uma colonização portuguesa idealizada e sem conflitos, vitória de uma civilização sobre a barbárie,¹⁷ exercendo uma história documental sobre o passado brasileiro de acordo com os preceitos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que representava.¹⁸

É principalmente através deste instituto que as premissas e diretrizes da pesquisa histórica do Brasil foram formuladas. Como parte das premissas considerou-se a necessidade da imparcialidade como atributo do historiador, assim como a adoção de métodos que visavam atribuir um estatuto científico à história, como defendeu o vice-presidente do IHGB em 1897.¹⁹ Desdobramento positivo desta abordagem foi atribuir ao historiador o saber histórico, e não mais a homens de letras, de forma geral, dos quais se esperava que desvendassem o nexos lógico dos acontecimentos e a marcha evolutiva da civilização.²⁰

A Varnhagen foi atribuída a influência rankiana, dos positivistas, dos metódicos e da centralização da pesquisa histórica em arquivos, cuja verdade histórica era de ordem documental, embora o próprio historiador alemão, Leopold Von Ranke, não seja citado em suas obras.²¹ Assume-se uma segunda característica de influência alemã, além da rankiana, foi a adoção dos

fundamentos conceituais do determinismo – geográfico, climático e biológico-trazidos nas obras de Friedrich Ratzel (1844-1904). Estes, de acordo com a historiografia, repercutiram em teorias sociais no decorrer do processo histórico, que se propuseram a examinar as composições populacionais do ponto de vista de diferentes raças.

Foram também assimilados modelos evolucionistas, particularmente do evolucionismo de Darwin e do darwinismo social proposto por Herbert Spencer (1820-1903) que se inseriram no contexto, e por vezes intensificaram ideias de autores, que já eram influentes no âmbito historiográfico brasileiro, como Augusto Comte e o positivismo.²² Estas influências marcariam os cientistas sociais, como defende Marta Abreu, cujas análises sociológicas estariam mais fortemente baseadas em questões internas brasileiras e menos voltadas à documentação histórica.

É interessante notar que estes cientistas sociais, embora abordassem raízes do sentimento nacional, em grande parte não se dedicaram a análise de autores que tivessem tratado de música. Os trabalhos enfocaram basicamente questões de mestiçagem, da herança ibérica, da qualidade da natureza, no sentido da fauna, flora e clima brasileiros; ou da presença do homem no ambiente tropical.²³

A noção de que coexistia no Brasil uma multiplicidade teórica já havia sido notada e manifestada pelo consócio do IHGB Franklin Távora:

Si se trata particularmente da historia do Brazil, como neste Instituto, é licito perguntar ao historiador: que theoria seguis- a de Martius, a de Buckle, a dos sectários de Spencer, a dos discípulos de Comte? Como exprimir tão diversas opiniões sem sacrifício de alguma dellas?²⁴

Embora inicialmente as produções históricas estivessem mais relacionadas ao trabalho do IHGB, que de alguma forma ditou preceitos, sabe-se que foram muitas as instituições responsáveis pela produção histórica como as universidades, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o Colégio Pedro II o Museu Paulista, o Museu Histórico dentre outros. A passagem para uma história mais influenciada pelas ciências sociais, segundo a tradicional análise de Alice Canabrava, foi exemplificada no trabalho do historiador Capistrano de Abreu, contemporâneo de Silvio Romero, que expressavam “*sua inquietude em*

compreender a realidade brasileira com o apelo das novas correntes científicas que, ao seu tempo, se desenvolviam vigorosamente no campo das ciências do homem".²⁵

Dentre os chamados cientistas sociais, os poucos que se encontram ligados ao grupo de autores musicais foram o próprio Guilherme de Melo, Luciano Gallet e Augusto Pereira da Costa. Destes três, apenas Melo escreveu uma História da Música. Luciano Gallet (1893-1931), assim como Augusto Pereira, enveredaram na pesquisa folclórica. Gallet, inicialmente formado em desenho arquitetônico, estudou música. Foi compositor, pianista, crítico, mas foi por seu trabalho etnográfico e pela inserção da disciplina de Folclore no currículo escolar que ficou conhecido na história.²⁶ Augusto Pereira (1851-1923) trabalhou em repartições públicas em Pernambuco, foi colaborador em jornais e bacharelou-se em direito. Escreveu importantes obras sobre a vida e história de Pernambuco, uma delas dedicada ao Folclore da região, *Folclore Pernambucano* (1909).

Dos historiadores na música

Assume-se que houve pouco contacto dos historiadores com a música no Brasil. Atualmente corroboram esta visão, uma análise quantitativa de artigos em periódicos e de teses e dissertações.²⁷ Esta situação parece não ser privilégio do Brasil, segundo a autora Miriam Chimenés, o quadro se repete em seu país, a França.²⁸

Para não dizer que os historiadores brasileiros passaram em branco pela música, sabe-se que o historiador Francisco Varnhagen era familiarizado com a música. Seu pai havia composto pequenas obras, uma das quais foi posteriormente publicada no volume de Modinhas Imperiais de Mário de Andrade.²⁹ Varnhagen, contudo apenas comentou sobre um material musical em *Trovas e cantares de um códice do XIV^o século: ou mais provavelmente, o livro de cantigas do conde de Barcelos e Cancioneirinho de trovas antigas colligidas de uma grande cancionero da biblioteca do Vaticano* e, em seu *Florilégio da poesia brasileira* (1850), expôs uma biografia do cantor e compositor Domingos Caldas Barbosa. Basicamente tratando da relação da música e da poesia.³⁰

Após Varnhagen, foi Capistrano de Abreu que se referiu à música em sua obra *Capítulos de História Colonial*.³¹

De acordo com Moraes³² seguiram-se gerações que não se preocuparam com a produção histórica da música. Caio Prado Junior esquivou-se de qualquer menção. Sérgio Buarque de Holanda, embora pessoalmente inserido no mundo musical, fez apenas mínima referência à música em sua obra *Raízes do Brasil*.³³ Gilberto Freyre parece ter sido uma exceção ao inserir em *Casa Grande e Senzala* ritmos e danças africanos, danças europeias, lundus e modinhas. Em *Sobrados e Mocambos* mais modinhas e danças e música de salão. E em *Ordem e Progresso* proveu partituras de alguns gêneros musicais.³⁴

Nas gerações que se seguiram persistiu uma surdez historiográfica. Poucos historiadores atreveram-se no campo da história da música e conseqüentemente foram poucos os trabalhos históricos que enfocaram o tema.³⁵ Moraes chama a atenção para o fato de no século XX, conhecer apenas dois casos em que historiadores teriam se dedicado à música. Foram eles Henry-Irenée Marrou que escreveu, na década de 40, uma obra sobre a música nos escritos de Santo Agostinho e outra sobre folclore, e Eric Hobsbawm, que publicou a *História Social do Jazz* em 1959, contudo, ambos se utilizaram de pseudônimos para publicação, o que para o autor, seria um sinal da pouca aceitação no meio, deste tipo de trabalho.³⁶

Da Música e de seus historiadores

Se por parte dos historiadores, os caminhos da história raramente cruzaram os da história da música, o caminho inverso também foi verdadeiro.

Como mencionado anteriormente, os primeiros registros musicais no Brasil apareceram documentados em relatos de viagens por estrangeiros. Além dos portugueses, apareceram na obra do francês Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre Du Brésil*, a primeira a apresentar transcrições de melodias colhidas durante sua viagem ao Brasil no século XVI³⁷ e depois no livro *Viagem pelo Brasil* (1817-1820), de Spix e Martius, respectivamente zoólogo e botânico bávaros, que incluíram transcrições musicais num anexo final de sua obra,

intitulado Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas que contém 14 partituras.³⁸

Este material era conhecido dos autores das histórias da música. Alguns citam nominalmente estas obras como fontes, como Melo, Santos, enquanto outros simplesmente copiam e repetem trechos dos livros que os antecederam.

Interessante notar, visto que finalizamos a primeira década do século XXI, que as histórias da música brasileira que existem, foram todas publicadas no século XX. A recorrência à comum forma narrativa, biográfica e linear é marca presente até mesmo naqueles livros que poderiam ter sofrido influência de novas escolas, como a dos Anais, durante o decorrer do século XX.

Enquanto os títulos propõem uma história da música Brasileira ou no Brasil, de forma ampla, claramente seus conteúdos foram desenvolvidos de acordo com os recortes impostos ou, aos autores, por circunstâncias externas ou, pelos próprios autores.

No caso da obra de Guilherme de Melo, por exemplo, o autor restringiu-se a estudos basicamente feitos na Bahia, no nordeste e no Rio de Janeiro. Ele baseou suas informações em documentos do Instituto Geográfico da Bahia e do Real Gabinete Português de leitura.

Renato Almeida declarou no prefácio do livro *História da Música Brasileira* que seu trabalho consistia em poder resumir as impressões e os dados históricos que lhe permitiriam concluir pela afirmação de uma música brasileira, "*haurida nas fontes populares e que vinha se formando lentamente através do tempo*".³⁹ Ele insistiu que a abrangência do estudo seria a mais ampla possível, dentro de diretrizes históricas, porque o seu livro, "*não é contudo de pesquisa folclórica, sinão de história*".⁴⁰ Documentando o seu trabalho com transcrições de melodias e respectivos textos, o autor declarou que, por um lado, o material em grande parte lhe havia sido fornecido por "*pessoas de reconhecida autoridade*", e por outro, havia sido compilado de uma vasta bibliografia, que ele citou logo de início em seu livro. Dentre os inúmeros autores citados por ele estavam os historiadores Alfredo Brandão, Artur Cesar Reis, especialista na Amazônia e membro do IHGB e Luis da Câmara Cascudo, além de figuras como o médico baiano Armando Sampaio Tavares reconhecido por sua grande erudição em literatura.

No caso do italiano Cernicchiaro, o autor se propôs a uma história que abordasse as variadas formas das atividades musicais, desde a nomeação de compositores e músicos com suas biografias, mesmo que curtas, o ensino musical, as instituições como orquestras e associações musicais, além de discorrer sobre o movimento operístico, criticar os concertos nacionais e estrangeiros que foram trazidos ao Brasil, em uma tentativa que, segundo Luiz Heitor, era "*de cunho subjetivo e euro centrista*".⁴¹ Contudo, um dos capítulos da obra de Cernicchiaro, "*Dell'opereta*" é ainda tido como um dos mais confiáveis a fornecer dados sobre repertório, intérpretes, autores, compositores, montagens e etc. Dados relevantes, não só à historiografia musical, mas à teatral brasileira no Rio de Janeiro.

Luiz Heitor, por sua vez, em *150 anos de música*, fez uma apologia à busca das origens. O autor defendeu que se fazia necessário buscar, no passado mais distante possível, obras que pudessem criar um elo, formando uma linhagem de antecedentes até as obras atuais. Ele acreditava criar assim um desenvolvimento, num vínculo lógico, que segundo o autor já era forte e existente entre os períodos históricos.⁴² Para ele, o objetivo da história era a busca deste material que então poderia "*compulsionar documentação que habilitasse julgar as produções dos mestres que o ilustraram*". A documentação a qual o autor se refere são obras e gêneros musicais. Organizando as obras e seus respectivos compositores o autor tentou criar uma relação de causa e efeito entre elas. Sem prover análises das obras, nem descrevê-las com relação a suas estruturas musicais, o autor consegue apenas uma lista cronológica. Seu livro é dividido em duas partes: século XIX e XX.

Assim como ele, Mariz e Kiefer também se utilizaram de títulos amplos. Kiefer propôs a história dos primórdios ao século XX sugerindo um longo tempo de abordagem mantendo também a organização cronológica dos capítulos e da nomeação de personagens. A história musical descrita por estes autores estabeleceu-se ou por períodos políticos (colônia, monarquia e república) ou por estilos.

Na obra de Mariz, que data da década de 70 e foi a última a ser escrita, é a uma ordenação de gerações de compositores à que ele recorre ao organizar seus capítulos cronologicamente. Narra suas biografias dividindo-as em "*fases de*

evolução”, ou seja, elegendando e organizando as produções de acordo com o “amadurecimento do autor”. Paralelamente às biografias identificou os períodos políticos: colônia, império até chegar à república, para então passar a combiná-las com estilos: romantismo, nacionalismo, entreato dodecafônico, pós-nacionalismo, e um capítulo intitulado “outros valores”.

Talvez deste *corpus*, somente as obras de Mário de Andrade é que vêm sendo mais intensamente estudadas, por sociólogos, antropologistas, músicos e etc, elas também tratam da formação de uma música nacional.

Seu livro, *Pequena História da Música* inicia com a definição da função mágico-social da música.⁴³ Ele passa a descrever a música “*dos povos primitivos*”⁴⁴ e elencou, a partir da música da Antiguidade, uma evolução, cujos capítulos descrevem gêneros musicais (Monodia, polifonia, melodrama, capítulos do III ao VIII) e estilos (Classicismo, Romantismo, Cap.IX e X) e na sequência, dois capítulos dedicados à música brasileira, intitulados Música erudita e Música popular.

Em seu *Ensaio* o autor declarou que a importância de seu trabalho esteve em coletar material sonoro aos músicos, embora não considerasse isto uma atividade científica, como ele mesmo declarou na epígrafe do livro.⁴⁵ Contudo, a partir de sua viagem ao Norte do país em 1927 e para o Nordeste em 1928-9 ele se converteu num profundo leitor de trabalhos etnográficos e de musicologia comparada. Segundo Toni⁴⁶ mostrando interesse em adquirir um conhecimento necessário à coleta de temas e melodias, Mário de Andrade revelou-se um pesquisador possuidor de método e capacitado ao trabalho de campo. A autora identificou dentre as fontes de Mário, Raoul e Marguerite D’Harcourt, Roquete Pinto, além do *Esquisse d’une methode de folklore musical*, de Constantin Brailoiu.

Nos livros de Melo, Almeida a gradual formação da música brasileira tendeu a coincidir com a da formação do Estado Moderno, sem, contudo, refletir uma leitura crítica e política da inserção da música, mas apenas sugerir uma ordem cronológica dos fatos. O início de suas histórias se dá, não com o descobrimento do Brasil, por vezes apenas comentado nas primeiras páginas das obras, mas durante o período colonial, como assim chamavam o século XVIII. No caso dos autores mais contemporâneos, o período é estendido à

segunda metade do século XX. Para Mário de Andrade, o Brasil perseverou musicalmente colonial até 1914, quando se firmou o estado de espírito novo.⁴⁷

Os escritos de Melo, Almeida e Mário de Andrade apresentam a preocupação com o papel social da música e suas definições. Nas obras de Almeida, *História da Música Brasileira* e *Compêndio* a primeira parte é sempre dedicada à música popular. Nestes livros são formas e gêneros musicais e não obras, que são identificados na narrativa dos costumes brasileiros. Estes costumes são comparados aos dos europeus, num primeiro momento e depois, dentro de um cenário já brasileiro, são confrontados com relação as suas origens, se urbana ou rural.

A identificação das formas musicais foi importante para todos os autores. Elas são basicamente danças (batuque, fandango, quadrilha, samba, maxixe, frevo, etc), cantigas (de trabalho, de ninar, sentimentais como modinhas e toadas, brejeiras como lundus e emboladas, religiosas, satíricas, fúnebres) e bailados (congos, maracatus, bumba-meu-boi e etc).⁴⁸

No decorrer do século XX, a separação entre música erudita, popular e folclórica foi intensificada na literatura. A popular que como vimos, corresponderia à música urbana, seria posteriormente confrontada com sua parceira cosmopolita, a música erudita, enquanto a folclórica seria definida ainda como uma música de origem rural. Em seu livro, Santos estruturou a segunda parte em capítulos de acordo com três tipos de música: música dos primórdios (a indígena); erudita e popular. Mário de Andrade, como vimos, dedicou dois capítulos à história da música brasileira, separando-as em erudita e popular.

Kiefer dedicou-se aos temas em livros separados. Em 1977, publicou a *História da Música Brasileira* e em 1990 a *Música e Dança Popular: sua influência na Música erudita*. Outros autores passaram a se dedicar exclusivamente à música popular, como José Ramos Tinhorão (1928-)⁴⁹ com a *Música Popular* (1966) e a *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), dentre outros.

Da Historiografia das Histórias da Música

De acordo com a literatura surge basicamente uma vertente historiográfica com relação a este material. Antes de passarmos a ela, seria bom definir, que o termo historiografia aqui adotado é aquele que se refere à avaliação ou crítica de obras históricas enquanto documentos, como testemunhos de dimensões específicas de cada autor com relação à eleição de seus tópicos, métodos e contextos.

Esta vertente historiográfica aponta uma história “evolutiva”.⁵⁰ As histórias ‘evolutivas’, como se assume, foram por vezes baseadas numa concepção emprestada das ciências da vida.

Nas histórias da música identificaram-se duas formas de ‘evolucionismo’. A da concepção de uma música que evolui do simples para o complexo e a segunda concepção, a da história baseada na evolução de gêneros musicais e ou de estilos.

Na primeira, a noção de evolução visou a formação de uma unidade nacional. Nesta leitura incluem-se as obras de Melo e Almeida, nas quais se tentou sintetizar as várias identidades musicais, em prol de uma unidade. Para Melo, por exemplo, *“reconhecer-se-ia a arte musical de um país, através da influência dos povos que contribuíram para a constitucionalização de sua nacionalidade”*.⁵¹

A crença destes autores baseou-se na ideia de uma mestiçagem que não apresentou conflitos, nem sociais nem políticos, e que permaneceu isenta de problemas na sua apropriação de diferenças e na transmissão de suas características. Esta maneira de descrever o processo gerou a impressão de que a música brasileira já nascera mista. Melo, ao descrever o que chamou de “período colonial”, deu a entender que a mestiçagem musical e racial havia acontecido sempre, e que as formas e gêneros musicais ali apresentados só precisaram ser “desenvolvidos” com o passar dos tempos.⁵²

A noção de evolução também apareceu na descrição classificatória da música brasileira como primitiva e da europeia como superior, principalmente nas obras de Melo, Almeida e Cernicchiaro em que se apontou uma necessidade de desenvolvimento da música brasileira para tornar-se mais complexa, a exemplo da europeia.

Melo afirmava que as manifestações teatrais utilizadas pelos jesuítas na catequese, os autos, representavam a *"primeira exibição de arte musical brasileira baseada no sistema diatônico-cromático dos povos cultos"*.⁵³ Entendendo-se aqui o sistema cultural culto, o dos europeus, como aquele que deve ser apreendido, em posicionamento superior ao dos incultos.

Cernicchiaro diz em seu livro que, *"a música deva interessar igualmente todo espírito humano de grau superior ou inferior, no desenvolvimento e perfeição da arte que o circunda"*.⁵⁴ Ambos, de acordo com o pressuposto evolucionista, tendem a demonstrar que o cultivado é superior. Almeida abre seu *Compêndio* explicando: *"que a música brasileira formou-se dos elementos fundamentais [grande parte lusitana, depois negra e por fim indígena] numa mistura que se fez ao calor de um meio diferente, cuja ação deveria ser altamente modificadora das taras primitivas"*.⁵⁵

Com relação aos livros de Melo, Almeida e Cernicchiaro, em menor proporção, Marta Abreu concluiu que as obras deste período *"tinham em comum uma busca de uma identidade nacional mestiça desde o período colonial, a maior preocupação com os estilos musicais do que com os significados da produção cultural dos agentes sociais e a visão de que os processos culturais ocorrem sem conflito"*.⁵⁶

Enquanto nestas obras, é à noção de mestiçagem que se atribui a realização de uma unidade nacional, nas obras de Mário de Andrade, é partindo de uma unidade, o povo brasileiro, identificado como senhor de uma música popular, que Mário passa a refletir sobre as características musicais, analisando esta música para conhecer as suas várias partes constituintes.⁵⁷ Estas partes incluíam a presença ameríndia, portuguesa, africana, espanhola, latino-americana, europeia de forma geral e as "atuais", jazz americano e o tango argentino.⁵⁸

No Brasil, segundo ele, o período de nacionalização visava *"conformar a produção humana do país com a realidade nacional [...]"*. Ainda segundo ele, a música brasileira respondia a um primitivismo não estético, mas social. *"Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É interessada. Ao contrário da arte exclusivamente artística "que não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista"* e assim completava *"que os modernos queriam"* era aquela *"diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma"*. O caráter brasileiro não devia, assim como faziam os europeus,

buscar e legitimar um exotismo divertido,⁵⁹ o músico brasileiro deveria ser o brasileiro normal e não de características excessivas, pois este se tornava exótico, “*exótico até para nós*”.⁶⁰

A concepção evolucionista não se perdeu nos livros posteriores, de Azevedo, Kiefer e Mariz, ela aparece com o desenvolvimento dos gêneros e estilos musicais.

Os gêneros musicais, como vimos, são citados desde as primeiras obras. Mesmo com os primeiros autores, foi elegendo alguns gêneros musicais, como o lundu e a modinha, que eles muitas vezes acabaram definindo características gerais desta música. Uma linhagem dos gêneros chegou a ser legitimada através da descrição de evidências documentais que contribuiriam para provar a existência de um gênero desde os primórdios musicais.⁶¹

O conceito de ‘estilo’, que não possui consenso acadêmico,⁶² pode ser empregado para definir uma linguagem musical (e.g. música tonal), ou a música de um determinado período histórico (e.g. estilo barroco), ou a maneira de um compositor compor (e.g. ao estilo de Mozart). Esta, ainda hoje, constitui-se na maneira mais amplamente utilizada de se fazer histórias da Música, principalmente quando a história refere-se à música entre os séculos XVI ao XX. Normalmente nomeiam-se os estilos Barroco, Clássico, Romântico e Pós-Romântico. Segundo o autor Richard Croker, em seu livro *A History of Musical Style*, as propriedades dos estilos evoluem progressivamente e estilos pertencentes a períodos próximos deveriam apresentar um grau maior de semelhança em suas estruturas. Como para Croker, contar o que aconteceu é o que comumente se assume como narrativa histórica, em sua história narra a estória dos estilos na qual eventos como peças, estilos e gêneros musicais são elencados numa relação de causa e efeito, estabelecendo logicamente certas premissas das quais certas conclusões seriam geradas.

Nas obras de Mariz e Kiefer principalmente, a noção de evolucionismo está no desenvolvimento e organização dos estilos musicais. Contudo, para exemplificar os estilos, seriam necessárias as análises de obras, que não são fornecidas pelos autores em seus livros. E mais, a classificação por estilos, implica na identificação das escolas de composição, e assim na escolha de compositores.

O encadeamento das escolas de composição aparece claramente demarcado na obra de Mariz. Ao explicar a sua intenção e objetivos, o autor confessou: “que neste trabalho procurei transmitir *minha opinião pessoal* e também a de musicólogos e críticos musicais de renome, *a fim de melhor apresentar a repercussão da obra do compositor em estudo*”. O autor também definiu como acreditava que devesse ser escrita a nossa história da música: “acho que a história da nossa música *não deva ser uma relação de “todos” os brasileiros que fizeram música e sim apenas de aqueles que realmente deixaram sua marca permanente*, por uma razão ou por outra”.⁶³

Mariz, cuja obra é a mais adotada nos cursos atuais de música e que não recebeu críticas da comunidade, foi premiada em 1983. Ela sucumbiria às críticas mais comuns dos fundadores da sociologia do começo do século XX. Augusto Comte ridicularizava a forma compilatória e defendia uma história sem nomes.⁶⁴ Herbert Spencer queixava-se que as biografias dos grandes, pouco esclareciam a respeito da ciência das sociedades.⁶⁵

Joseph Kerman, autor do único livro traduzido para o português sobre Musicologia, corrobora a análise que mostra serem permanentes as narrativas biográficas e de estilos na literatura histórica musical durante o século XX. E completava que muitas vezes estas obras foram escritas por contemporâneos dos biografados e que os estudos também tenderam a focar o estudo da gênese das formas musicais e dos gêneros.⁶⁶

Segundo o historiador Arnaldo Contier, da USP/SP, “*a bibliografia sobre a História da Música no Brasil durante o século XX, tem-se revelado, sob o nosso ponto de vista, muito restrita, frágil teoricamente [...] em geral as análises privilegiam a vida e a obra dos autores considerados mais significativos [...]*”.⁶⁷

Da História da Música brasileira na Musicologia Brasileira

Como vimos anteriormente, a musicologia estrangeira tem como uma de suas finalidades os estudos e a escrita da história da música, contudo, no Brasil, este trabalho se deu de forma diversa. Como vimos, os autores das histórias da música brasileira eram formados em áreas diversas. Segundo, que, exceção seja

feita à Kiefer, e a Santos, nenhum trilhou uma carreira acadêmica, embora, autores como Almeida e Andrade tenham sido essenciais na institucionalização do Folclore e da Música, através do incentivo de leis, e da criação de conservatórios e centros.⁶⁸

Os estudos históricos, em teoria deveriam pertencer ao quadro curricular da musicologia, que basicamente existe no Brasil nos cursos de pós-graduação. Contudo, a estrutura curricular, longe de dirigir-se às discussões metodológicas e epistemológicas da Musicologia e de sua história permanece atada a estrutura da área a qual ela pertence, a Música, que visa à formação do músico prático, regente ou compositor.⁶⁹ Primeiro esquivando-se de disciplinas,⁷⁰ e até da história da musicologia, formando gerações, que no mínimo desconhecem a origem da ciência na qual se especializam.

Segundo, que demonstra uma concepção de classificação de conhecimento nas humanidades, na qual a Música encontra-se nas Belas-Artes, afastada de um ideal das Artes Liberais,⁷¹ contrário do proposto idealmente por Adler que beirava a formação de um musicólogo polímata. Com relação aos conhecimentos necessários a um musicólogo, ele acreditava num musicólogo humanista, que estaria primordialmente centrado na filosofia, história, sociologia, literatura, línguas, linguística. Como documentarista estaria engajado na busca, identificação e análise de documentos e fontes, valendo-se da história, arquivologia, filologia, paleografia musical, museologia. Como científico, tomando o termo de forma simplória, exerce uma metodologia primordialmente de caráter empírico, envolvendo disciplinas como a acústica, a matemática, a psicologia, a fisiologia.⁷²

Dentro desta estrutura diversa e mais restrita, que parece ter sido adotada pela comunidade, outra característica bastante pertinente à musicologia brasileira é a ausência de uma revisão historiográfica da produção.

Segundo Castagna, um dos maiores dilemas da musicologia brasileira é que: *"sem uma produção resultante da concepção positivista que orientou a musicologia europeia na segunda metade do século XIX e primeira do XX, não haveria suficiente material para abordagens mais reflexivas ou interpretativas"*.

O autor assume que “*foram raras as publicações brasileiras destinadas a refletir sobre os significados da musicologia neste período [primeira metade do século XX]*”. Período que ele define como:

a primeira grande transformação da musicologia no Brasil que ocorreu do início do século XX até meados da década de 1960, na qual os trabalhos passaram a se enquadrar em uma espécie de *gênero intermediário entre literatura e ciência*, incluindo-se aí as assim denominadas “*histórias da música brasileira*” (ou no Brasil) e suas *congêneres*, como as de Guilherme de Melo (1908), Renato Almeida (1926), Vincenzo Cernicchiaro (1926), Mário de Andrade (1941), Maria Luiza de Queiroz Santos (1942), Francisco Acquarone (c.1948) e Luiz Heitor Azevedo (1956).⁷³

Exceção seja feita a citação de Acquarone, as demais obras foram aqui elencadas e o autor as define como obras de: 1. Abordagem literária: Guilherme de Melo (1908), Vincenzo Cernicchiaro (1926) e Renato Almeida (1926 e 1942). 2. Preocupações musicológicas: Mário de Andrade (1941), Maria Luiza de Queiroz Santos (1942) e Luís Heitor Correia de Azevedo (1950 e 1956)”, e segue: “mas uma *fase propriamente científica surgiu* com as obras de José Ramos Tinhorão (1974, 1981, 1990), Bruno Kiefer (1976), José Maria Neves (1977), Ary Vasconcelos (1977 e 1991), Vasco Mariz (1981), e David Appleby (1983)”.⁷⁴

Manuel da Veiga, professor na UFBA, chama o trabalho de Melo de “amadorístico e provinciano”, mas exemplar para, Renato Almeida, cuja obra “não é história, mas etnografia e folclore, ora sob flagrante tendência nacionalista e historicalista, segundo as quais a base evolutiva da música artística teria de ser necessariamente a “sinfonia da terra” (termo da primeira edição, de 1926)”. Para este autor “*musicólogos históricos, ao contrário de outros historiadores, não podem se alhear daquilo que pesquisam*” [...] “*Se uns, os historiadores políticos, por exemplo, não precisariam gostar de Napoleão para escreverem sobre o Diretório, outros, historiadores de música, tendem a amar seu objeto de estudo em razão de sua essencial condição de músicos, além de musicólogos*”.⁷⁵

Outros autores acreditam que no cenário atual de “interação disciplinar” não existe lugar para a disciplina de História da Música, pois afinal “o que ali se apresentava nada mais era que o relato – totalmente interno ao próprio campo musical e alheio, portanto, ao desenvolvimento metodológico da História – destinado a afirmar e justificar a autonomia social e estética da Música”.⁷⁶

Segundo Budasz, *"o estatuto científico moderno em campo musical coube à musicologia" e não à Música. Para ele a Música é um campo formado por várias ciências, "algumas originariamente ligadas ao fazer artístico-musical, outras que encontraram um modo específico de se relacionar com o objeto musical, outras ainda, recentíssimas, que já nasceram como resultado de uma prática interdisciplinar anterior".*⁷⁷

Conclusão

Na primeira parte do artigo foi delineado o grupo de obras estudado. Este recorte foi historiográfico, ou seja, foram elencados os livros que recorrentemente são referenciados em bibliografias histórico-musicais, além de serem entre si referenciados.

Estes livros foram todos publicados durante o século XX. Essas obras não foram escritas por historiadores. Assumem-se aqui causas diversas para dois períodos. No primeiro, relativo à primeira metade do século XX, foi provavelmente por causa da recente classificação das áreas do conhecimento e de um incipiente estatuto de fronteiras disciplinares. A partir do final do século XX, pelo motivo oposto, ou seja, pela institucionalização da Música, vista como uma área de Artes, na qual os professores de História da Música são, em sua maioria, bacharéis em Música, com pouca ou nenhuma formação histórica e que raramente enfocaram a história da música como uma história sujeita a discussões do método histórico.

É interessante notar que neste sentido, o Brasil seguiu uma tendência oposta a do exterior, onde grande parte de historiadores da música são historiadores. Aliás, no século XX, os comitês formadores de currículos e de avaliação musical ou musicológica estrangeiros foram justamente criticados por serem majoritariamente compostos por historiadores, deixando de lado os sociólogos e antropólogos e demais intelectuais das áreas consideradas mais científicas.⁷⁸

Embora os autores das histórias da música brasileira não tenham sido historiadores, em alguns períodos os seus trabalhos apresentaram uma correlação com as tendências históricas.

Melo e Almeida estiveram inseridos dentro dos processos e tendências históricas de sua época. Eles foram cientistas sociais engajados em instituições que visavam a pesquisa histórica, como o IHGB e desenvolveram uma história da música brasileira nos moldes da época.

O trabalho de Melo é exemplo da preocupação com o documento, pelo esforço da análise objetiva e do trabalho de arquivo.

O livro de Almeida, dedicado à pesquisa do popular e do folclórico na música brasileira, é marcado pelas ciências sociais em seu viés etnológico. Ele foi dedicado a afirmação histórica da existência de uma música brasileira haurida nas fontes populares e que veio lentamente se formando com o tempo.

Apesar de Almeida comentar, em sua bibliografia, a obra de Spix e Martius e de outros viajantes, não parece ter lido as obras de Capistrano de Abreu, considerado um dos formadores da ideia de um povo brasileiro. Ainda entre as várias obras citadas em seu livro, refere-se especialmente a Silvio Romero, quando fala dos cantos populares. Almeida estava também a par das discussões sobre música nacionalista estrangeira e citou, em sua bibliografia, autores importantes como Vaughan Williams da Inglaterra, e Carlos Veja, sobre a música popular Argentina, dentre outros; assim como mostrou estar ciente das teorias musicais de sua época como as defendidas por Hugo Rieman.

Essas obras, como as de Mário de Andrade, mantiveram-se relacionadas e embasadas em estudos sociais. Algumas pesquisas buscando um fundamento mais empírico, baseadas em trabalho de campo, outras de forma mais compilatória, fundamentando-se numa tradição literária. Estas histórias da música visaram de alguma forma uma identidade nacional e de certa maneira refletiram sua inserção numa história já marcada pela relevância da interação com as ciências sociais, inovação trazida pela escola dos Anais.

A partir da obra de Azevedo permanece uma história da música centrada na existência de sujeitos históricos privilegiados e na preservação de uma análise uniforme e simplista do processo histórico.

Em sua obra, Azevedo não foge à tradição literária, citando basicamente todas as histórias da música, anteriores a ele, citando inclusive Santos e Paranhos e copiando citações de Cernicchiaro. Esta obra parece mais responder à obra de Cernicchiaro, que é constantemente citada.

A história da música no Brasil, escrita a partir da segunda metade do século XX, parece retornar àquela forma das crônicas tradicionais, sem intenção de abordar documentos originais, entregando-se às edições muitas vezes encomendadas, como a de Mariz, sem também pretensões críticas, permanecendo quase que como um gênero literário. O ápice se dá na obra de Mariz, na qual a exacerbada forma biográfica adotada, inserida numa evolução dos estilos musicais parece legitimar conhecimentos através de uma apologia de virtudes individuais.

O uso “evolucionista” dos estilos propostos nestas obras, da segunda metade do século XX, não demonstrou preocupação com conteúdos teóricos. Assim, sem explicações substanciadas sobre escolas de composição ou teóricas; as histórias da música não contaram com material de pesquisa embasada pela filologia, que gerasse também edições críticas, e que abrisse caminho a uma maior interface com a arquivologia e a biblioteconomia. No exterior, a interface com a filologia e estudos de arquivo geraram as grandes antologias musicais, enciclopédias e dicionários do século XX. Como o *Grove Dictionary of Music and Musicians*, *The Norton Anthology of Western Music*, em língua inglesa, a MMG (*Musik in Geschichte und Gegenwart*) em alemão, e no final do século, em forma digital e em interface com a Teoria da Informação acervos e data bases como o RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) e o RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*).

Parece que o evolucionismo foi a tendência que prevaleceu. Guido Adler, em seu *Method in Music History*, sem tradução portuguesa, demonstrou não só conhecer a obra de Darwin, mas influências dos escritos do biólogo Ernst Haeckel (1834-1919), que ele copiou e estudou. Contudo, Adler também manteve uma relação estreita com o historiador Friedrich Jodl, da escola vienense, *Kulturwissenschaft* (ciência cultural). De qualquer forma, a historiografia acusa Adler, que em sua tentativa de esboçar uma história geral, manteve-se atado ao padrão evolucionista desenvolvido no século XIX.

Outras discussões relevantes à história da música, como a desenvolvida pelo musicólogo Carl Dahlhaus não surgiram efeito nas histórias brasileiras. Ele foi marcado em seus estudos por duas escolas históricas. A francesa estruturalista associada a Fernand Braudel e a teoria crítica do círculo de

Frankfurt. Ele defendia uma história de longo termo, e assim refutava a história narrativa e biográfica. Como influência do círculo de Frankfurt, ele defendeu uma história, cujos tópicos, ele acreditava, eram formados por várias partes constituintes que mantinham uma relação dinâmica em importância.

Em seu livro, ainda sem tradução para o português, *Foundations of Music History* de 1983, no capítulo "Is History on the decline?", demonstrou que os estudiosos americanos e ingleses temiam por uma simplificação da história inchada pelos métodos das ciências sociais que pareciam obscurecer as complexidades envolvidas no desenvolvimento histórico.⁷⁹

Dahlhaus também considerava a interpretação de fontes históricas um problema para a história da música. As obras musicais, objetos da História da Música, eram as fontes históricas? Contudo, se obra de arte fosse reduzida a uma análise meramente técnica, não poderia contribuir para uma história da música. Obras, segundo ele, possuíam um diferencial por seu caráter estético e não histórico, por isso, um material histórico, que era normalmente constituído de documentos e artefatos do passado, segundo Dahlhaus, não seriam propriamente eficientes para a história da música.

A História da Música no Brasil parece ter passado incólume por tendências históricas pós-evolucionismo. Nada de Micro-história, ou da História das diferentes fases da escola de Anais, ou da História Nova, ou História cultural. Enquanto no final do século XIX foram, em torno das disciplinas de Humanas, que as universidades funcionaram, assim como as chamadas científicas durante o século XX, quem sabe o mergulho do século XXI na área da Informação possa, de alguma forma contribuir para um novo trabalho que de alguma forma gere uma conscientização histórica na Música.

NOTAS

* Carla Blomberg é pós-doutora. Professora do Centro Simão-Mathias de Estudos Pós-Graduados em História da Ciência. E-mail: carlabromberg@gmail.com

¹ ADLER, Guido and MUGGLESTONE, Erica. Guido Adler's "The Scope, Method and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary". *Yearbook for Traditional Music*, vol.13 (1981), 1-21 p.3.

² *Idem*, p. 8.

³ ADLER, MUGGLESTONE, *op. cit.*, p. 13.

⁴ O desenvolvimento da etnomusicologia é traçado a partir desta década em que, o fonógrafo e a divisão da escala diatônica em 1.200 unidades equivalentes, possibilitaram a coleta e posteriormente a análise para comparação de música, ou estruturas musicais de diversas sociedades.

⁵ NETTL, Bruno. *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Illinois: University of Illinois Press, 2010, p. 20.

⁶ ADLER, MUGGLESTONE, *op. cit.*, p. 2.

⁷ LANGE, Francisco C. La música em Minas gerais: un informe preliminar. *Boletín Latino Americano de Música* Vol.6/ (1946), 409-494, Rio de Janeiro; *apud* CASTAGNA, 2008, p.35).

⁸ CASTAGNA, P. A Musicologia Enquanto Método Científico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel* n.1 (2008a), 7-31.

CASTAGNA, P. "Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira". *Revista do Conservatório de Música da UFPel* n.1 (2008b), 32-57, p. 32-33.

⁹ Corroborando esta leitura a grade de disciplinas e a formação dos cursos de graduação e pós-graduação das universidades brasileiras. Por exemplo, da UFRJ, o chamado diga que" a formação visa um conhecimento técnico, humanístico e científico nas habilitações de práticas interpretativas", as disciplinas restringem-se à aulas de instrumento, harmonia, contraponto, teoria, história. Nas classes de composição aparece a preocupação com a eletroacústica, a análise. Disciplinas como a filosofia da música, acústica, ou história da organologia, que parecem caber nesta formação não são elencadas. A ECA, não é diferente, aulas de instrumento, contraponto, história, análise, composição. Novamente aprecem apenas uma metodologia de ensino nas áreas de licenciatura.

¹⁰ São muitos os livros individuais sobre autores específicos, ritmos, tendências. Do estudioso Carlos Sandroni, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933* (Jorge Zahar ed., 2001), *Samba de roda do Recôncavo Baiano* escrito com Ari Lima e Alessandra Leão, (UNESCO, 2006); *O Livro de ouro da MPB* de Ricardo C.Albins (Ediouro, 2003), *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (Editora 34, 1998), entre muitos outros. Assim como a reedição de material antigo. A Enciclopédia da música brasileira editada pela

¹¹ Revista do IHGB, Tomo 41, Parte II, 1878, p.480-1. "Até o fim do século XVIII o Brasil, embora já tivesse historia, ainda não tinha historiador, os dois Peors, Caminha e Gandavo, deram luz a seu berço, mas não podiam escrever senão dois autos, o do nascimento e o da descoberta e do batismo da Terra de Santa Cruz".

¹² Seu livro foi reeditado no Dicionário Histórico, geográfico e etnográfico do Brasil em 1922 e teve um reedição póstuma prefaciada por Luiz Heitor publicada pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro lançada em 1947.

¹³ Além destas obras citadas Mário de Andrade escreveu: *Modinhas Imperiais* (1930), *Música Doce Música* (1933), *Música do Brasil e Danças dramáticas do Brasil* (1941) e uma infinidade de crônicas e artigos de jornais, que apesar de substanciarem a história da música no Brasil não se constituem em material que tenha sido elaborado para uma narrativa ou crítica da História da música brasileira.

¹⁴ PESSANHA, José. História da Música. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1889.

¹⁵ SPIX, Johann Baptist Von e MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Trad. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968; 3 vols.

¹⁶ IGLESIAS, Francisco. *Os Historiadores do Brasil: capítulos de historiografia brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, IPEA, 2000, 94-95.

¹⁷ CEZAR, Temístocles. Varnhagen em Movimento: breve antologia de uma existência, *Topoi* vol.8/15 (2007), 159-207, 192.

¹⁸ REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

¹⁹ Manoel Francisco Correia, Vice-presidente do IHGB. *Revista do IHGB*, Tomo 60, 1897, p.419.

²⁰ De OLIVEIRA, Maria da Glória. "Fazer História, escrever a história: sobre as figurações do historiador no Brasil oitocentista", *Revista Brasileira de História*. Vol.30/59 (2010), 37-52.

²¹ CEZAR, Temístocles. Varnhagen em Movimento: breve antologia de uma existência. *Topoi* Vol.8/15 (2007), 159-207, 160-161.

²² BARROS, José D'Assunção. "Duas Fases de Capistrano de Abreu: Notas em torno de uma produção historiográfica". *Projeto História*, vol.41, (2010), 455- 489, p. 457-8.

²³ ABREU, Martha. "Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial". In : JANCÓS, Istvan; KANTOR, Íris (Orgs.) *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial; Hucitec; 2001, vol.II, p.683-705, 685.

²⁴ *Revista do IHGB*, Tomo 43, 1883, p.658.

²⁵ CANABRAVA, Alice. Apontamentos sobre Varnhagen e Capistrano. *Revista de História*, São Paulo: USP.n.18 (88) (1971), 424.

²⁶ BRUM, A.Marcelo. Luciano Gallet e a Multiplicidade do Artista, trabalho apresentado na ANPPOM.

²⁷ Em 2007, no volume 157 da *Revista História* em São Paulo, foi publicado o Dossiê História e Música.

²⁸ Chimènes, Myriam. Musicologia e História. Fronteira ou "Terra de Ninguém" entre duas disciplinas?. *Revista de História* n.157 (2007), 15-29. Artigo publicado originalmente na *Revue de Musicologie, Société Française de Musicologie*, Tome 84, n.1, 1998. Tradução de José Geraldo Vinci de Moraes.

²⁹ ANDRADE, Mário. *Modinhas Imperiais. Modinhas de salão brasileiras, do tempo do Império, para canto e piano*. São Paulo: Casa Chiarato Ed., 1930, p.13.

³⁰ VARNHANGEN, F.A. *Florilégio da poesia brasileira*, 3 vols. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras 1946, 42; *Apud*. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sons e música na oficina da história*. *Rev. hist.* [online]. 2007, n.157, p. 7-13, 7.

- ³¹ ABREU, Capistrano. *Capítulos de História Colonial*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed.Itatiaia/Edusp, 1988, Cap.XI.
- ³² MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sons e música na oficina da história*. *Rev. hist.* [online]. 2007, n.157, p. 7-13.
- ³³ HOLANDA, Sérgio B., *Raízes do Brasil*, 8 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975, 110. Referência à música na festa de Bom Jesus de Pirapora.
- ³⁴ MORAES, José G. "Sons e Música na Oficina da História", *op. cit.*, 8.
- ³⁵ *Ibid.* 8-9.
- ³⁶ *Ibid.*p.10.
- ³⁷ Aparecem relatos rápidos em cartas e livros que referem-se ao período jesuítico no Brasil, como em Fernão Cardim, *Narrativa epistolar duma viagem e missão jesuítica pela Baía, Ilhéus, porto Seguro*, Rio de Janeiro (de 1583-1590)em José Silvestre Ribeiro *Estabelecimentos Científicos, Literários e Artísticos de Portugal, Serafim Leite, História da Companhia de Jesus no Brasil*, Luiz Gonzaga Cabral, *Jesuítas no Brasil*, Manuel de Araujo Porto-Alegre, *A Música Sagrada no Brasil*, dentre outros.
- ³⁸ MERHY, Silvio A., As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil de Spix e Martius, *Revista Brasileira de Música* vol.23/2 (2010), 173-206, 192-206.
- ³⁹ ALMEIDA, R. *Compêndio de História da música brasileira* (Rio de Janeiro: F.Briguiet, 1948, p. xi.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. xi.
- ⁴¹ De AZEVEDO, Luiz H. *150 anos de música no Brasil* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 379.
- ⁴² *Idem*, p. 9.
- ⁴³ ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), 3ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília; INL, 1972. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda. 9 ed. 1987. Aspectos da Música Brasileira. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p. 11.
- ⁴⁴ *Idem*, p.11, 14, 17, 18.
- ⁴⁵ "Já firmei que não sou folclorista. O folclore é uma ciência dizem...me interesse pela ciência, porém não tenho capacidade para ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação prá músico e não passar vinte anos escrevendo sobre a expressão fisionômica do lagarto". *Ensaio*, 1927. Epígrafe.
- ⁴⁶ TONI, *op. cit.*, 1990.
- ⁴⁷ ANDRADE, *op. cit.* 1987, p. 155.
- ⁴⁸ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, 7.
- ⁴⁹ Formado em jornalismo escreveu para diversos jornais, contribui também como crítico musical. Seus dois primeiros livros, *A província e o naturalismo* (1966) e *Música popular* (1966) reuniram ensaios produzidos para o Jornal do Brasil. A partir da década de 1980 afastou-se do jornalismo para dedicar-se à pesquisa histórica.
- ⁵⁰ VOLPE, Maria A., Chp.1 "National identity in Brazilian music historiography" in Phd.Dissertation. *Indianism and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa Lobos, 1870s-1930s* (2001), University of Texas Austin; "A teoria da Obnubilação Brasília na História da Música

Brasileira: Renato Almeida e "A Sinfonia da Terra", *Música em Perspectiva* Vol.1/1 (2008), 58-71; ABREU, Martha. "Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial". In : JANCSÓ, Istvan; KANTOR, Íris (Orgs.) Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial; Hucitec; 2001, vol.II, p.683-705; De ALENCAR, Maria A.G, "Música, identidade e memória: musicólogos e folcloristas no Brasil" , *Revista Territórios e Fronteiras* vol.2/2 (2001), 61-79; MARTINS, Dalton, "Evidências evolucionistas na historiografia musical sobre os jesuítas; CONTIER, Arnaldo, "O nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade Cultural" , *Revista de História e Estudos Culturais* Vol.1/1 (2004), 1-21; DUPRAT, Regis, "Evolução da Historiografia Musical Brasileira". Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, nº1,(1989), 32 – 36.

⁵¹ MELO, *op. cit.*, 1908, p. 5-7.

⁵² ABREU, Marta. *Op. cit.* 1998.

⁵³ MELO, *op. cit.*, 1908, p. 7.

⁵⁴ CERNICCHIARO, V. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milão: Fratelli Riccioni, 1926, p. 27.

⁵⁵ ALMEIDA, *op. cit.*, 1948, p. 11.

⁵⁶ ABREU, Martha. "Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial". In : JANCSÓ, Istvan; KANTOR, Íris (Orgs.) Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial; Hucitec; 2001, vol.II, p.683-705, p.21.

⁵⁷ ANDRADE, *op. cit.*, 1972, p. 4.

⁵⁸ *Idem*, p. 7.

⁵⁹ *Idem*, p. 2.

⁶⁰ Mário de Andrade demonstra aqui conhecer a distinção importante entre os diversos "nacionalismos musicais". Enquanto compositores, que se dedicaram ao trabalho de campo e à pesquisa, produziam obras nacionais, como Kodaly e Bártok na Hungria, Debussy inseria em suas obras "esquisitices orientais", que reduziam as melodias hindus a meros adornos. *Idem*, p. 8.

⁶¹ VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Martins Ed., 1977.

⁶² MEYER, L.B. *Style and Music. Theory, history and ideology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press), 1989; NARMOUR, 1990; NATTIEZ, 1975.

⁶³ MARIZ, *op. cit.*, 1983, p. 22

⁶⁴ COMTE, A. *Cours de philosophie positive*, vol.5, 1864, lição 52.

⁶⁵ SPENCER, H. *Essays on Education*, London 1911, original 1861, p.26; apud BURKE, 1990, p. 20. BURKE, Peter- *A Escola dos Annales- 1929-1989. A Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Ed.Unesp. 1991. BURKE, Peter (org.). Abertura: A Nova História, seu passado e seu futuro. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. SP: Unesp, 1992, 7-37.

⁶⁶ KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 38-9.

⁶⁷ CONTIER, A. "Música e História". *Revista de História* ,Vol.1 (1989), 69-89.

CONTIER, A. "A sacralização do nacional e do popular na música". *Revista Música* vol.5(1994), 33-47., p. 77.

⁶⁸ Renato Almeida fundou em 1947 a Comissão Nacional do Folclore, instituiu a Semana Nacional do Folclore e participou de inúmeras associações e comitês. Mário de Andrade foi responsável pela criação da Sociedade de Etnologia e Folclore de São Paulo, foi professor e posteriormente diretor do Conservatório Dramático Musical.

⁶⁹ Vide os programas de Graduação em Música das Universidades e faculdades. ECA/USP: Bacharelado em Música com: habilitação em Canto e Arte Lírica, habilitação em composição, habilitação em instrumento, habilitação em regência, Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música. Ciclo básico de disciplinas: Contraponto, canto coral, harmonia, História da Música, Percepção Musical e por vezes análise de obras musicais. Idem para a UFRJ, UNESP, UNIRIO, FAAM, etc.

⁷⁰ ECA/USP, Mestrado e Doutorado em Música. Área de Concentração: Musicologia (História, Estilo e Recepção) e Processos de Criação Musical. UNESP/SP: Mestrado e Doutorado em Música, área de Concentração Musicologia e Etnomusicologia (abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical). UNICAMP/SP: Mestrado e Doutorado em Música, áreas de concentração e linhas de pesquisa: 1. Fundamentos Teóricos (na qual se encontra Musicologia histórica e Etnomusicologia), 2. Práticas interpretativas e 3. Processos criativos. UFPR: Mestrado em Música, áreas de concentração e linhas de pesquisa, 1. Fundamentos teóricos/Musicologia: Musicologia Histórica e Etnomusicologia e 2. Educação Musical e Cognição. UFG: Mestrado em Música com uma disciplina chamada Seminários de Musicologia. UFMG: Pós Graduação em Música, Mestrado e Especialização. Três linhas de pesquisa no mestrado: Performance musical, Estudos de Práticas Musicais, Sonologia. UNIRIO, Mestrado e Doutorado em Música. Linhas de pesquisa: Documentação e História da Música, Linguagem e Estruturação Musical, Teoria e Prática na Interpretação, Etnografia das Práticas Musicais, Ensino-Aprendizagem em Música. UFBA: Mestrado e Doutorado em Música. Cinco áreas de concentração: Composição, Musicologia, Educação Musical, Etnomusicologia e Execução Musical. Oferece dentro da área de concentração em Musicologia uma disciplina optativa chamada Metodologia em pesquisa de Campo e Arquivística. UFPB: Mestrado em Música. Áreas: de Composição, de Educação Musical, de Etnomusicologia, de Musicologia: com linhas de pesquisa em Musicologia sistemática, Sonologia e Estética, Estilística, e Práxis Compositiva; e áreas de Prática Interpretativas. UFRJ. Pós Graduação em Música. Áreas de Concentração: Musicologia, Composição, Práticas Interpretativas, Educação Musical.

⁷¹ A Música nas universidades americanas, tanto quando ela é um dos departamentos da Universidade ou quando estabelecidas nas escolas de Música, mantém um currículo obrigatório, no esquema americano (*major-minor*), no qual a Música é considerada parte das Artes Liberais.

⁷² Esta concepção é compartilhada por várias áreas de conhecimento no século XIX, principalmente por aquelas em que o caráter de interface é intrínseco à própria área, como é o caso da História da Ciência, cujo fundador, George Sarton também prevê um estudioso “polímata”. As disciplinas elencadas por

Adler foram expandidas durante o século XX e recebem novas contribuições como: as ciências tecnológicas e de computação, as ciências cognitivas, a psicoacústica, a neurociência a física e etc.

⁷³ CASTAGNA, *op. cit.*, 2008b, p. 33 e 34.

⁷⁴ CASTAGNA, *op. cit.*, 2008a, p. 17.

⁷⁵ VEIGA, Manuel. *Impressão Musical na Bahia*. NEMUS.

www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm acesso em 2 de dezembro de 2011.

⁷⁶ BUDASZ, *op. cit.*, 2009, p. 5.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁸ PARNCUTT, *op. cit.*, 2001.

⁷⁹ Foundations of Music History by Carl Dahlhaus; J.B. Robinson. Review by Keith Falconer. Journal of the Royal Musical Association Vol.112/1 (1986-87), 141-155, 142.

Cf. também:

ALLEN, W. D. *Philosophies of Music History*. New York: American Book Company, 1939.

APPLEBY, David. *La música de Brasil*. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1985.

ARRUDA, José Jobson e TENGARRINHA, José Manuel. *Historiografia luso-brasileira contemporânea*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin América: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

BITTENCOURT, Gastão de. *História breve da música no Brasil*. Lisboa: Seção de intercâmbio do S.N.I., 1945.

BUKOFZER, Manfred. *The place of Musicology in American institutions of Higher learning*. New York: The Liberal Arts Press, 1957.

CAIRE-JABINET, Marie-Paule. *Introdução à Historiografia*, Bauru/SP: EDUSC, 2003.

CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (org.) - *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 1-26.

CROKER, R.L. *A History of musical style*. New York: Dover, 1986.

DWIGHT, Allen. *Philosophies of music history: a study of general histories of music 1600-1960*, New York: Dover, 1962.

FARIA-PEREIRA, Mateus H. e Cristóvão dos Santos, Pedro A. Odisseias do conceito moderno de história: *Necrológio de Francisco Adolfo de Vornhagen*, de Capistrano de Abreu, e *O pensamento histórico no Brasil nos últimos cinquenta anos*, de Sérgio Buarque de Holanda, revisitados. *Revista IEB* n.50 (2010), 27-78.

FICO, Carlos e POLITO, Ronald. *A história no Brasil 1980-1989*. Elementos para uma avaliação historiográfica. Vol.1. Ouro Preto, UFOP, 1992.

FIGUEIRA, Pedro de Alcantara. *Historiografia brasileira 1900-1930*.

Assis. Unesp. 1973.

FREITAS, Marcos Cezar de. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000.

GODOY, João M.T. "Alguns desafios dos Estudos de Historiografia", projeto História vol.41 (2010), 195-214.

GOMES, Angela de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro, FGV, 1996.

- HONING, Henkjan (2004). The comeback of systematic musicology: New empiricism and the cognitive revolution. *Tijdschrift voor Muziektheorie* [Dutch Journal of Music Theory], 9(3) (2004), 241-244. (<http://www.nici.kun.nl/mmm/papers/honing-2004f.pdf>)
- HONING, Henkjan. On the growing role of observation, formalization and experimental method in musicology. *Empirical Musicology Review*, 1/1(2006), (<http://kb.osu.edu/dspace/bitstream/1811/21901/1/EMR000002a-honing.pdf>).
- HURON, David. *The new empiricism: Systematic musicology in a postmodern age*. Lecture 3 from the 1999. Ernest Bloch Lectures. (<http://musiccog.ohiostate.edu/Music220/Bloch.lectures/3.Methodology.html>)
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- KIEFER, B. *Música e Dança Popular: sua influência na Música erudita* (3ed. Ed.Movimento, 1990).
- LAPA, José R. Amaral. *História e historiografia: Brasil pós-64*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1985.
- LUCAS, Maria E. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: *Simpósio de Musicologia*, Curitiba, 1998, Anais, 69-74.
- MARCONDES, Antonio M. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.
- MERHY, Silvio A., As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil de Spix e Martius, *Revista Brasileira de Música* vol.23/2 (2010), 173-206.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- SPIX, Johann Baptist Von e MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Trad. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968; 3 vols.
- TARUSKIN, Richard. *Oxford History of Western Music*, 6 vols., Oxford: Oxford University Press, 2005.
- TINHORÃO, José R., *História Social da Música Popular Brasileira* (Editora 34, 1998), e *Música Popular* (1966).