

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
ESCOLA DE MÚSICA – EMUFG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JONATHA MAXIMINIANO DO CARMO

**A trágica e ambígua racialização do discurso
musicológico brasileiro**

Belo Horizonte – Minas Gerais
2014

JONATHA MAXIMINIANO DO CARMO

**A trágica e ambígua racialização do discurso
musicológico brasileiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosângela Pereira de Tugny

Belo Horizonte – Minas Gerais
2014

C291t

Carmo, Jonatha Maximiniano

A trágica e ambígua racialização do discurso musicológico brasileiro / Jonatha Maximiniano do Carmo. –2014.

142fls., enc.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny

1. Etnomusicologia. 2. Música e cultura. 3. Música brasileira - História e crítica. I. Tugny, Rosângela Pereira de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.91



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno JONATHA MAXIMINIANO DO CARMO, em 26 de setembro de 2014, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dra. Rosângela Pereira de Tugny
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Rubens Alves da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais
(Escola de Ciência da Informação)

Prof. Dra. Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedico este trabalho à minha Família, e de forma muito especial, à minha Mãe (Cidinha), por me encorajar a seguir sempre em frente e de cabeça erguida...

AGRADECIMENTOS

Minha Mãe, Cidinha (ar que eu respiro)!
Meu Pai e Minha Irmã, Agostinho e Aretha (sol que me ilumina).

Minha Namorada, Andréa.

Professora Rosângela,

Prof.^a Glaura, Prof. Rubens,

Prof. José Santana (*in memoriam*) e Maestrina Stella (*in memoriam*),

Prof.^a Ana Cláudia,

Aos amigos, de São João del-Rei e Belo Horizonte, direta e indiretamente.

Banda Theodoro de Faria e Orquestra Ribeiro Bastos.

Capes/REUNI.

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal
de Minas Gerais e aos respectivos secretários, Alan e Geralda.

Deus, onde estiver... e existir...

(...) “Concebo na espécie humana, dois tipos de desigualdade: uma que chamo de natural ou física, por ser estabelecida pela natureza e que consiste na diferença das idades, da saúde, das forças do corpo e das qualidades do espírito e da alma; a outra que se pode chamar de desigualdade moral ou política, porque depende de uma espécie de convenção e que é estabelecida ou, pelo menos, autorizada pelo consentimento dos homens. Esta consiste nos diferentes privilégios, de que gozam alguns em prejuízo de outros, como o de serem mais ricos, mais homenageados, mais poderosos ou mesmo o de se fazerem obedecer.” (...)¹

Jean-Jacques Rousseau

¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social; ensaio sobre a origem das línguas; discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os pensadores, v. 24). p. 241.

CARMO, Jonatha Maximiniano do. **A trágica e ambígua racialização do discurso musicológico brasileiro.** 142 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.

RESUMO

O presente trabalho aborda a racialização do discurso musicológico brasileiro, que atinge de forma decisiva a construção de um pensamento musical no Brasil. Irei propor o acompanhamento de momentos cruciais na construção dessas narrativas musicológicas, observando os diversos panoramas vividos em torno das teorias raciais no pensamento ocidental e seus reflexos nos processos civilizatórios da cultura brasileira. Buscarei compreender como o discurso racial se formulou intrinsecamente na historiografia brasileira, fazendo com que fossem assimiladas pelas várias disciplinas do conhecimento e, conseqüentemente, acabariam por serem utilizadas também nos discursos musicológicos. Para tanto, pretendo partir, de maneira breve, de um estudo das questões que circundam as relações raciais no mundo em que vivemos, a fim de entender como a cor da pele, independente da origem, foi historicamente transformada em signo de depreciação. Farei isso em busca de uma aproximação de questões que vão muito além de uma simplificação do pensamento. Foram escolhidos, a princípio, os dois primeiros autores que sistematizaram uma história da música brasileira, sendo eles Guilherme de Mello e Renato Almeida. Todavia, ao longo do texto, trarei para a discussão os textos de diversos outros autores, a fim de demonstrar as tendências que os aproximam e que acabam por inscrever certa previsibilidade do discurso musicológico. A partir dessa percepção, percebe-se a criação de cânones, que principalmente ao longo do século XX, foram responsáveis pela construção do que reconhecemos como discurso musicológico brasileiro nos dias atuais.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Música e cultura. Discurso racial. História da música brasileira.

CARMO, Jonatha Maximiniano do. **The tragic and ambiguous racialization of the Brazilian musicological discourse.** 142 p. Thesis (Master's degree). Music Post-graduate. School of Music of the Federal University of Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.

ABSTRACT

The present research approaches the racialization of the Brazilian musicology discourse, which affects the building of a Brazilian musicological thinking in a decisive way. I shall propose the observation of the crucial moments in the building of these musicological narratives, observing the multiple living panoramas around the racial theories in Western thinking and its consequences in the civilization process of Brazilian culture. I shall seek to understand how racial discourse has intrinsically developed in Brazilian historiography, causing it to be assimilated by other areas of knowledge and, thus, also be used in musicological discourses. Therefore, I intend to briefly start with a study of the issues which surround the racial relations in the world we live, in order to understand how the skin color, regardless of one's origin, has historically been transformed in a sign of scorn. I shall do it in order to search for an approach to the subjects that go far beyond the usual thinking. To begin with, two authors were chosen: Guilherme de Mello and Renato Almeida. The reason I chose these two authors is that they were the first to systematize a history of Brazilian music. However, throughout this paper I shall bring into spot the works of several other authors, in order to demonstrate the tendencies which put them together and end by signing some sort of predictability in the musicological discourse. Starting from this perception is possible to observe the creating of canons, which, throughout 20th century, were responsible for constructing what we recognize as the Brazilian musicological discourse nowadays.

Keywords: Ethnomusicology. Music and culture. Racial discourse. The history of Brazilian music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
UMA PEQUENA ARQUEOLOGIA DO RACISMO.....	21
1. INTRODUÇÃO À ARQUEOLOGIA DO PENSAMENTO RACIAL.....	21
2. O MISTÉRIO DA MESTIÇAGEM: DE MAL NACIONAL À SOLUÇÃO TROPICALISTA.....	39
O IDEAL BRANQUEADOR DESDE TEMPOS COLONIAIS.....	53
1. A INSTITUIÇÃO DO SILÊNCIO DOS POVOS ORIGINÁRIOS	53
2. “UM PODEROSO RIO”: O PROJETO DA MISSÃO FRANCESA.....	59
3. “UM DEFEITO DE COR” E AS VÁRIAS CORES DA MESTIÇAGEM	63
A RACIALIZAÇÃO DO DISCURSO MUSICOLÓGICO: AS PRIMEIRAS “HISTÓRIAS DA MÚSICA” BRASILEIRA	72
1. GUILHERME DE MELLO E AS TINTAS E TRAÇOS DO SENTIMENTO NACIONAL	72
1.1 GUILHERME DE MELLO E A SUA “MÚSICA NO BRASIL”	72
1.2 OS PRIMÓRDIOS DE UMA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA.....	79
1.3 CONSIDERAÇÕES: O AMÁLGAMA MÚSICO-RACIAL NACIONALISTA	92
2. RENATO ALMEIDA E A MYSTERIOSA FUSÃO DAS TRÊS RAÇAS	95
2.1 A MESTIÇAGEM: NOVO CONSENSO A SER CONSTRUÍDO	95
2.2 VEDE A <i>SYMPHONIA</i> PRODIGIOSA QUE SE LEVANTA!	102
2.3 O PARADOXO DA MISTURA RACIAL	110
2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DA MÚSICA DE RENATO ALMEIDA.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

Os escritos musicológicos brasileiros estão carregados de particularidades contextuais, principalmente as de seus autores, que dificultam a visualização das diversas faces que envolvem a construção do discurso sobre a música brasileira e sua relação direta com a história do preconceito étnico-social no Brasil.

Essas narrativas são feitas a partir de um prisma que, em grande e esmagadora parte, demonstram conceber uma suposta inferioridade das contribuições musicais dos indivíduos pertencentes às classes oprimidas que, historicamente, não tiveram acesso pleno aos direitos mínimos, e aqui digo não apenas a respeito da contribuição para a construção do que reconhecemos minimamente como “cultura popular”. Dentre essas classes, obviamente, se incluem os diversos povos indígenas e negros que sempre compuseram, e reitero, nunca deixaram de compor, uma significativa e representativa parcela da sociedade brasileira. Entretanto, é perceptível que existe um grande abismo separando as diversidades de classes.

Dentre os intelectuais que contribuíram direta e ativamente para a formação dessa música nacional – portanto músicos, mestres, artistas, dentre outros – e os intelectuais que divulgaram o conceito dessa música nacional, através de periódicos, livros, artigos ficam claras a eleição e exclusão de agentes, salientando as trágicas ambiguidades entre as diversas vertentes que o conceito *música nacional* engendrou ao longo dos anos.

Essa relação de poder salienta essa dicotomia, sendo que de um lado temos a classe representada por povos indígenas e afrodescendentes, e povos mestiços – que forneceram o material para compor significativamente as características músico-culturais brasileiras –, e do outro a classe essencialmente branca, que além de contribuir com uma parcela cultural significativa, se firmou como detentora de um poder de escolha do que deve ou não ser compartilhado nas suas renomadas e canônicas publicações sobre essa cultura musical brasileira.

Estas publicações musicológicas são avaliadas e exaltadas por pessoas do próprio meio destes últimos, fechando-se então, em um círculo intelectual viciado, que ao longo de muitos anos vem formando uma quantidade muito acentuada de novos pensadores. Em regra geral percebemos que estes pensadores tratam a música sob uma redundante perspectiva dicotômica: música melódica e harmônica em contraposição à música monótona e

monorrítmica; da música elaborada em oposição à música da corporalidade; da música autônoma, isto é, música de concerto, versus a música ritualística. Enfim, estas ambiguidades salientam a dicotomia existente entre a influência dita superior, do agente colonizador europeu, e a dos “outros”, povos tidos como míticos e fetichistas, oriundos dos universos afrodescendente e indígena, perpetuando, então, a visão de uma música enquanto *arte* versus uma música enquanto *manifestação*.

Certo de que é vastíssima a bibliografia musicológica histórica brasileira nos dias atuais e que as abordagens são muito mais aprofundadas que as feitas na primeira metade do século XX, cada vez mais as musicologias canônicas tendem a dar lugar a outras com mais aprofundamentos, não apenas musicais, históricos e políticos, mas sociológicos e antropológicos.

Esses aprofundamentos são justamente resultado da nova percepção dos próprios estudantes e pesquisadores, de que a construção do discurso musical brasileiro, moldada ao longo dos fatos da época supracitada se prende aos mesmos nomes e fatos, quase nunca se permitindo uma ampliação de conteúdo em direção à elucidação, principalmente, dos conflitos existentes por detrás da eleição de *personagens* na construção de uma música nacional.

O que se verifica nessas musicologias, em geral, é um apagamento do que era considerado como estranho aos moldes europeus: as expressões estéticas afrodescendentes e dos povos indígenas. Muito provavelmente essa atitude é fruto de um total desconhecimento da extensa e profunda filosofia das tradições seculares desses povos. Tal desconhecimento é fruto de um desinteresse construído pelo processo colonial, que em regra geral tratava as civilizações nativas como não “civilizadas”, sem reconhecer nelas seus sistemas de valores e organização sociocultural.

Observa-se que nas narrativas que constituem a construção do discurso musicológico brasileiro os preconceitos “raciais” não se apresentam de forma explícita, mas evidenciam um desconhecimento ou não aprofundamento nas questões desse “outro”, ficando mesmo em suposições que inevitavelmente levam à perpetuação de dados equivocados sobre essa gigante parcela formadora da sociedade brasileira. Os autores escrevem como se soubessem muito e de antemão quem são estes inúmeros negros e indígenas pertencentes à formação cultural do país.

Esse descaso *outrificador* se configura num desrespeito à diversidade cultural brasileira e evidencia o preconceito à própria noção construída e tão exaltada de o Brasil ser formado por uma base cultural miscigenada e uma plena democracia racial. E como se não

bastasse, tais discursos sequer demonstram preocupação quanto às informações errôneas e extremamente simplificadas que se mantiveram e se mantêm em circulação a respeito dos traços estéticos das práticas musicais destes diferentes povos indígenas e afrodescendentes.

Partindo então de uma primeira reflexão já apontada por vários etnomusicólogos², é possível inferir que para povos tradicionais indígenas e afrodescendentes, por exemplo, a música está ligada à dança, que está ligada ao canto e que juntos se integram ao modo de vida desses grupos. Não existe exatamente uma separação desses elementos, simplesmente pelo fato deles se complementarem. A música para eles é principalmente funcional e carrega uma simbologia muito mais arraigada ao modo de viver em comunidade, de sua relação com os fenômenos naturais, da própria perpetuação dessas sociedades, dentre tantos outros fatores mais complexos dos que supõe a visão da “música pela música” ou da autonomia da obra de arte forjada no século XIX.

Portanto, quando há uma separação da “música” de seus “outros” elementos e se faz uma análise fria, simplificada e diminuta, perde-se parte significativa do sentido que esses povos dão a essa complementaridade entre seus elementos. Esta postura, muito influenciadora do projeto modernista brasileiro, é fruto do conceito desenvolvido pelo crítico vienense Eduard Hanslick (1825-1904), da música, a arte dos sons, enquanto “forma e conteúdo” e arte que tinha o fim em si (CARVALHO, 2012, p. 17-18).

Esse ideal de *música absoluta* desenvolvido por Hanslick teve forte influência no posicionamento dos intelectuais brasileiros que buscavam um modernismo moldado na racionalização da experiência musical, por consequência, de uma música livre da representação *extra musical*, que incluiria, por exemplo, sentimentos por ela suscitados, como podemos observar abaixo nas palavras do historiador Arnaldo Contier:

A busca utópica do “som nacional” baseava-se numa concepção evolucionista da História, ou seja, o início ou o “marco zero” da construção do projeto modernista na música deveria iniciar-se nos anos 20. O compositor interessado nesse projeto era obrigado a “vencer” ou “galgar” uma série de etapas ou fases, até alcançar um “momento” histórico, caracterizado pelo surgimento de uma Arte Pura, desinteressada e esteticamente livre, tendo como paradigma uma lição do “passado”: o século XVIII europeu. (CONTIER, 1994, p. 36)

² Leitura de extrema importância para elucidação das estéticas musicais de povos originários, dentre outras, são: BLACKING, John Anthony Randoll. *How Musical is Man?* University of Washington Press, Seattle, U.S.A, 1973; MERRIAN, Allan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964 e WATERMAN, Christopher. *Jijú, A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. University Of Chicago Press; 1 edition. June 15, 1990; e LUCAS, Glaura. *Os Sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Esse ideal da música enquanto forma e conteúdo, a música pura, que suscitou inúmeros debates em solo europeu, acabou por se identificar com uma visão estruturalista que já era imaginada pelos intelectuais, aos quais restava interpretar e adaptar ainda mais esse ideal ao universo brasileiro. Este projeto excluía então aquilo que fundamentava a música dos “outros” povos brasileiros – os afrodescendentes e indígenas –, uma vez que negava a música enquanto *manifestação*, rude, fetichista, ritualística, inculta, tida como não evoluída.

Visitantes estrangeiros também foram responsáveis por aproximar o projeto modernista a esse ideal da *música com o fim em si*, sendo que muitos desses estrangeiros tiveram suas visitas financiadas por intelectuais e empresários brasileiros, além de muito bem vistas pelo universo intelectual carioca da *Belle Époque*. Dentre estes personagens estrangeiros muito se destacou, não por coincidência, um francês, o compositor Darius Milhaud.

Darius Milhaud, como nos aponta Hermano Vianna, foi um dos importantes personagens que possibilitou a travessia do Atlântico pela cultura popular brasileira entre os anos de 1910 e 1930, pois Milhaud teria morado na cidade do Rio de Janeiro no período de 1914 a 1918 (VIANNA, 2007, p. 103-104). Ainda segundo Hermano Vianna, Milhaud aparece, “ao lado de Blaise Cendrars, como mais um mediador internacional na história da transformação do samba em música nacional brasileira” (VIANNA, 2007, p. 103-104).

José Miguel Wisnik aponta, neste contexto, que

A passagem de Milhaud pelo Brasil oferece a possibilidade de se comparar as relações entre a música brasileira e a europeia num momento em que, por motivos diferentes, ambas concentram-se em torno de um mesmo objetivo: submeter um material musical que tem origem no repertório popular à elaboração de uma técnica estranha a esse repertório. Como sabemos, tal problema está profundamente vinculado aos destinos do modernismo musical no Brasil, cujo maior empreendimento foi, depois da Semana [da Arte Moderna], tentar assimilar a música folclórica à linguagem culta (WISNIK, 1983, p. 49).

A questão que fica, além dessa atuação de Milhaud no universo musical brasileiro, é a que se relaciona diretamente à imbricada tentativa de assimilação de elementos folclóricos à linguagem erudita, portanto dessa dualidade culta e inculta da linguagem musical que estava em voga: teria Milhaud influenciado os modernistas brasileiros com seu posicionamento claramente sustentado pelas ideias de *música autônoma*?³ Teriam as práticas musicais dos

³ Importante notar que segundo Lopes Graça, Milhaud teria afirmado que “a música deve rir-se da forma do regime”, portanto ela seria *apolítica*, e no contexto europeu “nem fascista nem comunista”, isto é: “Uma sonata em mi bemol será sempre uma sonata. Graças a Deus, os músicos não têm outro ideal além da música, nem outras preocupações além das escalas e dos acordes”. Cf. CARVALHO, Mário Vieira de. *Música e política: o “caso” de Fernando Lopes -Graça (1906 -1994)*. In: Música, Discurso, Poder, ed. por Maria do

povos afrodescendentes e indígenas servido como matéria prima, inerte, amorfas, como princípio ativo a um universo estético cujos fundamentos e valores eram totalmente alheios aos seus?

Essa separação da música de seus “outros” elementos parece ter impossibilitado o debate profícuo de identidade brasileira, mas não aquele que foi supostamente debatido entre os intelectuais. Na realidade, este debate se constituiu por um corpo de autores que excluiu do debate intelectual os personagens que “forneceram” o material folclórico na lógica do programa modernista e do ideal de nacionalidade que estes buscavam. Tratava-se de um cenário que iria incluir o máximo de personagens possível, mas excluiria as vozes – daqueles que produziam o “material folclórico” - que poderiam dizer que estavam ali lógicas estéticas absolutamente estranhas umas às outras.

De qualquer forma, um projeto que buscava a identidade nacional, através da análise, interpretação e explicação da história do Brasil, deveria tê-lo feito sem fazer tábula rasa dos conflitos sociais e, principalmente, étnico-raciais. Ora, todos estes problemas não enfrentados e debatidos profundamente, principalmente os relacionados às causas étnico-raciais, ainda estão em pauta.

Então, poderíamos supor que, na discussão sobre cultura, em particular no campo da música, ainda não nos livramos do espírito modernista. Discussões como música harmônica e música melódica *versus* música monótona e monorrítmica; música elaborada *versus* música da corporalidade; música de concerto *versus* música manifestação... Será que ainda carregamos o fardo da música “brasileira” *versus* música *modernista*? Se assim o for, fica quase evidente que o próprio Modernismo brasileiro, que separou os universos da música culta e da música inculta, foi quem forjou a dicotomia popular “versus” erudito, tão polêmica em nossa sociedade, por justapor ou viver dicotomias desde a fundação desta: índio/branco, incivilizado/civilizado, rural/urbano, preto/branco, colônia/metrópole, elite/povo, casa-grande/senzala!

O fortalecimento na intelectualidade do ideal de música enquanto arte pura e autônoma deixa claro que a utilização de elementos ditos populares e folclóricos manteve uma conversa muito artificial e dicotômica entre as partes, sendo que de um lado estavam os entusiastas da música de concerto, de espetáculo e arte e, do outro, os da música como manifestação e expressão, como modo de vida em sociedade. E esse abismo entre esses

universos parece ter aumentado com o advento e rápido crescimento da música comercial de massa.

Toda essa digressão elucida o imenso conflito que ainda vivemos nesse universo de apropriações. Em suma, elas se configuram como uma *espetacularização*, para utilizar a expressão do antropólogo José Jorge de Carvalho⁴ no artigo *Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares* (2007). Apesar de o autor definir *espetacularização* como

(...) operação típica da **sociedade de massas**, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, [que acaba por ser] transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem (...) (CARVALHO, 2007, p 81-82, grifo meu)

é muito evidente que essa ação “espetacularizadora” e, portanto, “canibalizadora”, foi muito praticada no campo dito erudito, na forma “crescente e contínua de invasão, expropriação e predação extremamente perniciososa” (CARVALHO, 2004, p. 80) de elementos pertencentes aos povos em situação de subalternidade, e na maioria das vezes sem o devido pedido de *licença*.

O mais grave aspecto nessa conjuntura de fatores seria o de que os intelectuais da elite Brasileira vêm evitando – e aqui não apenas desde décadas como as de 1920 ou 1930, mas desde muito antes – o debate a respeito dos cruéis conflitos das relações étnico-culturais no Brasil. A cultura popular e os seus traços estéticos tidos como folclóricos foram sendo contrapostos aos elementos e valores de uma intelectualidade que detinha e detém o poder de sistematizar todo esse conhecimento, ou seja, editar e publicar como literatura especializada.

Esse poder manteve o universo erudito, culto e intelectual a uma distância segura dos “outros”, que acabaram por serem postos como incapazes de atingirem uma suposta profundidade de reflexão intelectualizada, gerando essa duríssima e evidente dicotomia que resultou na desumanização das relações culturais. Isto evidenciou, então, uma estranha

⁴ A respeito das “apropriações” culturais, o antropólogo José Jorge de Carvalho afirma que “um sintoma claro da predação cultural é o fato de que, por muito tempo, apenas os brinquedos e folguedos que tinham um caráter realmente laico, ligados às festas voltadas para a confraternização, e a diversão eram as expressões que interessavam às elites. A partir das últimas décadas, porém, a classe média urbana consumidora de espetáculos avançou mais em direção às culturas populares. Consequentemente, muitas manifestações devocionais que se mantinham até então intocadas, também estão sendo submetidas, em meio a essa nova onda de predação cultural, ao escrutínio mercantilizador dos produtores e dos interesses de manipulação da classe política. No momento presente, então, uma grande parte da cultura popular sofre uma pressão sem precedentes para ser espetacularizada”. Cf. CARVALHO, José Jorge de. *Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares*. In: I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Polis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. p 82-83.

objetividade dos intelectuais em detrimento de uma subjetividade dos “não intelectuais” de valores culturais, sociais, étnicos, dentre outros.

Concentrados no reconhecimento dos personagens que tentaram ou tiveram êxito na construção de uma *música genuinamente brasileira*, a partir de coleta e utilização de elementos vernáculos, estes intelectuais sequer se aventuraram em considerações mínimas tanto de reconhecimento das qualidades extramusicais dos personagens detentores de conhecimentos musicais próprios, quanto da presença deles nesse universo moderno que estava sendo engendrado.

Nas musicologias de Guilherme de Mello (1908), Renato Almeida (1926), Luiz Heitor Correa de Azevedo (1950 e 1956), Vasco Mariz (1981), Bruno Kiefer (1982), por exemplo, é evidente os mais diversos paradoxos nos quais a premissa de integração da música do “outro” com a música de concerto europeia praticada por aqui se tornou um imbricado processo de eleição e exclusão de personagens, gêneros e elementos culturais na formulação da “música brasileira”. São autores que realmente deixam claro que não foi possível nos livrarmos de alguns posicionamentos modernistas.

E deve ser exatamente por conta disso que depois de tantos anos, esses mesmos autores são reproduzidos e exaltados, fazendo com que intelectuais, imbuídos nesse mesmo espírito do projeto modernista de cinquenta ou sessenta anos atrás, continuam a influenciar seus pares, como Vasco Mariz, que escreve, por exemplo, na década de 1980 em sua *História da Música no Brasil*:

Não fosse a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922, o brasileiro continuaria ignorando a sua terra por muito tempo ainda. Fez-se tábula rasa dos velhos preconceitos, impôs-se a realidade. E nesse movimento renovador da inteligência nacional, a música tomou parte saliente. De como cresceu, impôs-se e cruzou fronteiras aqui se lerá, o mais objetivamente possível. (MARIZ, 1981, p. 23)

Esse discurso salienta uma clara e objetiva tentativa de enfatizar uma eleição de elementos e personagens de forma eufemista, pois a década posterior ao modernismo brasileiro da Semana de 1922 seria, justamente ela, a da renovação de um discurso racializado na literatura brasileira, marcado, por exemplo, com o lançamento da obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande Senzala* no ano de 1933. Esta obra contribuiria efetivamente para definir o brasileiro “como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa e senzala, de sobrados e mucambos (sic)”

(VIANNA, 2007, p. 63), ou seja, era a inauguração de uma suposta cordialidade da mistura racial brasileira e a institucionalização de uma democracia racial!

Para que se consiga observar as possíveis origens desse discurso “discriminatório” – aqui no sentido literal da palavra, portanto, no de *distinção* baseado em grupos, classes ou categorias – e, por conseguinte, racializado, pretendo utilizar principalmente das duas primeiras historiografias da música brasileira, sendo uma a de Guilherme Theodoro Pereira de Mello, escrita em 1908, denominada “*A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*” e a de Renato Almeida, denominada *História da música brasileira*, escrita no ano de 1926.

Guilherme Theodoro Pereira de Mello era baiano, nascido em 25 de junho de 1867 na cidade de Salvador, e foi quem escreveu a primeira história da música brasileira, no ano de 1908, denominada “*A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*”. Parece não existir uma biografia aprofundada sobre esse autor, o que é estranho devido ao grande número de citações feitas registrando a utilização de sua *História da Música* pelos mais diversos intelectuais ao longo do século XX, inclusive por Renato Almeida. O pouco que se encontra sobre ele está no próprio prefácio da segunda edição de seu livro, feito por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, ou em curtos comentários em livros que tratam a história da música brasileira, citações em artigos e periódicos ou uma curta bibliografia na página da Academia Brasileira de Música⁵.

Essas fontes nos informam que Guilherme de Mello passou sua juventude na Casa Pia e Colégio de Órfãos de São Joaquim⁶ e mencionam sua “curta” estada no Rio de Janeiro como bibliotecário do Instituto Nacional de Música. Ele havia se mudado para o Rio em 1928, efetivando-se como bibliotecário em 1929 e morreu em 4 de maio de 1932⁷.

Sobre o seu livro, observa-se que foi construído a partir dos conhecimentos adquiridos nas aulas que eram oferecidas na Casa de Órfãos, pois segundo o historiador

⁵ Conferir no *website* da academia, seguindo os seguintes passos nas abas: Sobre a ABM > Patronos > Cadeira nº 31 Guilherme de Mello. Disponível em <<http://www.abmusica.org.br/>>. Acessado dia 23 de agosto de 2014.

⁶ Para maiores detalhes conferir a dissertação de mestrado de Rodrigues Matta, *Casa Pia e Colégio de Órfãos de São Joaquim: de recolhido a assalariado*, a qual detalhadamente nos esclarece, principalmente, como era a vida dos internos nesta, desde se órfãos de pai ou mãe até com quais habilidades para trabalharem saíram da casa. Infelizmente, não me deparei com o nome de Guilherme de Mello, porém, existe uma possibilidade de um dos referidos “Joaquim Theodoro Pereira de Mello” ser ao menos parente de Guilherme Theodoro Pereira de Mello. MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. *Casa Pia Colégio de Órfãos de São Joaquim: de recolhido a assalariado*. Salvador, 1996. Dissertação (Mestrado em História), UFBA. p. 224.

⁷ Documento *online* denominado “Moção de Congratulações à Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim, pela realização do Tributo Biografia Musical Guilherme de Mello, primeiro historiador da música do Brasil”, que está disponível para livre acesso em <<http://www.al.ba.gov.br/atividade-parlamentar/proposicoes-resultado.php?cod=MOC/14.689/2012>>. Acessado dia 13 de Janeiro de 2014.

Rodrigues Matta aos alunos desta instituição eram oferecidos conhecimentos de língua portuguesa, aritmética, línguas estrangeiras, geometria e álgebra, desenho de figura e arquitetura, além de lógica, metafísica, ética e direito natural e, não obstante, música.⁸

Mesmo com todo esse cronograma de estudos, Guilherme de Mello deve ter se interessado muito pelas aulas de música, pois aos vinte cinco anos, depois de boa parte de sua juventude como interno desta instituição, substituiu o antigo professor de música e assumiu a regência da banda do colégio. Foi ele quem idealizou dentro da instituição o coral *Schola Cantorum* e a orquestra do estabelecimento, e consta também que, grande número de músicos profissionais das diversas orquestras baianas da primeira metade do século passado, fez parte das classes de música que ministrava (MELLO, 1947, p. VII).

O outro autor, Renato Almeida, assim como Guilherme de Mello era baiano, porém, da cidade de Santo Antônio de Jesus, pequena cidade no interior do estado. Nasceu no dia 06 de dezembro de 1895, e de acordo com Vasco Mariz “descendia da linhagem dos Almeida, pioneiros na colonização do sudoeste baiano, no baixo curso das águas dos rios Jaguaribe e do Jiquiriçá, desde o século XIX” (MARIZ, 1983, p. 93). Ainda segundo Mariz, era comum, nessa época, que os filhos de senhores de engenho fossem estudar na “Bahia, no Recife, no Rio de Janeiro e até mesmo em Coimbra” (MARIZ, 1983, p. 94).

Incentivado aos estudos tanto por seu pai – médico e “com estudos completos de humanidade” (MARIZ, 1983, p. 94) – e por sua mãe – pianista que lhe deu as primeiras lições de música – mudou-se para o Rio de Janeiro em 1907, iniciando seu estudo secundário no colégio jesuíta Santo Inácio⁹. Foi neste colégio que adquiriu a sua formação intelectual que o preparou para adentrar na “Universidade da antiga capital, onde se bacharelou em 1915” (MARIZ, 1983, p. 94) em ciências jurídicas e sociais.

O próprio autor, Renato Almeida, disse ter sido a Primeira Grande Guerra que modificou o pensamento de todos naquela época, como podemos observar na citação de Vasco Mariz, a qual este nos informa ter sido extraída de uma entrevista de Renato Almeida: “depois da guerra, a arte e o pensamento sofrem tremendo impacto e veio o modernismo, campanha na qual me empenhei com maior vigor” (MARIZ, 1983, p. 94).

Foi exatamente neste contexto de transformações históricas da sociedade mundial, e não obstante brasileira que iria surgir os primeiros escritos sobre os signos de nossa linguagem musical feitos por Renato Almeida, que teria na pesquisa do folclore nacional sua

⁸ Para mais detalhes do extenso programa de disciplinas, conferir MATTA, Rodrigues. 1996, p. 211.

⁹ Cf. Colégio Santo Inácio. Disponível em <<http://www.santoinacio-rio.com.br/o-colegio/historia>> Acessado dia 12 de janeiro de 2014.

forte ligação ao movimento modernista que se engendrava. Assim, a partir desse depoimento podemos inferir que o discurso da musicologia proposta por Renato Almeida irá seguir o ideário modernista do pós-guerra no Brasil, o qual tinha como premissa a busca da expressão máxima do que era nacional, evitando, então, os estrangeirismos, e portanto enfatizando a pesquisa do folclore musical brasileiro.

Esse ideário modernista, segundo aponta Vasco Mariz, possuía três princípios fundamentais básicos:

Dos três princípios fundamentais advogados pelos modernistas de então – o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional – ressaltamos o impulso unânime de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, banindo para sempre os ‘pastiche’ da arte européia (sic). (MARIZ, 1981, p. 112)

Assim como Guilherme de Mello, de certa maneira, e a partir do ideal modernista em voga, Renato Almeida buscou retratar a independência nacional da arte brasileira a qual era caracterizada pela música popular. Portanto, como enfatiza o próprio autor, “em defesa da cultura do nosso povo” (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1983, p. 95).

Então, será a partir dessas obras que buscarei compreender como um discurso racializado se formulou na historiografia brasileira, fazendo com que reflexos dessa conturbada construção, baseada em/ou influenciada por teorias raciais vindas em grande parte de cientistas europeus, fossem utilizados nas diversas disciplinas do conhecimento e que acabariam por influenciar de forma decisiva as diversas faces de uma *musicologia histórica brasileira*.

Para tanto proponho uma pequena arqueologia do racismo no mundo, de forma geral, para depois me ater nos resquícios desse pensamento no panorama histórico brasileiro, indagando principalmente o porquê da mestiçagem, na historiografia social brasileira, ter se transformado, de um suposto mal nacional, à tão celebrada solução democrática racial.

Logo após essa abordagem histórico-social irei refletir sobre o ideal branqueador que sempre esteve em voga no discurso brasileiro, mas de forma metafórica. Uma das grandes dificuldades que circundam o racismo é a expressão dele de modo não literal no discurso, fazendo com que a percepção de sua presença em quase tudo à nossa volta, se torne uma vitimização do discriminado. Nessa perspectiva, se evidenciam os estereótipos, como ocorre na história brasileira, na separação e caracterização da diferença em brancos, negros, indígenas e, o elo perdido, o mestiço. Este último se torna culpado pela desconsideração de

suas origens, como se ele fosse o culpado pela mestiçagem praticada sistematicamente no mundo e evidenciada na sociedade brasileira de forma particular.

Portanto, se a mestiçagem é observada como mal nacional em momentos específicos da historiografia brasileira, indivíduos que se identificam cada vez mais “escurecidos” tendem a se sentirem mais discriminados, criando supostamente uma vontade de se “embranquecer” para serem aceitos pelos menos visivelmente escurecidos. Esse movimento de reconhecimento cria, quase de forma espontânea, outro movimento, que é o de resgate das raízes desses indivíduos discriminados. Então, intelectuais se juntam e por vias historicistas, veem na raiz da construção étnica de seu país, a resposta para criar um sentimento de pertencimento, como se todos eles tivessem sido acometidos de um orgulho teleológico profundo.

Em um evidente jogo de *re-exclusão* e *re-eleição* de personagens, fomentado sempre pela exclusão de raízes culturais do discurso, se torna necessária a busca de um entendimento mínimo de como foi institucionalizado, por exemplo, o silenciamento dos diversos povos indígenas e negros nesse processo branqueador, que afirma, por exemplo, uma abdicação desses povos, sem conflito ou resistência, de suas culturas, ao longo dos séculos. Essas abordagens serão feitas observando esse ideal branqueador desde tempos coloniais.

Finalmente chegamos à abordagem desses discursos racializados nas histórias da música brasileira: Guilherme Theodoro Pereira de Mello, “*A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*” (1908) e Renato Almeida, *História da música brasileira*, (1926). Através da escolha desses dois autores e suas respectivas obras, será feita uma seleção de trechos que serão associados à outros autores de estudos musicológicos e etnomusicológicos brasileiros, afim de salientar como essas *duas histórias da música mantém uma simetria argumentativa racializada* em relação à diferenciação entre ao menos três personagens formadores da sociedade brasileira: o branco, os negros e os indígenas.

A aproximação das questões que circundam as relações entre os indivíduos em muito nos informa da construção do discurso em torno da busca pela nacionalidade na música. Penso que quanto mais aproximarmos as perspectivas de análise e as disciplinas, mais longe e de forma mais ampla poderemos chegar a tratar deste tema. Assim, este estudo pode ser tomado como uma planta, presa ao chão, que com a ajuda do vento, dos pássaros e da chuva, deixa um campo todo florido... Dizem que uma andorinha não faz, *verão!*

UMA PEQUENA ARQUEOLOGIA DO RACISMO

1. INTRODUÇÃO À ARQUEOLOGIA DO PENSAMENTO RACIAL

Ao iniciar uma pesquisa em torno do tema racismo, acabamos por esbarrar em outro grande tema, a escravidão. Mesmo que sistemas de escravidão tenham existido em outros momentos da humanidade, a escravidão fruto da expansão do colonialismo europeu torna-se mais palpável, claro, devido à evidente disseminação da cultura europeia, os sincretismos e aculturações. A proximidade temporal e um maior acesso aos fatos e reflexões desse período marcam de maneira contundente nossa atual sociedade. Apresento aqui, ainda que de forma muito sucinta um ensaio de uma arqueologia do pensamento racial que originou, portanto, o racismo.

Resquícios do sistema escravagista utilizado no processo colonial ainda estão presentes a nossa volta e o racismo seria, dentre vários outros, um dos estigmas de nossa sociedade. É muito evidente à nossa percepção que muito do que hoje observamos como diferenças sociais e econômicas abismais em nossa sociedade, é resultado das evidentes segregações e discriminações de uma grande parcela da população brasileira que sofreu com o regime de exclusão proporcionado pela grande instituição que foi a cultura colonial escravocrata.

Informa-nos Pedro Quental, em artigo denominado *A latinidade do conceito de América Latina* (2012), que a dominação física e de território de colonizadores pressupõe uma inferiorização do colonizado a partir de referenciais culturais daquele, isto é, as duas ideias dicotômicas de superioridade e inferioridade cultural reafirmam a existência de um forte vínculo entre colonialismo e racismo¹⁰.

Por vários séculos, nesse contexto colonizador, a subjugação de povos originários americanos e de negros africanos foi fortemente influenciada por doutrinas de cunho religioso, que buscavam justificar a escravidão como uma sublimar ordem divina contida em escritos bíblicos.

O que aconteceu na colonização das Américas, inclusa a expansão da fé católica pelo mundo – em parte personificada nas ações jesuíticas da Companhia de Jesus, idealizada por

¹⁰ Cf. PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter; QUENTAL, Pedro de Araújo. 2012. p. 05.

Inácio de Loyola em 1534, por exemplo – tinha como premissa a civilização e cristianização de indivíduos que habitavam essas novas descobertas coloniais, tidos como selvagens, lascivos, desalmados e, principalmente, pagãos e com o estigma do “pecado”.

A religião, aliada à política econômica expansionista europeia que emergia em função do sistema capitalista – este com todas as suas novas relações significantes de trabalho, acúmulo de capital, propriedade e produção – dominou e determinou boa parte do pensamento de estudiosos dessa época, engendrando decisões que refletiram tanto no chamado Novo Mundo quanto no Velho Mundo.

Como demonstra a seguir Porto-Gonçalves e Pedro Quental, essas decisões abrangeram aspectos sociais, econômicos, religiosos, que se desenvolveriam até a generalização e homogeneização de categorias sociais de poder pautadas, por exemplo, em características biológicas:

As diferenças fenotípicas, como por exemplo, a cor da pele, a forma e cor do cabelo, dos olhos, do nariz, começam a ser utilizadas no processo de colonização como forma de diferenciar conquistadores e conquistados, europeus e não europeus, estabelecendo, assim, uma relação de superioridade e inferioridade pautada nas distintas estruturas biológicas de cada grupo social e criando supostas gradações [dos indivíduos] (PORTO-GONÇALVES; QUENTAL, 2012, p. 05).

Teria sido então, por volta do século XV, início da escravidão dos africanos pelos portugueses, que os exegetas aprofundaram-se no estudo do livro dos Gênesis, em particular o nono capítulo, que narra a história dos possíveis únicos sobreviventes “humanos” ao dilúvio terreno: Noé, seus três filhos Sem, Jafé e Cam e suas respectivas famílias. Como nos aponta Carlos Porto-Gonçalves e Pedro Quental no artigo *Colonialidade do poder e os desafios da integração regional na América Latina* (2012), é importante observar que

Antes de 1492, a cosmologia cristã dividia o mundo em apenas três continentes: Ásia, África e Europa. Nenhuma outra cosmologia entre as demais civilizações daquele período histórico, como a chinesa, a indiana, a inca, a japonesa ou a árabe-islâmica, regionalizava o mundo desta maneira. Apenas os cristãos do ocidente partilhavam desse imaginário, uma visão tripartida do mundo expressa no mapa cristão do T em O [*Terrarum Orbis*, desenvolvido entre os séculos VIII e XIII] e referenciada nos três filhos de Noé: Ásia representando Sem; África, Cam e; Europa, Jafé. A correlação entre os filhos de Noé e cada um dos três continentes até então conhecidos pela cosmologia cristã surge de influências das ideias de Santo Agostinho. Como relatado em seu livro *A Cidade de Deus*, Cam é o amaldiçoado, o herege, o filho que pecou contra o pai e teve seus descendentes condenados a serem servos de seus irmãos. Sem e Jafé, ao contrário, foram os filhos abençoados por Noé. A Jafé foi designada a benção do crescimento, do engrandecimento, e este reinaria, então, sobre os outros irmãos. (MIGNOLO *apud* QUENTAL; PORTO-GONÇALVES, 2012, p. 51)

Segundo os escritos bíblicos, após o dilúvio a ordem teria sido de que Noé e sua família se multiplicassem e povoassem a terra. Após cumprir com o ordenado divino, Noé teria se tornado um lavrador de vinhas, e em um determinado dia, ele teria se embriagado e deitado nu em sua tenda. Um dos seus filhos, Cam, teria entrado na tenda e “desrespeitado” a privacidade de seu pai, o que configurava uma grande falta. Os dois filhos mais velhos de Noé, Jafé e Sem, logo teriam tratado, sem observar a nudez de seu pai, de cobri-lo. Eis o ponto chave que interliga a igreja, respaldada nas ideias de Santo Agostinho, e a condição de “pecador” de Cam com o continente africano. Noé soube do ocorrido e teria “amaldiçoado” seu filho Cam e seus netos por essa atitude desrespeitosa.

Essa maldição de Noé já havia sido utilizada por escribas judeus¹¹, mas em nada tinha a ver especificamente com cor da pele, sendo que em fins da Idade Média, como dito anteriormente, ela foi reinterpretada por teólogos como justificativa para a escravização principalmente de negros africanos e outros habitantes “descendentes” de Cam, isto é, aqueles que habitavam em particular a região africana representada pela divisão tripartida do mundo.

Nessas interpretações, a cor da pele foi utilizada como justificativa ao cumprimento da maldição narrada no texto bíblico, como uma espécie de castigo, tornando, então, indivíduos de pele escura inferiores aos de pele clara, e dando então o direito (divino) destes escravizarem aqueles.

Segundo José Rivair Macedo, em artigo *Os herdeiros de Cam: representações da África e dos africanos no ocidente medieval* (2001), essa visão do mundo tripartida, que situa a África ao território de Cam, por exemplo, seria a revelação de um pensamento cristão, no qual “três são as essências da trindade, assim como três seriam as ‘ordens’ instituídas por Deus na sociedade” (MACEDO, 2001, p. 05).

Ainda segundo o historiador, “escritores como Gerald de Cambrai (975-1051) e o germânico Gervais de Tilbury (1155-1234) comparavam os *oratores* (sacerdotes) a Sem, os *bellatores* (guerreiros) a Jafet e os *laboratores* (trabalhadores) a Cam”¹², formando então uma

¹¹ Ao que parece, existem algumas possíveis versões dos escritos Bíblicos. Dentre elas a de que haveria problemas até mesmo de tradução, o que justificaria o nome de Cam, por exemplo, ter sido substituído pelo de Canaã. Existem versões que não citam o quesito cor da pele, alegando serem os cananeus em sua maioria de pele clara. Segundo a *webpage* denominada “O grande diálogo”, existem algumas hipóteses a serem verificadas, como segue: 1) Existiam duas versões desta história onde, em uma, os filhos de Noé são mencionados como sendo Sem, Cam e Jafé, e outra, onde os filhos são Sem, Canaã e Jafé. Em algum tempo, um escriba desavisado, teria “misturado” estas duas tradições criando esta confusão. 2) Outros acreditam que Canaã foi o verdadeiro transgressor ou que, no mínimo, teria funcionado como cúmplice dos atos de seu pai Cam. 3) Por fim, alguns acreditam que nesse texto estamos diante de um perfeito caso de justiça baseada na Lei do Talião, onde Deus promete visitar a iniquidade dos pais nos filhos”. Disponível no *blog* “O Grande Diálogo – A raça negra foi mesmo amaldiçoada por Deus?”. <<http://ograndedialogo.blogspot.com.br/2011/10/raca-negra-foi-mesmo-amaldiçoada-por.html>> Acessado dia 20 de junho de 2014.

¹² Cf. MACEDO, Rivair. 2001, p. 05.

visão “cristocêntrica”, na qual o “T” do *Terrarum Orbis* funcionava como uma evocação à cruz. Nessa representação, o continente africano ficava situado no que era denominado “zona tórrida”, na qual as temperaturas altas e os efeitos severos provocados pelo sol determinavam a pele escura desses habitantes. Tornada mitológica a ligação dos habitantes dessa região à Cam, essas interpretações foram incisiva e enfaticamente utilizadas como justificativas do tráfico negreiro e fizeram coro ao discurso de pecado e condenação divina por servidão, além da inferiorização geral da cultura desses povos. Do ponto de vista cristão, não obstante, se configurava necessária à catequização desses povos considerados fetichistas, pagãos, não civilizados, dentre outras atribuições.

Tatiana Lotierzo, no artigo *Raça, gênero e projeto branqueador, ‘A redenção de Cam’, de Modesto Brocos* (2013), argumenta que as interpretações da história de Noé e seus filhos tiveram uma modificação crucial

(...) entre o final da Idade Média e o início da era moderna. Num momento de expansão da Cristandade ocidental rumo à África, à Ásia e, posteriormente, às Américas, a passagem passa a ser utilizada como justificativa para a escravidão dos africanos, vista como “natural” pelos europeus. O mecanismo que permite tal modificação estrutural é que a pele de Cam (e seus descendentes) se torna, nessas interpretações, negra. Ao mesmo tempo, Sem passa a ser associado à Ásia e Iafet [Jafé ou Jafet] é descrito como branco. Como se vê, há um claro discurso que usa cor como marcador e assim associa tonalidades a hierarquias históricas e políticas. (LOTIERZO, 2013, p. 07)

A visão ocidentalizada de mundo que a expansão colonialista estava começando a configurar e a imposição de uma superioridade do que era reconhecido como cultura dos europeus iriam ter resultados no próprio contexto intelectual europeu, não obstante, teria reflexos, em produções artísticas e literárias, por exemplo, na música, na filosofia, na poesia, nas ciências, etc.

Um importante registro literário dessa percepção da diminuição, ou melhor, inferiorização do indivíduo do *novo mundo*, fruto do aumento do mistério que circundava as recentes descobertas, foi registrada por Shakespeare (1564-1616). A figura do escravo, sua “estranheza”, rudez, a suposta incivilidade, idioma e a seu aspecto físico mais notório, a cor da pele, seria retratada por este autor em seu clássico *A tempestade*, peça escrita por volta de 1611, que teve como um dos personagens principais Caliban, um escravo.

A história de *A tempestade*, além de retratar o amor e paixão entre personagens, gira em torno de uma metáfora do recomeço, representada pela nova vida a que teve que se submeter um dos personagens principais, Próspero, que havia perdido o poder do trono do

Ducado de Milão, após usurpação cometida pelo próprio irmão¹³. Junto de sua filha Miranda são largados à deriva, que os conduziu até uma ilha onde instauraram um governo. Próspero, já restabelecido, também dos poderes de nobreza e fortuna, quando observa a aproximação de seus inimigos, “arma uma tempestade e com a ajuda de Ariel, o espírito servidor, manipula os destinos dos naufragos, que conseguiram chegar às praias da ilha, também habitada por outros espíritos e por Caliban, escravo peçonhento”¹⁴.

Próspero exerce na ilha o poder absoluto e de forma eficiente, desconsiderando até os apelos da filha que suplica pelo amado Fernando. Assim, torna-se um príncipe que tem presente os ensinamentos políticos de Maquiavel, em que a racionalidade é central, tendo em vista os objetivos a que se propõe. A política não é só uma forma de conhecimento, mas é também técnica a ser aplicada, avaliando-se cada momento, situação e oportunidade.¹⁵

Miguel Chaia, então, argumenta que nesse contexto político-racional

(...) encontramos uma situação em que Próspero, usando de sabedoria e magia, controla completamente os habitantes do seu reinado, a fim de subjugar o mal, reconciliar as disputas do passado, fechar o ciclo pecado/regeneração/penitência e avançar para um modo de vida mais civilizado. (TRAVERSI *apud* CHAIA, 1995, p. 175)

Miguel Chaia, em seu artigo *A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel* (1995), infere ainda que autores como Shakespeare e Maquiavel, dentre outros, são autores “que permitem lançar um olhar direto sobre quem governa ou sofre a ação de governo, através da presença corpórea, física, destes sujeitos” (CHAIA, 1995, p. 167), deixando evidente uma temática que leva em consideração a noção de poder, de individualidade e vida em sociedade, racionalidade e paixão.

A Tempestade, uma das últimas obras de Shakespeare, deixa claro uma relação com o Novo Mundo e um tom tropical da peça, principalmente porque “Shakespeare utiliza-se claramente dos *Ensaio*s de Montaigne e dos relatos de *Viagens à América* (Ilhas Bermudas e Virgínia) como, por exemplo, o relatório de William Strachey” (MUIR *apud* CHAIA, 1995, p. 169). A peça também reflete “um forte sentido metafórico, constituindo-se quase numa construção do essencial dos mecanismos de poder e das relações políticas” (CHAIA, 1995, p. 175). A esse respeito, Miguel Chaia infere:

¹³ Cf. CHAIA, Miguel. 1995, p. 169.

¹⁴ Cf. *Idem*.

¹⁵ Cf. *Ibidem.*, p. 175.

A tempestade revela (sic) a discussão de liberdade e poder, ampliando a abordagem para a relação mando/obediência, o que envolve a questão não só do exercício do poder, mas também da qualidade do povo [visto que dois grandes temas se destacam] na descrição política da ilha: a submissão e a liberdade (CHAIA, 1995, p. 170).

Essas colocações se alinham, de alguma forma, à de Ada Rodríguez, no seu artigo *Discursos y contradiscursos: Calibán, Calibán. Temas de la resistencia y la negritud* (2008), no qual a autora contextualiza Caliban, como “el representante del hombre mestizo de las Américas”, e a peça *A Tempestade*, como a abordagem da “polémica de la esclavitud y la opresión de los países que han vivido el proceso de la colonización” (RODRÍGUEZ, 2008, p. 292).

A peça deixa transparecer a relação de poder, principalmente, o político exercido por Próspero e a dicotomia entre Ariel, o espírito que representa a liberdade, e Caliban, representante da escravidão, como explicitado por Miguel Chaia:

Se a obediência de Ariel deve-se à promessa e à esperança da liberdade, a transgressão da ordem por parte de Caliban indica que a liberdade natural ou gozada por desejos ou paixões individuais coloca em perigo a sociedade, justificando o castigo como uma forma de escravização do mal. Desta forma, a perspectiva da liberdade passa a se constituir no fundamento das ações políticas das personagens. (1995, p. 171-172)

De qualquer maneira, parece ficar explícito que a peça de Shakespeare demonstra o desenvolvimento do conceito de civilização, que se imbrica com o conceito de cultura, pois ela reflete dicotomias, dentre as quais é possível citar as reações racionais e instintivas entre os personagens, como se estas quisessem salientar a relação mando e obediência, civilidade e incivilidade, enfim, Europa e Novo Mundo.

São essas ideias que serão profundamente discutidas no decorrer do século XVIII e da relação de grupos que já estavam organizados social e politicamente e os “outros”, considerados primitivos. De certa forma, é oportuno considerar o que nos indica Ada Rodríguez, de que na literatura o personagem “Calibán es utilizado para criticar el trato dispensado a las minorías étnicas por parte de los grupos en el poder” (RODRÍGUEZ, 2008, p. 309).

Como observado a respeito da literatura, um importante filósofo, forte influenciador dos pensadores de seu tempo, e que direta ou indiretamente estava discutindo uma subjugação dos negros na sociedade, seria John Locke (1632-1704), mesmo que em suma o que ele defendia era o direito natural de propriedade.

Locke era um forte defensor da escravidão. Ele advogava a “igualdade natural”, isto é, “não punha em questão as desigualdades que decorriam da idade e da virtude, do mérito, do nascimento, da natureza ou de sentimentos políticos, como a gratidão”, fazendo com que as relações de subordinação existissem “entre os que eram dotados de razão e os que a não sabiam (ainda) usar ou eram de todo incapazes de ‘entendimento’”¹⁶.

Dentro dessa igualdade natural estava sendo colocado em questão a hierarquia e subordinação, às quais se incorporavam os princípios liberais estabelecidos por John Locke, nos quais o direito à propriedade é de interesse privado e natural. Cristina Nogueira da Silva, no artigo *Conceitos oitocentistas de cidadania: liberalismo e igualdade* (2009) argumenta sobre a aplicação desses princípios, demonstrando o posicionamento de Locke sobre o regime de escravidão:

A preservação da propriedade, como primeiro fundamento do governo, protegia, por fim, todas as desigualdades “reais”, e também a maior delas, o estado de escravatura, pois o *não poderem ser proprietários* era um dos motivos apontados para a exclusão dos escravos. Os escravos não podiam ser parte da sociedade civil porque o fim desta era a preservação da propriedade que eles não podiam ter. Finalmente, sendo a propriedade a prova da racionalidade do indivíduo, “da sua capacidade de exercer o controlo e planificar racionalmente as suas próprias acções” (COSTA, 2006, p. 61), e sendo a racionalidade o critério para distinguir quem devia governar-se e quem devia ser governado, torna-se fácil encontrar no pensamento lockeano os fundamentos de exclusão política que irão ser actuados pela maioria dos regimes políticos liberais.¹⁷

Neste momento, estão também marcados os grandes pilares (ou o grande pilar) de um capitalismo que ainda se desenvolveria pelas colônias europeias nas Américas, mas que já deixava evidente o lugar que os escravos deveriam ocupar na sociedade. Esse, portanto, era o discurso que seria mais tarde utilizado pelos abolicionistas, que apesar de acreditarem serem os negros “homens e irmãos, eram homens inferiores e irmãos inferiores”¹⁸, e o discurso racial, ou ainda *racialista*, marcava também uma ordem hierárquica, pois, os abolicionistas acreditavam serem os negros diferentes deles, isto é, “possivelmente chegariam ao ‘nível’ deles, mas não eram iguais”¹⁹. Com efeito, evidencia-se a identificação não apenas dos fundamentos da exclusão política, mas também o da exclusão social e simbólico-cultural que serão engendrados ao longo dos próximos e decisivos séculos.

O século XVIII seria marcante no desenvolvimento das relações “rígidas entre patrimônio genético, aptidões intelectuais e inclinações morais” (SCHWARCZ, 1993, p. 47),

¹⁶ Cf. SILVA, Cristina Nogueira da. 2009, p. 539-540.

¹⁷ Cf. *Idem*.

¹⁸ BBC London. *Racism - a History*, Documentário feito pela BBC Active, First Broadcast, 2007.

¹⁹ *Idem*.

que de fato formavam um projeto ainda maior de exclusão principalmente de escravos da sociedade civil.

Foi também no século XVIII que a visão humanista tomou corpo, e teve em Rousseau seu maior expoente, acentuando-se o debate. Foi neste século que “os povos selvagens [passaram] a ser entendidos e caracterizados como primitivos” (CLASTRES *apud* SCHWARCZ, 1993, p. 47), o que tornou possível a percepção de que os “seres humanos” seriam todos de uma mesma espécie, portanto de uma única evolução biológica, sendo que o que poderia diferenciá-los seriam suas origens históricas.

Rousseau formulou alguns conceitos a partir do ideal de sociabilidade do homem e de sua capacidade de reflexão, que foram importantes para os debates de investigação da origem da desigualdade. Dentre estes, duas condições foram muito pontuais para a diferenciação do homem dos outros seres “sensitivos”: a liberdade e a perfectibilidade²⁰. Como infere Ricardo Monteagudo, no artigo *Rousseau existencialista* (2004),

Rousseau mostra que a liberdade é virtual no estado natural do homem e só desperta na medida em que se torna necessária, na medida em que o puro instinto não é mais suficiente para a sobrevivência do homem em seu estado natural. Ocorre o mesmo com a perfectibilidade, graças à qual o homem desenvolve posteriormente a linguagem articulada, a consciência e a faculdade da razão.²¹

Em suma, a partir destes conceitos, é possível conjecturar o grande debate em torno do *direito natural*²², que de forma sucinta poderia ser descrito pelo zelo do homem por sua existência e de seus semelhantes. E seria a partir do desenvolvimento desses conceitos que foi possível observar que o homem, deixando sua condição natural para se socializar, iniciara o processo de construção de sua história e cultura.

Claudio Almir Dalbosco, no artigo *Aspiração por reconhecimento e educação do amor-próprio em Jean-Jacques Rousseau* (2011), afirma que foi a partir dessas reflexões filosóficas que se chegou até uma questão fundamental: *quem é o próprio homem?* Portanto, quando se retoma os conceitos de liberdade e a perfectibilidade, observamos que “porque se tornou progressivamente um agente livre e capaz de se aperfeiçoar é que o ser humano

²⁰ Cf. MONTEAGUDO, Ricardo. 2004, p. 54.

²¹ Cf. *Idem*.

²² O *direito natural* provém da lei natural, que dá ao homem o direito à própria vida e existência, sendo que cabe a ele o zelo por seu corpo, dentre outras manutenções vitais. Cabe a ele também o zelo para com seus semelhantes. Segundo Ricardo Monteagudo, “a partir do momento em que um funesto acaso mudou a relação da natureza com o homem – um terremoto, uma mudança climática, uma catástrofe natural qualquer –, os homens precisaram se unir para superar novos obstáculos naturais que não existiam antes. Se o homem não fosse livre para contrariar seu instinto, não se associaria a outros homens, e ademais aqueles que não se uniram nesse momento pereceram”. Cf. *Rousseau existencialista*. Trans/Form/Ação [online]. 2004, vol.27, n.1, pp. 51-59. ISSN 0101-3173. p. 54

adquiriu a capacidade de sair fora de si mesmo e, com isso, viu-se permanentemente inclinado a comparar-se com os outros” (DALBOSCO, 2011, p. 483).

Essa comparação entre indivíduos e sua conseqüente sociabilização culminariam nas reflexões que tornam possível a separação do homem em selvagem, natural e homem civil, que seria o sinal do olhar para o “outro”, o qual se basearia pelo julgamento mediante a perspectiva da visão de si mesmo para com a visão do outro. Portanto, como afirma Lilia Schwarcz,

Herdeira de uma tradição humanista, a reflexão sobre a diversidade se torna, portanto, central quando, no século XVIII, a partir dos legados políticos da Revolução Francesa e dos ensinamentos da Ilustração, estabelecem-se as bases filosóficas para se pensar a humanidade enquanto totalidade. Pressupor a igualdade e a liberdade como naturais levava à determinação da unidade do gênero humano e a certa universalização da igualdade, entendida como um modelo imposto pela natureza. (...) afinal, os homens nascem iguais, apenas sem uma definição completa da natureza. (1993, p. 44-45).

Quando da idealização rousseuniana da noção do “bom selvagem”, o que estava em questão era justamente o modelo lógico de “estado de natureza”, ou seja, era a eleição do indivíduo americano como um modelo para se pensar a própria sociedade ocidental. Segundo as ideias de Rousseau, a sociedade ocidental estava corrompida devido à “evolução social” propiciada pelo “próprio estado de civilização” (SCHWARCZ, 1993, p. 44-45), processo o qual inevitavelmente se propiciou. Esta foi uma visão construída na Revolução Francesa.

No que tange à esse processo de “evolução social” propiciado pelo estado de civilização, Lilia Schwarcz, argumenta que

Rousseau de certa forma se afastava da Ilustração, já que refletia sobre um progresso às avessas. Em contraposição à filosofia humanista, procurava na identificação, ou na compaixão, a melhor maneira para entender esse homem que tanto se distinguiu da experiência ocidental. (SCHWARCZ, 1993, p. 44-45)

A teoria de Rousseau conviveu com vertentes opostas, fruto do avanço da colonização. Uma maior proximidade com o continente Americano e uma expansão nas explorações de seus recursos, aumentou uma percepção negativa de diversos aspectos do continente. Segundo Lilia Schwarcz, duas personagens se destacam na contraposição às ideias rousseunianas: Georges Buffon e Cornelius De Pauw.

Buffon, um naturalista francês, desenvolveu a tese da “infantilidade do continente” e a do “signo de carência” do continente americano, ideologia a partir da qual, em parte, se inicia as noções de hierarquia, que formariam, então, “uma concepção étnica e cultural

estritamente etnocêntrica” (SCHWARCZ, 1993, p. 46) de observação dos diferentes indivíduos. Já Cornelius De Pauw, precursor da ideia de “degeneração”, partia da noção de “diferenças essenciais entre os homens”, isto é, de espécies consideradas inferiores, acreditando serem os americanos, além de imaturos, *decaídos*. Como ele descrevia, a “natureza do Novo Mundo [era] débil por estar corrompida, inferior por estar degenerada.” (GERBI *apud* SCHWARCZ, 2014, p. 62).

Este período de conflitos de concepções marca o desenvolvimento das ideias voltadas para os estágios de evolução ou progresso de *culturas* da humanidade. O iluminismo, de certa forma, evidencia um modelo cultural capitalista, que iria propor ideias que seriam amplamente discutidas principalmente envolvendo o debate sobre a historicidade particular das culturas e sobre o que seria, de fato, cultura. Segundo Marilena Chauí

Com a Filosofia da Ilustração, a palavra cultura ressurgiu, mas como sinônimo de um outro conceito, [tornando]-se sinônimo de civilização. Sabemos que civilização deriva-se da ideia de vida civil, portanto, de vida política e de regime político. Com o Iluminismo, a cultura é o padrão ou o critério que mede o grau de civilização de uma sociedade. (2008, p. 55).

Sobre a origem social do conceito de cultura ou *kultur* entre pensadores do século XVIII, segundo Guérios, o estudo do sociólogo Norbert Elias (1897-1990) no ano de 1939 dizia que, nesta época, havia uma “enorme distância social entre a aristocracia das cortes alemãs e a classe média burguesa” (GUÉRIOS, 2003, p. 72).

Guérios afirma que, no estudo de Norbert Elias, enquanto “as cortes imitavam o modelo francês de comportamento” dentre eles o uso da língua francesa, a razão, etiqueta, etc., as classes médias, “impedidas de realizar qualquer ação política” buscavam de alguma maneira, investirem em “seu desenvolvimento espiritual e artístico e em sua formação intelectual”²³. Esse conjunto de atitudes formaria uma *kultur* particular do povo alemão, que, grosso modo, seria dar ênfase às características que distinguem cada nação e grupos entre si.

Na França, ainda segundo Guérios, o processo era diferente, pois “a infiltração de elementos burgueses nos círculos aristocráticos implicou na permeabilidade de valores entre uma classe e outra”, ou seja, com a subida da burguesia ao poder, “seu projeto não era destruir os valores da aristocracia, mas reformá-los e aperfeiçoá-los”²⁴.

Os valores franceses não se restringiram à política, mas abrangeram “valores intelectuais, artísticos e morais”, constituindo a *civilization* que, segundo Elias, era uma

²³ Cf. GUÉRIOS, Paulo Renato. 2003. p. 72; *passim*.

²⁴ Cf. *Idem*.

ênfase do que era “comum a todos os seres humanos – ou deveria ser” (VIANNA, 2007, p. 162). Com efeito, isso era um “resultado complexo do progresso da humanidade (e não apenas da França), [portanto] produto do refinamento dos costumes e do conhecimento guiado pela razão” (GUÉRIOS, 2003, p. 72). A esse respeito, Paulo Renato Guérios continua em sua reflexão:

Após a consolidação da burguesia no poder, a *civilisation* foi utilizada para arrancar o resto da humanidade da ignorância e da irracionalidade. O processo de melhoria das instituições, a ação em conformidade com a “natureza das coisas” (com as leis que determinam seu funcionamento, descobertas pela razão) deveriam se estender a todos os povos. Era dever dos povos mais avançados ajudar os mais atrasados a diminuir sua defasagem, a progredir na linha de evolução da humanidade. (2003, p. 72).

Essa valorização da cultura desses dois Estados europeus, por exemplo, demonstra a forma com que os regimes políticos se pautaram “segundo um critério de evolução”, como a formação de uma via de mão dupla, se alinhando ao que infere Marilena Chauí, considerando a linearidade e continuidade do tempo: “[avalia[va]-se o progresso de uma civilização pela sua cultura e avalia[va]-se a cultura pelo progresso que traz[ia] a uma civilização” (CHAUÍ, 2008, p. 55).

Segundo Guérios, Norbert “Elias cita, um dicionário alemão de 1897 que declara que ‘*Zivilisation* é o estágio pelo qual tem que passar um povo bárbaro a fim de atingir uma *Kultur* mais alta em indústria, arte, ciência e atitudes’” (GUÉRIOS, 2003, p. 73). Apesar da ironia, nesse contexto, a *kultur* alemã, por exemplo, formada pela aristocracia de suas cortes, buscou no folclore a essência para a criação, de uma *música universal*, pois eles partiam do pressuposto de que somente com a incorporação da cultura popular seria possível universalizar a produção erudita musical.

Nessa perspectiva da valorização e da incorporação da cultura popular, a realidade alemã era desunificada e a grande síntese dessas ideias, catalisadas no pensamento do poeta e filósofo Johann Gottfried Herder e desenvolvida nos conceitos de *Volksgeist* e *Nationalgeist*²⁵, objetivava levar a nação alemã à consciência de si mesma.

Como infere Paulo Renato Guérios, para Herder, a primeira coisa a se fazer era “despir-se da imensa influência das ideias francesas” (2003, p. 73). Em seus escritos, Herder expõe que o verdadeiro detentor de genialidade nacional era o povo, em específico os camponeses por guardarem os costumes e terem tido pouco ou nenhum contato com

²⁵ “(...) como espírito do povo e na genialidade nacional”. Cf. VIANNA, Hermano. 2007, p. 162.

estrangeiros. Todavia, essa eleição dos personagens “genuínos” guarda uma trágica ambiguidade, pois

(...) os mesmos camponeses que até então eram vistos como uma massa miserável que apresentavam uma possível ameaça à ordem estabelecida, como atrasados e ignorantes, tornavam-se agora objeto de culto, um modelo e uma fonte de inspiração para os artistas que, imergindo do povo, buscavam raízes ‘genuinamente nacionais’ para suas produções. (GUÉRIOS, 2003, p. 73).

Segundo Budasz, “essa linha de pensamento enfatizava a diversidade, reconhecendo que cada povo teria uma diferente consciência nacional” (2009, p. 43), porém, como infere Guérios, “tratava-se do universalismo do particular, do universalismo do específico” (GUÉRIOS, 2003, p. 74). Esse período, fins de século XVIII, foi o que marcou o início de um verdadeiro movimento de recolhimento de culturas populares, com a finalidade de serem externadas na literatura, na mitologia ou na música²⁶.

Note-se que esse ideal de Herder, que considerava que o gênio nacional estaria representado no povo, foi exatamente o que motivou o posicionamento em “busca da utopia do ‘som nacional’” – para me utilizar da expressão de Arnaldo Contier, em seu texto *Modernismos e brasilidade: música, modernismo e tradição*²⁷ (1992) – dos intelectuais modernistas brasileiros. Influências “tardias” desse pensamento, construído em fins do século XVIII, seriam determinantes ao projeto brasileiro, adequando-se, claro, à realidade do século XX. Ele também guarda a mesma característica ambígua de uma “metamorfose de status” de personagens, que como no pensamento de Herder, que transformava os camponeses em detentores da genialidade – “objeto de culto, um modelo e uma fonte de inspiração para os artistas” –, no caso brasileiro iriam, ora eleger povos negros, ora povos indígenas como detentores da genialidade genuinamente nacional. Os literatos-folcloristas, como nos informa Arnaldo Contier

(...) acreditavam na existência de “realidade histórica e cultural” concretas, durante as décadas de 1920 e 1930, capazes de impulsionar uma cruzada em prol de um “segundo descobrimento do Brasil”, definido por uma conjuntura histórica específica, em que o artista culto (intelectual), inspirado na cultura popular, poderia escrever uma obra autônoma como uma metáfora de toda a nação ou do povo brasileiro. (CONTIER, 1992, p. 272).

Esse discurso brasileiro em prol do nacional, que será apontado ao longo dessa dissertação, demonstrará como essas influências estiveram na pauta da intelectualidade

²⁶ Cf. BUDASZ, Rogério. 2009, p. 43.

²⁷ Cf. CONTIER, Arnaldo. 1992, p. 272.

musical brasileira. Quando Contier aponta que esse ideal era *utópico*, podemos pensar nessa metáfora de “representação do todo” como evidenciadora do triângulo “racial” brasileiro formado pelo branco, índio e negro – sendo que estes dois últimos eram também considerados como uma massa miserável, atrasados e ignorantes, assim como os “camponeses” alemães – que, eufemisticamente, *nunca se misturaram* e passam a compartilhar um tal *espírito pátrio*.

No caso brasileiro, esse discurso que se mostra historicista elege esses personagens como “heróis” nacionais! Porém, era uma historicidade que estava se esquivando de conflitos sociais, dos embates culturais e dos entraves religiosos, dentre tantos outros que se tornaram mazelas da sociedade brasileira para a formação dessa metáfora!

Retomando, então, as “ideias de Herder tiveram um impacto maior no desenvolvimento da etnologia e etnografia do final do século XIX”, justamente por fomentar a exibição dos caracteres identitários das diferentes nações, “através da descrição detalhada de certos elementos” buscando “o que haveria de mais caracteristicamente humano nos grupos estudados”²⁸.

Porém, nesse desenvolvimento que passava a medir os caracteres identitários da cultura das diferentes nações, iniciou-se um processo de avaliação “segundo a presença ou a ausência de alguns elementos” (CHAUÍ, 2008, p. 55), ou seja, práticas como artes, ciências, filosofia, etc. Esse processo acabaria por tornar estes elementos a medida do “estágio” de cada cultura considerada, portanto, o resultado presumível seria uma subjugação das culturas tidas como primitivas pela “falta”, como podemos observar nas palavras da filósofa Marilena Chauí:

A noção do primitivo só pode ser elaborada se for determinada pela figura do não-primitivo, portanto pela figura daquele que realizou a “evolução”. Isso implica não apenas um juízo de valor, porém mais do que isso, significa que aqueles critérios se tornaram definidores da essência da cultura, de tal modo que se considerou que aquelas sociedades que ‘ainda’ estavam *sem* mercado, *sem* escrita e *sem* Estado chegariam necessariamente a esse estágio, um dia. (CHAUÍ, 2008, p. 56; grifo da autora).

Ainda no século XVIII, a ideia de “tradição igualitária”, fruto da visão naturalista da Iluminação, nunca considerou os grupos humanos como pertencentes a diferentes raças, como observamos anteriormente, a respeito da grande influência do filósofo Jean Jacques-Rousseau, o qual compartilhava da teoria que levava em consideração terem os homens a mesma origem, isto é, uma teoria *evolucionista*. De certa forma era um ideal igualitário, mas que diferia da experiência ocidental de civilização.

²⁸ Cf. BUDASZ, Rogério. 2009, p. 43.

Seria no início do século XIX que esse termo seria inserido na literatura, levando em conta ideias de heranças físicas “permanentes”, isto é, se inicia as mais inúmeras correlações entre grupos humanos quanto aos seguintes elementos: “patrimônio genético, aptidões intelectuais e inclinações morais” (SCHWARCZ, 1993, p. 47).

Com essa “reorientação intelectual” começa-se a delinear duas fortes vertentes, sendo uma baseada no Iluminismo, e seu modelo igualitário, e outra, de vertentes posteriores ao Iluminismo, nas quais entrariam as doutrinas raciais. Segundo Lilia Schwarcz esse é o momento no qual novos modelos discorrem muito mais acentuadamente sobre “determinações do grupo biológico do que sobre o arbítrio do indivíduo”²⁹.

A partir das duas vertentes, do “modelo igualitário” naturalista e das doutrinas raciais, surge no século XIX um imaginário baseado na origem da humanidade, dentro do qual as visões monogenistas e poligenistas iriam se desenvolver. Lilia Schwarcz aponta que a visão monogenista era dominante até meados do século XIX, pois era fortemente influenciada por questões religiosas. A autora, então, argumenta que

[a visão monogenista] congregava uma maior parte de pensadores que, conforme as escrituras bíblicas, acreditavam que a humanidade era una. O homem segundo essa versão, teria se originado de uma fonte comum, sendo os diferentes tipos humanos apenas um produto “da maior degeneração ou perfeição do Éden” (QUATREFAGE, 1857 *apud* STOCKING, 1968). Nesse tipo de argumentação vinha embutida, por outro lado, a noção de virtualidade, pois a origem uniforme garantia um desenvolvimento (mais ou menos) retardado, mas de toda forma semelhante. Pensava-se na humanidade como um (sic) gradiente – que iria do mais perfeito (mais próximo do Éden) ao menos perfeito (mediante a degeneração) –, sem pressupor, num primeiro momento, uma noção única de evolução. (SCHWARCZ, 1993, p. 48).

Em contraposição a essa teoria *monogenista*, baseada na Igreja e nos escritos bíblicos, sobressaem autores que acreditavam na origem múltipla dos indivíduos, que se configuraria, então em uma visão *poligenista*. Essa visão era a que possibilitaria “o fortalecimento de uma interpretação biológica na análise dos comportamentos humanos, que passam a ser crescentemente encarados como resultado imediato de leis biológicas e naturais” (SCHWARCZ, 1993, p. 48). Em suma, essa visão poligenista serviria de confirmação às supostas características raciais determinantes e dominantes em uma categorização dos tipos biológicos.

Paralelo ao desenvolvimento de teorias poligenistas surgiu, então, a *frenologia* e a *antropometria*, que se pautavam na interpretação da “capacidade humana tomando em conta o

²⁹ Cf. SCHWARCZ, 1993, p. 47; *passim*.

tamanho e proporção do cérebro dos diferentes povos”, o que tornava essa “linha de análise (...) cada vez mais [afastada] dos modelos humanistas” (SCHWARCZ, 1993, p. 48). A partir desses modelos deterministas, que Cesare Lombroso, médico criminologista italiano, através de sua obra *L’Uomo Criminal*, de 1876, argumentaria sobre a criminalidade ser um “fenômeno físico e hereditário” (LOMBROSO *apud* SCHWARCZ, 1993, p. 48), baseado na hipótese de que o comportamento criminoso de um indivíduo estaria em sua natureza biológica, assim como o oposto, que o caracterizava como um não criminoso.

Esse criminologista italiano seria o precursor de um modelo que seria cunhado como a “antropologia criminal”³⁰, e no Brasil, por exemplo, seria Nina Rodrigues, da Escola de Medicina da Bahia, o precursor da criminologia italiana no Brasil, que além de ser um darwinista social convicto, não compartilhava dos ideias de perfectibilidade rousseauiana, portanto, do modelo evolucionista social. Todavia, a antropologia criminal de Nina Rodrigues era utilizada apenas para se chegar à criminalidade de indivíduos com caracteres mestiços ou dos povos negros³¹.

O debate de oposição entre poligenistas e monogenistas, segundo Lilia Schwarcz, é observável nas abordagens de duas grandes disciplinas: a antropologia e a etnologia. Segunda a autora, os *estudos antropológicos* “nascem diretamente vinculados às ciências físicas e biológicas, em sua interpretação poligenista”, isto é, “uma análise biológica do comportamento humano” (SCHWARCZ, 1993, p. 53). Portanto, diferente dos estudos antropológicos, as “análises etnológicas mantêm-se ligadas a uma orientação humanista e de tradição monogenista”, ou seja, ligadas à “uma perspectiva mais filosófica e vinculadas à tradição humanista de Rousseau.”³²

No século XIX, com a retomada de fôlego das questões de hereditariedade, fraqueza moral e cruzamentos entre “raças” diferentes, o cientista Paul Broca, pioneiro no estudo da antropologia física, famoso cirurgião, anatomista e craniologista, além de “estudioso da biologia humana e defensor das teorias poligenistas”³³ criaria em 1859 a Sociedade Antropológica de Paris. Ele iria postular as diferenças estruturais entre as raças, que

³⁰ Um detalhe importante sobre a antropologia criminal é o fato de que não somente a criminalidade poderia ser identificada, mas também a genialidade (SCHWARCZ, 2014, p. 65) era indicada pelos fatores físicos. Importante frisar que esse modelo determinista, posteriormente, seria enfaticamente utilizado no Brasil por Nina Rodrigues, médico da Faculdade de Medicina da Bahia, que era também adepto de teorias deterministas, que adentraram o Brasil em fins do século XIX.

³¹ Para mais detalhamentos sobre esses aspectos da criminologia brasileira da escola de medicina baiana, encabeçada por Nina Rodrigues, conferir o artigo SCHWARCZ, Lilia. *Quando a Desigualdade é Diferença: Reflexões sobre antropologia criminal e mestiçagem na obra de Nina Rodrigues*. *Gazeta Médica da Bahia*. 76 (Suplemento 2). pp. 47-53, 2006.

³² Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 1993, p. 53; *passim*.

³³ Cf. *Ibidem*, p. 54, *et. seq.*

condenava a miscigenação entre humanos, pois em função dessas diferenças estruturais ele postulava uma suposta “esterilidade das espécies miscigenadas”, concomitante ao seu desejo de chegar às “raças puras” (BROCA *apud* SCHWARCZ, 1993, p. 54).

Este cientista foi um dos grandes precursores do modelo que culmina no paralelo feito entre “não fertilidade da mula e uma possível esterilidade do mulato” (BROCA, 1864 *apud* SCHWARCZ, 1993, p. 54). Este modelo poligenista, de certa forma, foi um dos que teve mais força. A ideia de que a suposta miscigenação racial representava fraqueza e degeneração, iria resultar em cada vez mais teorias a fim de provar a necessidade de impedir esses cruzamentos, que conseqüentemente, objetivavam eliminar o aumento de mestiços nas populações.

Todavia, apesar da criação das instituições que defendiam a poligenia, Schwarcz afirma que também foram criadas outras “sociedades etnológicas em Paris, Londres e Nova York”, que defendiam as ideias de Rousseau, demonstrando que essas vertentes institucionais eram o indício de “diversidades fundamentais na definição e compreensão da humanidade”. De um lado a poligênica que defendia a “imutabilidade dos tipos humanos” e do outro a monogenista e que defendiam o “aprimoramento evolutivo das raças”³⁴.

Um resultado de todo o embate entre poligenistas e monogenistas só seria “amenizado” quando, em 1859, Charles Darwin publica *A Origem das Espécies*. Entretanto, essas duas vertentes iriam assumir esse modelo evolucionista de maneira “original”³⁵, atribuindo aos modelos que enfatizavam o conceito de raça uma conotação de ordem “política e cultural”. Essa reorientação teórica configurava os primeiros passos para o “*darwinismo social*” que é a adequação das ideias de Darwin para aplicação nas sociedades humanas, tornando conceitos como “competição”, “seleção do mais forte”, “evolução” e “hereditariedade” comum aos ramos do conhecimento (SCHWARCZ, 1993, p. 55).

No que se refere à esfera política, o darwinismo significou uma base de sustentação teórica para práticas de cunho bastante conservador. São conhecidos os vínculos que unem esse tipo de modelo ao imperialismo europeu, que tomou a noção de “seleção natural” como justificativa para a explicação do domínio ocidental, “mais forte e adaptado” (HOBSBAWM, 1977 e 1987; NÉRÉ, 1975; TUCHMAN, 1990 *apud* SCHWARCZ, 1993, p. 56).

³⁴ Cf. *Idem; passim*.

³⁵ Nota-se que no Brasil os modelos teóricos racialistas também tiveram suas peculiaridades quanto às adaptações. Além de fazerem profundos estudos para melhor aplicarem as teorias raciais em seu formato *original*, os intelectuais brasileiros que se empenharam nessa empreitada, também fizeram as mais diversas adaptações dos modelos. Uma destas seria exatamente a façanha de *miscigenar* as próprias teorias, sendo as de autores monogenistas, ligadas à tradição humanista de Rousseau e de autores poligenistas, ligadas às ideais antropológicas e de categorização dos tipos biológicos segundo seu comportamento na natureza.

Buscando se adequar a nova orientação teórica, os poligenistas repensaram as ideias de Broca, que postulavam as diferenças entre a constituição das raças e a condenação da hibridação, ou mistura, entre os diversos indivíduos, que geraria o “mulato” ou, definitivamente o indivíduo estéril. A partir desse posicionamento os mestiços exemplificam “a diferença fundamental entre as raças e personificam a [suposta] ‘degeneração’ que poderia advir do cruzamento de ‘espécies diversas’” (SCHWARCZ, 1993, p. 56). Em contraposição, Gobineau e Le Bon advogavam “a extrema fertilidade dessas populações que herdavam sempre as características mais negativas das raças em cruzamento”, isto é, “a hibridação era um fenômeno a ser evitado”³⁶.

Uma retroalimentação das discussões a partir das teorias de Darwin mantinha os dois grupos, poligenista e monogenista, em constante pesquisa, mas uma coisa é certa: os avanços teóricos iriam ter como parâmetro, na maioria das vezes, povos indígenas e os povos negros trazidos do continente africano. O local a ser observado seria principalmente o continente americano, no qual se construiu inúmeras diferenciações que marcadamente elegeram o europeu como modelo “de raça” e os “outros” como os degenerados ou pouco evoluídos. Interessante notar que essa classificação era feita independente do modelo, se monogenista ou poligenista.

Com o novo fôlego dado pela teoria que propunha o evolucionismo das espécies, duas vertentes, com algumas ramificações começaram a se configurar: seriam elas as do evolucionismo social e as escolas deterministas. O evolucionismo social levava em conta principalmente aspectos culturais sob uma perspectiva evolucionista, isto é, o foco central recaía sobre a ideia de progresso e civilização, fazendo, então, comparações entre culturas. “Segundo evolucionistas sociais, em todas as partes do mundo a cultura teria se desenvolvido em estados sucessivos, caracterizados por organizações econômicas e sociais específicas (...) do mais simples ao mais complexo” (SCHWARCZ, 1993, p. 57-58), retomando a ideia monogenista da humanidade. Já as escolas deterministas se dividiam em duas grandes escolas: a “determinista geográfica” e a “determinista racial”, também conhecida como “darwinista social”.

A escola determinista geográfica, cujos maiores representantes, Ratzel e Buckle, advogavam a tese de que o desenvolvimento cultural de uma nação seria totalmente condicionado pelo meio. Para os autores dessa escola era suficiente a análise das condições físicas de cada país (...) para uma avaliação objetiva de seu ‘potencial civilizado’. (BUCKLE *apud* SCHWARCZ, 2014, p. 76).

³⁶ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 1993, p. 56-57.

Lilia Schwarcz argumenta que os deterministas raciais ou darwinistas sociais defendiam que “as raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo cruzamento, por princípio, entendido como erro”³⁷. Os darwinistas sociais tinham ao menos três posições básicas: A primeira seria a de que existiria uma distância entre as raças, que condenaria, então, o cruzamento racial. A segunda seria a de que a distância entre as raças revelava uma distância entre as culturas, baseada em aspectos físicos e morais. O terceiro, seria um etnocentrismo comportamental baseado em raça e cultura, totalmente contrária a “ideia naturalista de arbítrio do indivíduo” (SCHWARCZ, 1993, p. 59-60).

A partir desses princípios darwinistas sociais, o cientista britânico Francis Galton cunharia o termo ‘eugenia’, “uma prática avançada do darwinismo social cuja meta era intervir na reprodução das populações”, pautado na suposta necessidade de “submissão ou mesmo a possível eliminação das raças inferiores”³⁸.

Segundo Maria Eunice Maciel, no artigo *Eugenia no Brasil* (1999), as práticas eugenistas de Galton tinham como premissa o melhoramento e aprimoramento da raça humana “pela seleção dos genitores tendo como base o estudo da hereditariedade” (1999, p. 121), reforçando um modelo que pregava, então, a ideia de superioridade e inferioridade das raças, a partir de um modelo do qual era uma “condição dada”.

Argumenta Lilia Schwarcz, que a partir desse modelo determinista

(...) punha-se por terra a hipótese evolucionista, que acreditava que a humanidade estava fadada à civilização, sendo que o termo *degeneração* tomava aos poucos o lugar antes ocupado pelo conceito de evolução, enquanto metáfora para explicar os caminhos e desvios do progresso ocidental. Para os autores darwinistas sociais, o progresso estaria restrito às sociedades ‘puras’, livres de um processo de miscigenação, deixando a evolução de ser entendida como obrigatória. (SCHWARCZ, 1993, p. 61).

As posições que ocupariam os tipos humanos no globo delineava o etnocentrismo, que no século XIX iria criar, no Brasil, um estranho paradoxo teórico: um “modelo híbrido” de abordagem, utilização e reflexão teórica completamente particular. Foi depois da metade do século XIX que as teorias raciais iriam entrar com força no pensamento brasileiro. Porém, essas teorias entrariam de forma desordenada, sendo que, de certa forma, elas deveriam se adequar à realidade “diversa” brasileira, isto é, em sua qualidade de uma sociedade “racialmente” miscigenada, formando o que Lilia Schwarcz chamou de “decorrência teórica distinta”, pois, a utilização particular de cada modelo, dentre eles o positivismo, o

³⁷ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2014. p. 78.

³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 60.

evolucionismo ou darwinismo, por exemplo, guardaram interpretações e conclusões singulares (SCHWARCZ, 1993, p. 43).

2. O MISTÉRIO DA MISTIÇAGEM: DE MAL NACIONAL À SOLUÇÃO TROPICALISTA

O início do Império Português em solo brasileiro marcava, além de uma significativa mudança urbana e demográfica da capital do Império, o fim do colonialismo e todo o seu aparato administrativo, burocrático e estrutural, que posteriormente favoreceriam as inúmeras articulações que resultaram na Independência do Brasil. Foram criadas importantes instituições como escolas de medicina, academias militares, ministérios, além de ter trazido para o Brasil uma missão francesa, que teve forte influência artístico-cultural principalmente na sociedade de elite.

Dentre as novas instituições, foi também criado o Banco do Brasil e a Gazeta do Rio de Janeiro, este, além de ser o primeiro jornal impresso no Brasil, somente foi possível graças à instalação da tipografia *Impressão Régia*³⁹. Esta tipografia fomentou um trabalho diverso, em um primeiro momento, de publicações documentais do governo e posteriormente a publicação de materiais em geral, inclusive funcionando como um mecanismo de censura analisando publicações⁴⁰. Foi a partir dessas publicações que ficaram conhecidos os primeiros debates científicos no Brasil.

A presença da corte portuguesa também objetivava a expansão do território. A abertura dos portos às nações amigas, em especial a Inglaterra, serviu para que o império português constatasse a impossibilidade de competição com as mercadorias inglesas. Como nova estratégia, iniciou-se, então, a expansão territorial, para que um novo destino fosse dado ao vasto território brasileiro, pois uma nova política administrativa portuguesa via, através da implantação de estradas, melhorias dos portos e implantação de indústrias, uma possibilidade de competir com a forte produção mercantil inglesa.

³⁹ “Decreto de 13 de Maio, criando a Imprensa Régia, que além de documentos oficiais publicou livros de caráter religioso, filosófico, histórico, literário e científico. Publicou também a Gazeta do Rio, o primeiro jornal legalmente editado em território nacional e inspirador de jornais que circularam em outras cidades brasileiras.” Conferir em ALVES FILHO, Aluizio. *Aspetos políticos e administrativos da formação e consolidação do Estado Nacional Brasileiro (1808-1889)*. Revista Portuguesa e Brasileira de Gestão 8. 2009. p. 103

⁴⁰ Impressão Régia Disponível em <<http://linux.an.gov.br/mapa/?p=2733>>. Acessado dia 01 de junho de 2014.

Os assentamentos latifundiários rumo ao interior do país se tornaram um dos mais fortes elementos expansionistas. Mesmo não conseguindo competir com a produção de manufaturados ingleses, foi a partir desse movimento que se construiria o grande império de exportação de café, talvez o mais forte a partir da segunda metade do século XIX.

Entretanto, já colocando em prática algumas das teorias racialistas que tratavam os povos originários brasileiros – e americanos em geral – como inferiores, concomitante aos avanços territoriais, diversas populações indígenas foram massacradas. De certa forma, essas atitudes expansionistas já davam um panorama do que iria acontecer com as chamadas “minorias” étnicas no território brasileiro em prol de novas políticas econômicas latifundiárias e civilizatórias, em parte, trazidas na bagagem da Família Real.

Essa empreitada latifundiária foi uma mudança de “estratégia” por parte dos colonizadores ou “progressistas”. Informa-nos Cecília Luttembark, em sua dissertação denominada *Retratos do Outro: as fotografias antropológicas da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brasil (1865-1877)* (2010), sobre a colocação em prática das teorias raciais, que justificariam esses avanços modernizadores devido à “indolência e inaptidão” do indígena, que impossibilitavam o desenvolvimento da nação:

A “questão indígena” deixou de ser, durante o século XIX, a da coerção do trabalho (em forma de pagamento de tributos ou escravização permanente), passando a ser a da expansão e assentamento de latifúndios no interior do país. Após a expulsão dos jesuítas em 1759 e a instalação de uma nova ordem político-administrativa portuguesa a partir de 1808, verificou-se a criação de medidas que defendiam os interesses dos latifundiários e plantadores locais, como, por exemplo, o restabelecimento de conceitos e práticas medievais, tal como a declaração da “guerra justa”, que ratificava o genocídio, visto o episódio da guerra de Guarapuava, ocorrida durante a regência joanina, em 1809. A possibilidade de negociação dada aos povos ameríndios havia desaparecido com o ímpeto modernizador do Império. Existia o discurso de uma “conquista pacífica”, porém a ausência de uma política nacional claramente definida em relação ao território e à população indígena permitiu às províncias brasileiras continuar com os avanços militares e a subsequente construção de postos fortificados, os chamados presídios, que se encarregavam do policiamento das áreas conquistadas, compelindo os indígenas ao sedentarismo. (...) Esta mudança, promovida pela denominada política de aldeamento, tinha como objetivo a concentração das comunidades indígenas em “povoados”, cujas vizinhanças eram habitadas por colonos brancos e mestiços que visavam alcançar um nível de total interpenetração nos assentamentos indígenas, o que possibilitaria a usurpação de seus direitos comunais. (LUTTEMBARK, 2010, p. 169).

Como bem se sabe, ainda no início do século XIX, as populações indígenas ainda guardavam uma grande diversidade, além de algumas serem muito numerosas em quantidade de indivíduos. Com a chegada da corte portuguesa, essa população foi drasticamente diminuída, não apenas por conta do reinício da permissão de combater e escravizar os

indígenas que resistissem às atrocidades cometidas pelo domínio português, a anteriormente citada *guerra justa*, mas porque foram sendo compelidos às políticas indigenistas da Coroa Portuguesa e do Império brasileiro. Estes tinham o intuito de assimilar os indígenas a eles: era o primeiro processo de mestiçagem institucionalizado no Brasil. Como afirma Maria Regina Celestino de Almeida, no artigo *Índios mestiços e selvagens civilizados de Debret reflexões sobre relações interétnicas e mestiçagens* (2009),

(...) a documentação referente aos aldeamentos, nos oitocentos, é reveladora da preocupação do Estado em obter o máximo de informações possíveis sobre aldeias e índios com o objetivo de dar cumprimento à política assimilacionista, a ser implementada conforme as situações específicas de cada região. A tônica dos documentos insistia na decadência, miserabilidade, dispersão, mistura, diminuição e desaparecimento dos índios das aldeias. Tal discurso, no entanto, não se restringia aos políticos. Intelectuais simpáticos aos índios também consideravam a necessidade de integrá-los e defendiam isso, não apenas em benefício da nação, mas também dos próprios índios. Em sua concepção, as condições de miserabilidade e exploração nas quais viviam os índios das aldeias, só podiam trazer-lhes prejuízos. A terra coletiva e a possibilidade de vida comunitária por ela garantida, tão caras aos grupos indígenas, não eram, absolutamente, valorizadas por intelectuais que comungavam com a lógica do progresso e da civilização. (ALMEIDA, 2009, p. 103).

Ou seja, os povos indígenas, que já haviam sobrevivido ao menos alguns séculos ou milênios antes da chegada dos colonizadores, se viram classificados como incapazes. Sim, em suma, eram incapazes, mas não da sobrevivência e sim da possibilidade de se prostrarem diante do sistema capitalista que ia se implantando rapidamente em solo brasileiro, no qual o seu *modus* de vida não estava incluído ou não era condizente. Esse domínio português sobre os indígenas já se configurava como os primeiros sinais da entrada das teorias raciais no Brasil, pois é claro que a lógica de progresso e civilização eram ideais de desenvolvimento social e econômico característicos dos Estados civilizados europeus. Maria de Almeida afirma que esse discurso *miscigenatório* era fruto da predominância das teorias evolucionistas, que “afirmavam a hierarquia das raças e a inferioridade dos índios considerados, no entanto, redimíveis ‘mediante a catequese que os retiraria de sua situação ‘bárbara e errante’ para inseri-los no interior da civilização’”(ALMEIDA, 2009, p. 101).

O processo de exclusão do personagem indígena na construção de um suposto Estado moderno e, não obstante, civilizado, conviveu com a resistência – assim como das comunidades afrodescendentes – dos povos indígenas, que lutaram (e ainda lutam) por direitos que, em solo brasileiro, há muito lutam para que sejam, quase que minimamente, considerados como *brasileiros*. Maria Regina Celestino de Almeida afirma que

embora misturados e transformados no longo processo de contato e experiência compartilhada no interior das aldeias com diferentes grupos étnicos e sociais, vários índios aldeados chegaram ao século XIX, afirmando-se como tais, em contradição com discursos que os consideravam mestiços. (ALMEIDA, 2009, p. 104).

Após este primeiro episódio da mestiçagem institucionalizada, uma grande incoerência da elite intelectual da época seria justamente a criação do famoso IHGB, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro⁴¹. Uma de suas propostas era a de construir o ideal de nação, que tinha como símbolo nacional o indígena! Maria de Almeida, por exemplo, salienta essa percepção, quando o cientista alemão, Carl Friedrich Philipp von Martius venceu o concurso de proposição da escrita de uma História do Brasil, por volta de 1840, portanto, dois anos após a inauguração do IHGB. O cientista,

vinculava o desenvolvimento do país ao aperfeiçoamento das três raças, cada qual com características e papel próprio: o branco era o agente civilizador que deveria ajudar *o índio a resgatar sua dignidade original através da civilização*, enquanto o negro era detratado e visto como empecilho ao progresso. (ALMEIDA, 2009, p. 101; grifo meu).

Esse fato tem uma grande proximidade com o que poderemos observar logo mais sobre as teorias branqueadoras de fins do século XIX: condenam ao extermínio os negros, e logo depois o exaltam. Porém excluem o índio! Condenam a miscigenação, para logo depois, ainda nas primeiras décadas do século XX, determinam a convivência com ela, como que por desistência, pois essa “peculiar” condição é inata ao povo brasileiro.

Portanto, está evidente nesse contexto do IHGB, que o posicionamento de escolha do índio como herói nacional foi resquício da forte influência sofrida pelos intelectuais depois do contato com o naturalismo de Rousseau. Eles estavam baseados nos ideais de evolução do homem a partir de uma “natureza”, isto é, o ideal de “perfectibilidade rousseauiana” estava os arrebatando. A eleição do personagem indígena marcava o ideal de aproximação do

⁴¹ Informa-nos Cláudia Regina Callari, que “em 18 de agosto de 1838, reunido o Conselho Administrativo da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, foi apresentada a proposta para a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (...). A maioria dos fundadores do IHGB, além de desempenhar funções dentro do aparelho de Estado, tinha como elemento nivelador o fato de integrar uma geração ainda nascida em Portugal e transferida compulsoriamente ao Brasil por ocasião das transformações geradas pelo período napoleônico. Socializado pela educação fornecida por Coimbra – refratária, portanto, aos ideais da Revolução Francesa – tal grupo seria dominante até o início dos anos 50 – tanto no IHGB como na burocracia estatal –, quando seria substituído pela geração formada no Brasil. De maneira geral, pode-se afirmar que o perfil dos membros que engrossaram as fileiras do IHGB foi este: elementos oriundos da burocracia estatal, logo comprometidos com a ordem que representavam, apesar do Instituto se definir como instituição político-cultural – apartada, desse modo, dos debates políticos. A hegemonia estabelecida pelos membros do IHGB – que representavam também a elite pensante – era dupla, estendendo-se pelo Estado e pela sociedade civil, na qual possuíam ativa participação como clérigos, jornalistas e professores”. Disponível em CALLARI, Cláudia Regina. *Os Institutos Históricos: do patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes*. Revista Brasileira de História 21. 2001. p. 61.

homem ao seu estado biológico, a sua liberdade e um repensar de seus valores morais. Eram os tempos de romances indianistas no discurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, como nos explica Lilia Schwarcz:

Interessante (...) é a versão romântica, e paralela que dominou no grupo que se reunia em torno do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e elegeu os bons nativos – quase *rousseauianos* – como modelos nacionais e basicamente esqueceu-se da população negra. No indianismo de José de Alencar, Gonçalves Dias e Gonçalves Magalhães o indígena (totalmente idealizado) surge como um elemento suficiente para representar a nação. Nobres nas selvas, eles corporificariam o paralelo simbólico a apoiar a nobreza que surgia na corte e organizava o estado. Por outro lado, tudo se passava em um momento histórico anterior ao estabelecimento da escravidão e permitia, com essa seleção, a mera exclusão da população negra, enquanto emblema da nacionalidade. (SCHWARCZ, 2010, p. 07).

Portanto, seria no decorrer do século XIX que novas discussões da utilização do controverso conceito de “raças” iria se configurar no discurso brasileiro. Todavia, era notório o desconhecimento das etnias que faziam parte de nosso vasto território, destacando o que se conhecia dos relatos “não tão favoráveis”, principalmente, pelos viajantes europeus que por aqui estiveram.

Mesmo que os relatos exaltassem a exuberância da fauna e flora, registraram um grande “estranhamento” por parte de cientistas e viajantes diversos que por aqui passaram em relação aos habitantes, como podemos observar na narração de Lilia Schwarcz sobre um passeio de Auguste de Saint-Hilaire:

Saint Hilaire, viajante francês que esteve no Brasil entre 1816 e 1819, narrou uma cena que de alguma maneira faz sentido até os nossos dias. Enquanto andava pelo interior de Minas Gerais, deparou-se com uma pequena tropa. Rapidamente, perguntou ao soldado mais próximo onde estava o chefe, ao que o subalterno apontou uma figura em meio aos demais. O francês então reagiu: “Seria aquele negro?”. E o soldado prontamente obteve: “ele não é negro, pois se fosse não seria chefe”. (SCHWARCZ, 2012b, p. 49).

Nessa mesma perspectiva pessimista, seria o naturalista suíço, Louis Agassiz, que esteve no Brasil por volta do ano de 1865-1866, o grande impulsionador de boa parte da percepção negativa do continente para o mundo. Nessa época, como nos informa Cecília Luttembarck, a “construção de sentidos sobre a população sul-americana foi marcada por atitudes imperialistas e etnocêntricas, ou seja, por uma posição de distanciamento e superioridade em relação ao *Outro*” (2010, p. 21). Através dessa visita do naturalista suíço, denominada Expedição Thayer, Louis Agassiz visou “documentar a fauna, a flora e os tipos humanos presentes na diversidade do país tropical” (LUTTEMBARCK, 2010, p. 21). Por

meio de milhares de fotografias de indivíduos brasileiros, dentre eles negros e mestiços, Agassiz as apresentaria ao público acadêmico com o intuito de demonstrar cientificamente que o “negro ocupava o patamar mais baixo de desenvolvimento intelectual e moral, e da degenerescência humana através da miscigenação” (LUTTEMBARCK, 2010, p. 22), portanto a miscigenação que se destacava no Brasil.

Acrescenta-se à esse respeito, o posicionamento desse cientista suíço apontado por Lilia Schwarcz, que afirma ter o Brasil se tornado uma espécie de *éden* aos naturalistas. Abaixo uma consideração pessimista e catastrófica do cientista suíço:

...que qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal-entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental. (SCHWARCZ, 2012c, p. 18).

Cecília Luttembarck afirma que essa perspectiva moldada por Agassiz mostrou seu desinteresse em “problematizar ou encontrar novos vestígios sobre o mistério da humanidade” e que ele objetivava de forma egocêntrica, enfim, “afirmar que os seus empenhos científicos de anos estavam certos” (LUTTEMBARCK, 2010, p. 22).

De certa maneira, essa era uma visão que abarcava não somente o Brasil, pois se incluía nela todo o chamado Novo Mundo americano, visto principalmente como degenerado, reforçando um discurso que manteve (e mantém) o continente americano como inferior, como “o outro”, e um local que emana um forte pessimismo quanto às suas qualidades étnicas formadoras.

Posteriormente a esse período *indigenista*, seria a década de 1870 que guardaria inúmeras particularidades sobre as relações raciais no Brasil. Além de ter sido a década na qual foi instituída a Lei do Ventre Livre (1871), separada por vinte anos da que aprovou o fim do contrabando de escravos (a Lei Eusébio de Queirós, de 1850), ela também foi aquela marcada pela entrada massiva de um grande número de teorias raciais em profundo debate no mundo científico principalmente europeu. Dessas, um número significativo justificava sumariamente o porquê da necessidade de extermínio de raças tidas como inferiores, presentes em grande número dos Estados americanos, com destaque para o Brasil. Essas teorias iriam influenciar de forma certa a construção do pensamento social, cultural e econômico brasileiro durante a Primeira República. Como afirma Schwarcz,

esse período marca a entrada de novos modelos científico-deterministas e o amadurecimento de alguns centros de ensino e pesquisa nacionais, como os institutos históricos, os museus etnográficos, as faculdades de direito e de medicina. Nesses locais, o tema racial esteve particularmente presente, mas não de forma unívoca. *Raça* aparece enquanto um conceito de negociação, sendo que as interpretações variaram, assim como eram diversas as metas e especificidades de cada um desses estabelecimentos (1994, p. 139).

Essas particularidades raciais dos centros de ensino e pesquisa nacionais foram impulsionadas muito significativamente à medida que mais viajantes estrangeiros iam se interessando pelo *novo mundo*, sendo o solo brasileiro um profícuo campo de pesquisa. As supostas diferenças entre indivíduos tomaram proporções muito agigantadas, pois a ideia de estranheza dos costumes e tradições tinha no Brasil o cenário perfeito, naturalizando essa imagem internacional e nacionalmente. A visão do mundo que elegia o tipo europeu como um símbolo de civilização acabava por condenar o Brasil à incivilidade.

Com a criação desse paradoxo, os intelectuais se viram obrigados a debater, ao mesmo tempo, a busca pela identidade brasileira, mesmo com as características particulares da mistura racial, concomitante à aderência aos modelos civilizatórios europeus, que estavam e fervoroso debate a respeito das definições biológicas diminuidoras dos aspectos miscigenatórios. Em suma, “a constatação de que essa era uma *nação mestiça* gerava novos dilemas para os cientistas brasileiros” (SCHWARCZ, 1994, p. 138).

Com a abolição da Escravidão, o terreno era incerto, desde o social ao econômico, principalmente após a Proclamação da República. Portanto, a entrada massiva das teorias raciais acabava por forçar uma adaptação à realidade nacional em todas as instâncias e, muito disso deveu-se ao fato de que, para que o Brasil fosse reconhecido como uma *nação*, com todos os seus predicados, deveria ser resolvido seu principal imbróglio: uma nação miscigenada, preconceituosa, segregacionista e discriminatória em busca da unidade nacional.

Seria exatamente nesse contexto que os intelectuais brasileiros iniciam o processo de adaptação das teorias raciais, fazendo um apanhado, carregado de ambiguidades e adequações a fim de validar suas premissas.

O *fin-de-siècle* brasileiro era vivenciado nesses meios, dessa maneira, com grande dose de pessimismo. Com efeito, esses cientistas, ao mesmo tempo em que se encontravam desiludidos com as promessas de igualdade, indagavam-se sobre as causas persistentes das diferenças entre os homens. (...) Nem bem descobridores, nem bem missionários, esses cientistas ora encontravam uma nação a admirar, ora se debruçavam com temor sobre seu país, propondo — no lápis e papel — reformas e saídas que, em última instância, dependiam de sua própria atuação. Nesse sentido, talvez o debate tenha mesmo se concentrado entre as escolas de direito e medicina. Instaurada uma disputa pela hegemonia e predomínio científico no país, percebem-

se dois contedores destacados. De um lado o remédio, de outro a lei; o veneno previsto para uns, o antídoto nas mãos dos outros. (SCHWARCZ, 1994, p. 140-141)

Através do consumo de literatura sobre o darwinismo social e o evolucionismo, e da adequação de modelos à realidade brasileira, três personagens, ao menos, se destacaram, sendo eles Silvio Romero (1851-1914), Nina Rodrigues (1862-1906) e Oliveira Vianna (1883-1951). Segundo Roberto Ventura, Silvio Romero postulava uma teoria do branqueamento e da mestiçagem da população, que partiria

(...) de uma combinação de pressupostos racistas (existência de diferenças étnicas inatas) e evolucionistas (lei da concorrência vital e do predomínio do mais apto). Previa que o elemento branco seria vitorioso na 'luta entre as raças', devido à superioridade evolutiva, que garante seu predomínio no cruzamento. Prevê assim, o total branqueamento da população brasileira em três ou quatro séculos. (VENTURA, 1991 *apud* VIANNA, 2007, p. 68).

Reiterando o supracitado, Rosely Gomes diz, a respeito da teoria do branqueamento da população no artigo *Mestiçagem, racialização e gênero* (2009), que para Silvio Romero, a inferioridade da raça negra nas miscigenações seria exatamente o fator que possibilitaria o desaparecimento dessa característica nas populações racialmente misturadas, fazendo com que a fusão desses dois, gerasse o *tipo nacional*, com características brancas, tanto culturais quanto raciais⁴². Rosely Gomes Costa, a esse respeito, conclui que

Silvio Romero considerava que da fusão e integração das raças e culturas surgiria o mulato, tipo caracteristicamente nacional. Mas o predomínio racial e cultural seria da raça e da cultura brancas, devido à extinção do tráfico negreiro, à dizimação dos índios, e à imigração branca/européia (sic). Assim, a miscigenação serviria, antes de tudo, ao branqueamento da população e ao predomínio do branco no tipo caracteristicamente nacional. (2009, p. 95).

Ainda nessa argumentação do ideal de inferiorização da raça negra e exaltação da miscigenação branqueadora, Rosely Gomes argumenta que seria Nina Rodrigues que levaria esse ideal ao extremo, pois ele, de fato, não concordava com a ideia de miscigenação e nem de branqueamento da população. Segundo a autora, na concepção de Nina Rodrigues, o tipo nacional não poderia ser miscigenado. Suas ideias estavam fortemente ligadas à escola que fazia parte, a de medicina e, especificamente concentrado nos estudos da medicina criminal, que como já dito, para Nina Rodrigues, a qual ele utilizava para se chegar à criminalidade de indivíduos com caracteres mestiços ou dos povos negros. Segundo Rosely Costa, Nina Rodrigues estava propondo

⁴² Cf. GOMES COSTA, Rosely. 2009. p. 94-120.

[uma] coesão através da legalização das diferenças, com a criação de uma figura jurídica denominada “responsabilidade penal atenuada”, que consistia no julgamento de cada pessoa, segundo a capacidade cultural de sua raça. [Para] Nina Rodrigues, uma nação de mestiços não poderia ser estável porque os mestiços são uma anarquia no sangue, nas ideias, nos sentimentos, abrigando dentro de si tendências contrárias que estão em luta constante e, com tendência, nesta luta, de que as características da raça inferior e primitiva vençam. (GOMES COSTA, 2009, p. 95).

O outro personagem que se alinhou às discussões racialistas, como infere Rosely Gomes, foi Oliveira Vianna, que assim como outros teóricos que se voltavam para a “formação [de uma] nação homogênea”, apontava uma preocupação maior com a resistência a cruzamentos fora do grupo “homogêneo mestiço” que se queria criar. Diferente do que pensava Silvio Romero, Oliveira Vianna via com a entrada massiva de imigrantes, uma “tendência ao isolamento, [que] poderia levar à formação de ‘ilhas étnicas’, que seriam incompatíveis com a ideia de nação, concebida como um povo culturalmente homogêneo” (GOMES COSTA, 2009, p. 95).

Nessa “estratégia quase antropofágica”, Vianna aponta que “o principal problema era inventar uma forma eficiente de transformar os imigrantes em ‘brasileiros de fato’”, e era justamente “as lideranças nascentes entre os imigrantes, que pretendiam manter a cultura (incluindo a língua) de seus países de origem” que se opunham ao “ideal de homogeneidade nacional”⁴³.

Claro está, portanto, que os ideais homogeneizadores desses intelectuais viviam em uma série de dilemas. Hermano Vianna, como podemos observar na citação abaixo, demonstra outros pontos de vista desses vários intelectuais da época, demonstrando a tarefa difícil que era tanto se enquadrar como enquadrar as teorias à realidade tão peculiar como a brasileira:

Mesmo os pioneiros dos estudos afro-brasileiros não escondiam seus preconceitos racistas. Nina Rodrigues dizia que ‘a raça negra no Brasil (...) há de constituir sempre um dos fatores de nossa inferioridade como povo’ (citado em LEITE, 1976, p. 218). Segundo Oliveira Vianna, o negro nunca poderia absorver a cultura ariana, poderia quando muito imitá-la (LEITE, 1976, p. 230). E Arthur Ramos, apesar de ter afirmado que o negro não é uma raça inferior, dizia, citando a mentalidade pré-lógica de Lévy-Bruhl, que a cultura negra era atrasada (LEITE, 1976, p. 238). (*apud* VIANNA, 2007, p. 71).

Então, longe de apenas mostrar a complexidade causada por esse panorama de mistura étnica, de teorias racialistas e posicionamentos ideológicos a respeito das causas

⁴³ Cf. VIANNA, Hermano. 2007, p 72; *passim*..

“raciais”, de forma enfática, evidenciam-se os outros elementos dessa misteriosa imbricação: o preconceito, a ânsia por uma discriminação por cor (raça), a segregação social e econômica, a exclusão “humana” do convívio em sociedade, e a pior, a desconsideração de *sujeitos cruciais* para o processo/projeto de construção de uma sociedade ou parte mínima da “homogeneização” que se queria construir. Por isso a de se convir com a argumentação de Contier a respeito da tentativa de criação de uma música nacional que compartilhe um espírito pátrio ser algo utópico: a metáfora da “representação do todo” serve somente para evidenciar o triângulo “racial” brasileiro que não conseguiu se definir como unidade nacional!

Com efeito, o projeto era mais complexo que a prática dele, além do mais o Brasil já vinha se miscigenando desde quando os portugueses aportaram-se na Ilha de Vera Cruz. Ou seja, estava se propondo a resolução ou uma assimilação de um “problema” de quase quatro séculos, fazendo tábula rasa da própria miscigenação institucionalizada, socializada, normatizada, incentivada e, inevitavelmente, naturalizada no Brasil. Mesmo que as teorias significassem a crença em uma possível democracia racial, de longe o futuro mestiço brasileiro seria o signo de uma possível igualdade ou cidadania, muito antes pelo contrário. No histórico deste mestiço (em particular, do mestiço *escuro*), está o peso da incerteza, a encruzilhada do estigma da cor.

Com a política de imigração e o ideal de progresso econômico e, caso fosse realmente possível, de civilização da sociedade, o Estado brasileiro investiu pesado como bem se sabe. Até mesmo antes da abolição, com o intuito de modernizar e transformar a nação em um paraíso *branqueado*, já se pensava em medidas segregacionistas e discriminatórias. Após a Abolição e a Proclamação da República, por exemplo, com o grande objetivo de “depuração” na sociedade brasileira, e da “amenização” da presença de não brancos, foi instituída, com a Constituição de 1891⁴⁴, a proibição de entradas de imigrantes estrangeiros considerados como “indesejáveis”. Essa proibição na constituição, portanto, estariam

⁴⁴ No *website* do Senado, disponível no link que segue, dispensa maiores comentários. Todavia é importante notar que o Decreto N. 528, que “Regularisa o serviço da introdução e localização de immigrants na Republica dos Estados Unidos do Brazil”, é de 28 de Junho de 1890 e, creio, ter sido acrescentado à Constituição de 1891 posteriormente. <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=75228> Acessado dia 21 de agosto de 2014. É possível ter acesso à Constituição. Segue o início da parte que nos interessa: “Parte Primeira, Capítulo I; Da introdução de immigrants: Art. 1º É inteiramente livre a entrada, nos portos da Republica, dos individuos válidos e aptos para o trabalho, que não se acharem sujeitos á acção criminal do seu paiz, exceptuados os indigenas da Asia, ou da Africa que sómente mediante autorização do Congresso Nacional poderão ser admittidos de accordo com as condições que forem então estipuladas. Art. 2º Os agentes diplomaticos e consulares dos Estados Unidos do Brazil obstarão pelos meios a seu alcance a vinda dos immigrants daquelles continentes, communicando immediatamente ao Governo Federal pelo telegrapho quando não o puderem evitar. Art. 3º A policia dos portos da Republica impedirá o desembarque de taes individuos, bem como dos mendigos e indigentes. Art. 4º Os commandantes dos paquetes que trouxerem os individuos a que se referem os artigos precedentes ficam sujeitos a uma multa de 2:000\$ a 5:000\$, perdendo os privilegios de que gozarem, nos casos de reincidencia. (...)” A grafia original do documento foi mantida.

incluídos os asiáticos e africanos, além de punições aos que “permitissem” que essas entradas indesejáveis acontecessem. A esta “estranha” realidade imigratória⁴⁵ soma-se a constatação de que o investimento para imigração estava muito distante da “vontade” de se fazer qualquer investimento pelo desenvolvimento das características “ditas” nacionais. Ou seja, a força que possuía o ideal de branqueamento, “depuração” e “melhoramento” das características da população nacional superava, em muito, o querer investir em um ideológico “benefício próprio”. Afirma Francisco Daratioto que

Um das primeiras medidas com repercussão externa do novo governo foi conferir a nacionalidade brasileira aos estrangeiros residentes no país de forma praticamente compulsória, posto ser automática; aqueles que não desejassem ser brasileiros deveriam manifestar-se por escrito. No entanto, boa parte dos imigrantes era composta por *camponeses analfabetos*, sem condição de recusar a medida, e, por isso, esta foi motivo de protestos de Portugal, Itália, Espanha e Império Austro-Húngaro. (2012, p. 133; grifo meu).

Essa postura revelou o que era a premissa dessa política imigratória e o que reinava de forma quase absoluta no pensamento de uma elite da época e que ainda possui suas ramificações ao longo do século XX: a eleição de preferências étnicas. O Brasil estava caminhando para o que infere Rosely Gomes, que seria uma aplicação das estratégias branqueadoras, que faria com que a miscigenação se realizasse por duas vertentes complementares: “com o clareamento ‘biológico’ da pele, exibido fenotipicamente, que [contribuiria] para amenizar o preconceito e aumentar as possibilidades de ascensão social e econômica que, por sua vez, [possibilitaria] o embranquecimento social” (GOMES COSTA, 2009, p. 103).

O início do século XX reservaria um amálgama de etnias, no qual o negro e congêneres enfrentariam preferências étnicas nas mais diversas atuações. A suposta democracia racial, a amenização dos problemas raciais percebidos, o não investimento em políticas de inclusão para ex-escravos e libertos, o mercado de trabalho que segrega, práticas

⁴⁵ Luiza Horn Iotti, no artigo “Imigração e Colonização”, afirma que a imigração “só começou de fato no Brasil a partir de 1808, com o Decreto de 25 de novembro, permitindo a concessão de sesmarias aos estrangeiros residentes no Brasil. Segundo Giralda Seyferth (1990: 09), “esta providência foi tomada visando atrair para o país parte dos europeus que procuravam novas oportunidades na América”. Luiz Demoro (1960:79) salienta que este foi “o primeiro ato regular de colonização de estrangeiros, embora eles já estivessem vivendo no País, porém assumiam a atitude e o compromisso de colonizadores”. (...) Outro documento importante deste período é o Decreto de 16 de maio de 1818, através do qual o governo aprova a concessão de uma série de favores às famílias de imigrantes europeus que viessem se estabelecer no Brasil. Tais como: transporte gratuito, doação de lote rural, instrumentos de trabalho, sementes, ajuda em dinheiro para os primeiros anos, assistência médica, religiosa e outras vantagens. (Lazzari, 1980: 32; Manfroi, 1975: 22). Disponível no *website* do Tribunal Judiciário do Rio Grande do Sul

https://www.tjrs.jus.br/export/poder_judiciario/historia/memorial_do_poder_judiciario/memorial_judiciario_gaicho/revista_justica_e_historia/issn_1676-5834/v3n5/doc/07-Luiza_Iotti.pdf Acessado dia 21 de agosto de 2014.

culturais cada vez mais reprimidas, dentre outros aspectos, só demonstram que o período de hierarquização sócio-racial não havia cedido lugar.

A herança cultural negra e suas manifestações tradicionais enfrentariam cada vez mais resistências, além de serem observadas mais de perto pelos agentes repressores do Estado. Como afirma Florestan Fernandes, sobre a população paulista em início do século XX: “providências policiais foram tomadas para impedir a ‘revivescência’, à noite, de ‘antigos usos’, que perturbariam o sossego talvez, o decoro da população branca”. E continua

As perdas culturais daí resultantes não foram, porém, compensadas pela aquisição de valores culturais alternativos. À margem das atividades estratégicas para a urbanização dos modos de pensar, de agir do estilo de vida, acabaram não participando, sequer superficial e esporadicamente, das ‘tendências do progresso’. As transformações sofridas pela macumba ilustram cabalmente essas interpretações. Não possuindo autonomia social para se associar através de valores culturais próprios, de cunho autenticamente ‘sagrado’ e ‘tradicional’, a ‘população negra’ perdeu a possibilidade de zelar pela pureza de seus cultos e acabou assistindo à perversão da macumba pelo branco. Em consequência deixou de se beneficiar das funções construtivas desses cultos, que requerem um mínimo de aglomeração e oferecem ao negro oportunidades de afirmação pessoal ou coletiva, por meio da vida social organizada. (FERNANDES, 2008, p. 85-86).

Em suma, o que aponta Florestan Fernandes foi o que se configurou como a exclusão do negro do crescimento urbano e o seu isolamento econômico, social e cultural, além da “*canabalização*” e “*espetacularização*”⁴⁶ de sua cultura. Como efeito, afirma Florestan, o *elemento negro* seria “o único agrupamento humano da cidade em que não se revela um mínimo de sincronização entre as tendências e os produtos da ‘urbanização’, da ‘mobilização social’ e da ‘secularização da cultura’” (FERNANDES, 2008, p. 87). Portanto, as primeiras décadas do século XX colocariam o negro como em contraposição ao ideal civilizatório, justamente por suas práticas e crenças.

Estereótipos foram criados, associando sua imagem às ainda em voga concepções de cunho racial. O negro era a representação do atraso e seu futuro era incerto. Segundo Schwarcz, através dos “modelos deterministas de interpretação social”, a “explicação para a falta de sucesso profissional ou social de negros e ex-escravos estaria na ciência, ou melhor, na raça, e não nas condições de vida ou no passado imediato”⁴⁷, que como bem se sabe, guarda uma violência que por muitos séculos ficara maculada na história do Brasil e do mundo. Afirma ainda Schwarcz, que “de um lado, destacava-se a inferioridade presente no

⁴⁶ Cf. CARVALHO, José Jorge de. 2007, p 81-82.

⁴⁷ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2012d, p. 61.

componente negro e mestiço de nossa população; de outro, tentava-se escamotear o passado escravocrata e sua influência na conjuntura do país” (SCHWARCZ, 2012d, p. 61).

Transportando estes pensamentos e reflexões para a cultura musical, Hermano Vianna indaga,

O mistério da mestiçagem (incluindo a valorização do samba como música mestiça) tem, para os estudos sobre o pensamento brasileiro, a mesma importância e a mesma obscuridade do mistério do samba para a história da música popular no Brasil. Como pôde um fenômeno, a mestiçagem, até então considerado a causa principal de todos os males nacionais (via teoria da degeneração), ‘de repente aparecer transformado, sobretudo a partir do sucesso incontestável e bombástico de *Casa Grande Senzala*, em 1933, na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo de nossa superioridade de “civilização tropicalista”? (VIANNA, 2007, p. 31).

Na verdade, a metáfora utilizada por Hermano Vianna, d’*O mistério do Samba*, como denomina seu livro, nos ajuda a entender todo esse processo de busca de uma nacionalização de um espírito nacional. Segundo ele, pautado pela teoria de “culturas híbridas” de Canclini, não existiria uma “cultura popular como propriedade ou invenção de um único grupo social” (VIANNA, 2007, p. 35). A partir disso é possível conjecturar que, em suma, existe um trânsito entre classes e etnias que está muito além dos processos criativos particulares, ou seja, muito além de um processo de construção de uma nação que representasse elementos como de “verdadeiras raízes”.

Portanto, claramente extensível é, então, às relações étnicas brasileiras a ideia de “hibridação”. Com a eleição das teorias em detrimento do agente negro na sociedade, de certa forma houve uma total discriminação do que se configura como a qualidade de interação entre os mais diversos agentes formadores do “nacional”, do “brasileiro”, que não é possível dissociar-se e muito menos de camuflar simplesmente através de miscigenações, por exemplo.

Assim como as teorias até a década de 1930 vão eleger o mestiço como o agente que fará esse trânsito cultural e, porque não, social entre “etnias”, é possível inferir que ele é nada menos que o brasileiro idealizado, ou apenas “brasileiro”.

Rosely Gomes sintetiza o que diz o antropólogo John Michael Norvell,

Norvell escreve que os livros de História e Sociologia publicados no século XX mostram uma lógica contraditória infundida em discussões a respeito da mistura de raças: há sempre uma hora em que a mescla de raças como momento fundador, originário, é forçada a coexistir com uma visão da mistura de raças como fato permanente da sociedade brasileira em que a centralidade da mistura racial para a nação brasileira é substituída por um sujeito branco, não miscigenado. (GOMES COSTA, 2009, p. 99).

Os conflitos foram tão amenizados que ao final, um grande número de modelos que buscavam a definição do que seria esse tal “indivíduo nacional”, parecem ter servido mais para segregar que aproximar esses personagens. Como afirma a citação anterior, o mestiço civilizado está muito distante dos negros e de suas manifestações incultas, fetichistas, pagãs, etc., e, de certa forma, muito mais próximo do “modelo civilizado” europeizado sempre abarcado nessas narrativas.

O mestiço é um ser desequilibrado, tendente ao branqueamento, a todo o momento. Ele se torna um *elo perdido* frente a tantos deslocamento e reorientações de perspectivas. É o que perceberemos nas narrativas musicológicas que irei discutir a seguir.

O IDEAL BRANQUEADOR DESDE TEMPOS COLONIAIS

1. A INSTITUIÇÃO DO SILÊNCIO DOS POVOS ORIGINÁRIOS

O estranhamento da diversidade das expressões de povos indígenas e negros na cultura brasileira está presente de forma marcante no discurso da elite intelectual. Uma consequente discriminação, uma controversa *distinção entre culturas* – a do colonizador e a do colonizado – dificulta em muito o reconhecimento da evidente influência desses “outros” agentes, principalmente por terem sido também eles os responsáveis pela indiscutível *alteridade*. A desconstrução de parte da visão *una* de mundo, portanto, de uma cultura etnocêntrica branca inabalável que faz tábula rasa da *cultura brasileira*, torna necessário que reconheçamos os traços fortes dessas comunidades indígenas e negras também em nós, simplesmente pelo fato delas estarem incutidas em nossa (cultura brasileira!) “psique”.

Elemento que muito contribuiu para interpretações carregadas de *juízo de valor* foi o iniciado nos primeiros relatos do contato do colonizador europeu com os povos negros, ainda no continente africano, e posteriormente com os povos indígenas, por volta dos séculos XV e XVI, na descoberta do chamado Novo Mundo. Na historiografia brasileira, esses relatos coloniais, muitos deles feitos por missivistas que se reportavam à metrópole portuguesa, sempre destacaram a existência de uma natureza paradisíaca, do espanto com a nudez dos povos indígenas e seus costumes nativos, a selvageria desses povos e lamentavam a “estranheza de nossas gentes” (SCHWARCZ, 2012c, p. 12). A esse respeito, podemos observar o que nos aponta Schwarcz:

(...) o viajante português Gândavo, que deu forma canônica ao debate que, desde Caminha e Vespúcio, mencionava a ambivalência entre a existência do éden ou da barbárie nessas terras perdidas. O Brasil seria o paraíso ou o inferno? Seus habitantes, ingênuos ou viciados? Ou seja, a presença do motivo edênico e paradisíaco da terra começou com os primeiros europeus que dela se acercaram. Está presente já em Caminha, e logo depois em 1503, na carta de Américo Vespúcio, que ficou conhecida como *Mundus novo* – na qual declarou que o paraíso terreal não estaria longe dessas terras –, e também em Gândavo, em sua *História da Província de Santa Cruz* de 1576, que descreveria o país a partir de sua fertilidade e de seu clima ameno e receptivo. Mas Gândavo seria autor de uma máxima que definiria de forma direto não tanto a natureza do Brasil, mas seus naturais: povos sem F, sem L e sem R: sem fé, sem lei, sem rei.¹

¹ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2012c, p. 11-12. (grifo da autora)

Segundo a autora, este viajante português descrevia os povos indígenas do Brasil como “atrevidos, sem crença na alma, vingativos, desonestos e dados à sensualidade” (SCHWARCZ, 2012c, p. 12), e isso era exatamente o que fazia a *distinção fundamental* dos habitantes e do local que habitavam, formando a dicotomia do jardim do éden e o inferno. Ela ainda reforça que isso era um modelo evidentemente etnocêntrico, pois o que nesta época não correspondesse “ao que se conhecia [portanto, no *velho mundo*] era logo traduzido como ausência ou carência, e não como um costume diverso ou variado” (SCHWARCZ, 2012c, p. 15).

Para (supostamente) civilizar os povos indígenas, segundo os moldes da época, foi imposta a eles a catequese, que tinha como objetivo principal difundir a fé católica e impeli-los a religião do colonizador no novo território conquistado. Em prol dessa ação catequizadora cristã dos jesuítas da Companhia de Jesus a ela foram incorporadas as atividades musicais, tidas por eles como um recurso de fácil uso para cativar os nativos indígenas e fixar-lhes o aprendizado da doutrina da igreja católica.

Na utilização da música como instrumento civilizador dos povos indígenas, foram escritos autos², em português e em língua local, que também eram incorporados aos cantos e danças diversas. A princípio os textos eram em “castelhano, português e tupi” (CORRÊA DE AZEVEDO, 1956, p. 14) e às crianças indígenas eram ensinados alguns instrumentos ocidentais como flautas, gaitas, viola e até cravo (MARIZ, 1981, p. 24). A presença de cravos primitivos foi documentada em crônicas e missivas dos padres, e segundo o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, “o indígena era sensível ao canto e à música dos instrumentos”³, argumento este compartilhado, e potencializado, por José Ramos Tinhorão:

Ao aceitarem a música dos padres, por sua natural predisposição ao canto em comum, como fórmula de exorcismo do desconhecido (a morte, o mal, a influência dos astros, as forças da natureza), os indígenas brasileiros **abandonavam sem sentir as palavras cabalísticas das suas canções de ritmo encantatório em favor da rigorosa lógica do cânone gregoriano: sob-batuta dos jesuítas os índios ainda cantavam em uníssono, mas, agora, uma melodia principal, passando por todas as vozes, substituía a repetição obsessiva das palavras mágicas pela palavra de ordem cristã do temor a Deus.** (TINHORÃO, 1972, p. 10; grifo meu).

Nesta passagem evidencia-se um discurso que, além de claramente se ligar aos dogmas da igreja católica, denota também uma recorrência de uma atitude *outrificadora* na historiografia da música brasileira: o português, como um “exorcista” cultural, que se deparou

² AUTO: Ato público; solenidade; Narração escrita de um ato solene; Comédia ou drama antigo. *In*: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 102.

³ Cf. CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. 1956, p. 10-12.

com as manifestações/expressões culturais do *outro*, e o embate entre o que ele impunha e o que os povos indígenas já praticavam anteriormente. Logo, o olhar do catequizador, que viu nas práticas nativas a barbárie e a selvageria – em contramão aos dogmas cristãos, em especial –, os colocou no patamar de seres pouco “evoluídos”, incultos e que necessitavam de um processo civilizador/cristianizador.

Essa postura ideológica tratou os povos indígenas sumariamente como submissos e, a partir desse pressuposto, construiu-se a ideia generalizadora de que eles teriam se abdicado de sua cultura milenar de forma imediata. Essa abdição inclui a submissão à ideologia dominadora europeia, portanto, à sua religião, a católica, e sua economia, ainda rudimentar, mas o já facilmente identificável capitalismo, com seus significantes de trabalho, acúmulo de capital, propriedade e produção.

A história do mundo e do desenvolvimento da humanidade é, em sua maioria, contada do ponto de vista do dominador, portanto, é dever nosso indagar e argumentar se tão complexo processo de adaptação cordial aos costumes “do outro” – sendo este “outro” o europeu – realmente ocorreu. Elementos que nos ajudam a repensar essa sumária submissão dos povos indígenas são os atos de resistência, as inúmeras guerras e conflitos enfrentados ao longo dos séculos por esses personagens. Inclui-se a esses a expulsão e/ou usurpação do direito às terras que esses povos povoaram por milênios, a desconsideração e desrespeito às práticas sociais, culturais, econômicas e políticas utilizadas por eles, dentre outros incontáveis aspectos. Tudo isto resultou em inegável genocídio, que deixa uma cicatriz incurável no discurso, que de forma decisiva, proporcionou o escamoteamento ou total invisibilização desse personagem, moral, econômica, social, político e culturalmente falando, no pensamento intelectual nacional.

Dentre as obras dedicadas à *História da Música Brasileira* que reforçam tanto a abdição cultural quanto a “facilidade de aprendizado musical”, observemos a de Bruno Kiefer. Segundo o autor, a ação civilizatória empreendida pelos jesuítas era esmagadora com a cultura dos povos indígenas, sendo que a música destes, culturalmente mais fracos, “cedeu lugar à música europeia” (KIEFER, 1982, p. 12). O autor diz ter havido uma *deculturação* da música dos povos indígenas, como se ela tivesse sido fagocitada, utilizando-se, para reforçar seu argumento – e posicionamento – de uma citação de José Ramos Tinhorão em seu artigo *A deculturação da Música Indígena Brasileira* (1972)⁴. Nesse artigo, José Ramos Tinhorão diz

⁴ TINHORÃO, José Ramos *Apud* KIEFER, Bruno. Esse artigo do Tinhorão é facilmente acessível na *website* com o seguinte domínio: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002995.pdf>> Acessado dia 06 de Janeiro de 2014.

que, os indígenas, “ao aceitarem a versão musical dos padres, (...) abdicavam **prontamente de sua cultura**, da mesma forma que atiravam longe seus machados de pedra polida tão logo experimentavam os de aço dos europeus” (TINHORÃO, 1972, p. 10; grifo meu). A fim de compreender o aspecto um tanto quanto exagerado dessa afirmação de Tinhorão, é importante lembrar que esse discurso é remanescente do ideal de uma intelectualidade brasileira das décadas de 1920-1930, que vivia um novo furor da busca da identidade nacional, não obstante musical, e que ainda manteve discípulos até décadas posteriores, como é o caso desses dois autores. Essa polêmica explicitada por Kiefer, da “fraqueza” da cultura do indígena e de sua consequente *deculturação*, demonstra muito qual era esse espírito. *Grosso modo*, tanto Luciano Gallet (1926)⁵, como Tinhorão (1972) e Kiefer (1982) reforçam o exemplo de como o discurso é canonizado (numa vertente etnocêntrica europeia), e pouco aprofundado (na vertente “outrificada”) fazendo desaparecer centenas de povos indígenas, suas práticas musicais intensas e milenares, mantidas em total desconhecimento da sociedade nacional.

Este fenômeno, explicitado na literatura desses autores, não é uma *deculturação*, mas sim uma contribuição efetiva para a manutenção do demérito dedicado ao reconhecimento da resistência social e cultural – pra dizer pouco – desses povos. Através dessa discriminação, essas comunidades são mantidas longe das disciplinas do conhecimento, se passando como disciplinas do tipo “optativas” nos mais diversos cursos. A exclusão desses povos do universo de ensino brasileiro, além da clara ocultação e simplificação de fatos envolvendo-os reforça a falsa noção de que elas são efetivamente *minorias* étnicas, e na verdade não o são!

O discurso sobre a “música brasileira” que elege cânones e que elimina a participação do “outro”, representante de uma suposta minoria. Portanto, se esses autores continuam a reproduzir essa discriminação e ocultamento de personagens históricos no universo musical anteriores à Semana de 1922 e todo o projeto modernista, por exemplo, fica claro aos nossos olhares que se perpassarmos pelo discurso de autores da década de 1980 estaremos falando de quase sessenta anos de invisibilização e desinformação para com as diversas influências de povos indígenas em nossa “cultura”, para dizer pouco! Devemos observar, então, os estudos mais recentes de etnólogos, musicólogos e, principalmente, etnomusicólogos que começam “apenas” a desvelar, traduzir e dar acesso às poéticas musicais

⁵ Para maiores detalhes, sugiro a leitura de BASTOS, Rafael José de Menezes. *O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento*. In: TUGNY, Rosângela. QUEIROZ, Ruben Caixeta (orgs). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

e a literatura destes povos colocados à margem do conhecimento social, musical e cultural brasileiro.⁶

Desses resquícios do discurso modernista de exclusão dos povos indígenas, Rafael de Menezes Bastos nos afirma que o pensamento de Luciano Gallet, por volta da década de 1920, suprimia a presença do índio, pois segundo ele, a “música brasileira formou-se a partir do universo melódico e harmônico português e do mundo rítmico africano”, e os povos indígenas, então, teriam seu lugar “através de uma vaga maneira de expressão, que Gallet ancora[va] na psicologia racial”⁷. Bruno Kiefer, utilizando-se de uma citação de Luciano Gallet, reafirma esse pensamento reducionista dizendo que, segundo Gallet, “ao fim de pouco tempo, a música primitiva tinha desaparecido entre os índios recém-civilizados” (GALLET *apud* KIEFER, 1982, p. 12). Nessa perspectiva a músicos dos povos indígenas *civilizados* dava espaço à música europeia, a qual, segundo relato de missionários, era rapidamente aprendida por eles: os povos indígenas estavam fazendo o seu papel de *bom selvagem* (SCHWARCZ, 2012c, p. 16). É nesse sentido que Rafael de Menezes Bastos nos faz refletir, frente à essa inércia sistematicamente dada aos povos indígenas no discurso da década de 1920:

Na tradição brasileira – refiro-me às ideologias de estado (colonial e nacional), o que não exclui a agência da sociedade na mesma direção –, os seres índio, branco e negro se desenharam de maneira altamente diferenciada. Quanto ao índio, seu ser supõe a ideia ou de uma pureza prototípica, congelada no tempo, ou de uma completa provisoriedade na direção do apagamento étnico no caso de sua inserção no processo de contato com o mundo dos brancos (...). No primeiro caso, relativo ao que chamei de pureza prototípica, o estado brasileiro (...) elabora a ideia do indígena no país enquanto um absolutamente irreal e uniforme ‘índio puro’ – paradisíaco ou diabólico –, isolado, atrasado, distante da ‘civilização’. Observe-se como aqui o peso da categoria ‘índio’ é imenso, monolitizando uma diversidade sociocultural de grande magnitude. (BASTOS, 2006, p. 119; grifo do autor).

Essa citação nos reforça o quanto o apagamento da diversidade sociocultural brasileira foi supostamente solucionada em poucas décadas: atribuiu-se aos ensinamentos dos jesuítas o poder de dizimação de práticas músico-culturais milenares. Esta é a questão forte na abordagem musicológica brasileira. As dicotomias arraigadas principalmente nos discursos etnocentristas europeizados, não nos deixam dúvida de quão maléfica é a relação que temos com os nativos brasileiros, salientando o silenciamento dessas vozes que foram, de forma absoluta, impedidas de dialogar. Não houve uma simetria músico-cultural entre os povos

⁶ Literatura profícua que discorre sobre: BASTOS, Rafael de Menezes, *A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa* (2013); SEEGER, *Why Suyá Sing* (1987), CESARINO, *Oniska* (2011), TUGNY et al. *Cantos dos povos Morcego-Espírito* (2009), dentre outros.

⁷ Cf. BASTOS, Rafael de Menezes. 2006, p. 117; *passim*.

indígenas e os compositores, pois se reafirmou uma via cultural de mão-única em detrimento daqueles.

De fato, a influência musical reconhecidamente indígena em nossa sociedade pode ter sido mínima, contudo, a ocultação desses indivíduos no discurso serviu para evidenciar o quão distantes nos encontramos do reconhecimento e da compreensão da complexidade que é a *institucionalização* da supressão dessas culturas de nosso programa de ensino mínimo sobre História do Brasil. Vale lembrar que essas culturas tidas como minorias sempre estiveram em embates socioculturais diversos além de serem agentes cruciais de formação identitária do país. Uma normatização do apagamento ou inatividade deles frente ao que reconhecemos como *nacional* não deveria ser, ou continuar a ser, repassado nas instituições de ensino brasileiras em geral!

No desenrolar de quase um século, a fábula das três raças formadoras do brasileiro, como observa Rafael de Menezes Bastos, retroagiu à de duas e o “célebre triângulo racial brasileiro reduzindo-se assim a um segmento de linha, com os extremos ocupados por ‘negros’ e ‘brancos’” (BASTOS, 2006, p. 115), o que fez com que os índios, não fizessem parte dessa mistura, como elemento da miscigenação. O autor ainda nos questiona “qual o nexos dessa perda ou esquecimento?”, pois como sabemos a presença do indígena é certa à nossa volta, desde hábitos alimentares até aspectos de nossa linguagem, pra citar apenas estes.

Rafael de Menezes Bastos é preciso na seguinte afirmação:

Filio-me também, assim pensando – isto é, constituindo a música como um sistema de interesse decisivo para a compreensão da “distintividade” do “mesmo” com relação ao “outro” –, ao pensamento ameríndio (refiro-me ao das terras baixas da América do Sul), que tanto recorre à música (como a dança e à festa) para a construção e o reconhecimento da identidade. (BASTOS, 2006, 116-117).

A perspectiva que é capaz de diferenciar os costumes “estranhos” atribuídos aos povos indígenas perante o “outro”, isto é, costumes externos a este mundo, é ele próprio o que pode tornar possível a perfeita interação entre esses dois mundos, tornando menos doloroso o reconhecimento dos elementos que, principalmente, os diferenciam, privilegiando então as mais diversas formas de misturas étnico-raciais.

Perante os fatos comentados, é possível observar quão carregado de discriminações estão os discursos, demonstrando não terem sido encarados e devidamente abordados, ao menos na musicologia histórica dos cânones brasileiros.

2. “UM PODEROSO RIO”: O PROJETO DA MISSÃO FRANCESA

Segundo Lilia Schwarcz, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro promoveu um concurso para discutir uma complexa questão, por volta da década de 1840: “Como se deve escrever a história do Brasil?” (SCHWARCZ, 2012c, p. 26)? Analisando a criação de uma história nacional e imperial – como a proposta vencedora do cientista alemão Carl Von Martius – o conto das três raças ou o célebre triângulo racial brasileiro (BASTOS, 2006, p. 115), correspondia à uma metáfora na qual um poderoso rio, representado pela herança portuguesa, seria alimentado por “pequenos afluentes das raças Índia e Ethiopica” (SCHWARCZ, 2012c, p. 27). Nessa visão miscigenada do Brasil, para ele, a exuberância das cores tropicais, o exotismo que impressionava viajantes estrangeiros, quase como um elemento facilitador da alteração dos sentidos, refletiria no investimento do Estado brasileiro em uma simbologia “que misturava elementos das tradicionais monarquias europeias com indígenas, poucos [indígenas], negros e muitas frutas coloridas” (SCHWARCZ, 2012c, p. 27).

A participação dos negros nessa mistura tropical brasileira pautada no aperfeiçoamento das raças, além de retratar de forma eufemística a dura realidade vivida por esses personagens no regime de escravidão, teve a finalidade de caracterizar a multiplicidade de colorações das raças aqui presentes. Todavia, a concepção de harmonia compartilhada pelas raças branca, negra e indígena exposta pelo cientista alemão Carl Von Martius não evidenciava qualquer espécie de igualdade, mas sim um

(...) jogo de linguagem usado pelo autor [para evidenciar] uma hierarquia entre os rios/raças. Era o rio branco que ia incluindo os demais, no seu contínuo movimento de inclusão. Mais ainda, na imagem forte do rio, muitas vezes usadas nesse momento, estava presente a ideia de “depuração”, e de como as águas iam ficando cada vez mais “límpidas”, “puras” – ou seja, brancas. Estava assim dado, e de uma só vez, um modelo para se pensar e “inventar” uma história local: feita pelo olhar estrangeiro – que vê de fora e localiza bem adentro – e pela boa ladainha das três raças, que continua encontrando ressonância (...). (SCHWARCZ, 2012c, p. 27; grifo da autora).

Pode-se acompanhar a formação desse pensamento e a sua perpetuação ao longo dos anos que se sucederam. Esse ideal do cientista alemão Carl Von Martius de remoção de impurezas das heterogeneias, da total limpeza e purificação – e principalmente, como observa Schwarcz, “feita [através do] olhar estrangeiro (...)” (2012, p. 28) – será o legado do discurso da intelectualidade que se constituiu historicamente no país, e terá também reflexo cultural na absorção de elementos da cultura europeia nas mais diversas perspectivas.

Importante observar que esse legado, essa influência – ou imposição – cultural europeia, tem um agente fundamental, que não foi comentado até então. Com a chegada da corte portuguesa, D. João VI iniciou uma verdadeira empreitada política, econômica, social e cultural, que estaria diretamente ligada à contribuição de uma estruturação geral do território brasileiro. Neste momento o Rio de Janeiro passava a ser capital imperial que incluía, dentre outras localidades na África, Macau, na China⁸.

Em 1816, por exemplo, foi criada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios⁹, que tinha o objetivo de “promover e difundir o ensino de conhecimentos considerados como indispensáveis para a ‘comodidade e civilização dos povos’, abrangendo áreas como agricultura, mineralogia, indústria e comércio”¹⁰. Por um decreto régio, esta escola foi criada na capital do Império português, e para atuar nela houve a contratação de uma “missão artística” (KIEFER, 1982, p. 47) francesa. Essa missão era formada por:

Joaquim Lebreton, chefe da missão, pintor; Nicolau Antônio Taunay, pintor; Augusto Maria Taunay, escultor; João Batista Debret, pintor; Augusto Montigny, arquiteto; Carlos Simão Pradier, gravador; Sigismund Neukomm, compositor, organista e mestre-de-capela. [dentre outros].¹¹

Destaca-se nessa missão a presença do músico Sigismund Neukomm, que terá uma importante participação no período final da história da música colonial brasileira, marcada pela chegada da Corte, e na história do Padre José Maurício Nunes Garcia, que poderemos observar mais detalhadamente a seguir. Kiefer complementa que essa missão artística foi muito benéfica ao Brasil e, citando Nelson Sodré, propõe que ela proporcionou um condicionamento pelas

(...) atividades ligadas ao provimento de modelos europeus e ao recrutamento de discípulos, de que foram a manifesta o concreta a funda o das escolas de artes e de museus e a contrata o de mestres estrangeiros. Esses dois aspectos, cuja benemerência não pode ser posta em dúvida, assinalam a transplanta o que, conjugada   aliena o, necessariamente, já no alvorecer do século XIX, persiste como decorrência das condi oes objetivas então reinantes. (SODRÉ *apud* KIEFER, 1982, p. 47).

⁸ Quando o Rio de Janeiro era a capital de Portugal. Disponível em <<http://comunidade.sol.pt/blogs/olindagil/archive/2010/01/07/Quando-o-Rio-de-Janeiro-era-capital-de-portugal.aspx>> Acessado dia 01 de Janeiro de 2014.

⁹ Informa oes muito relevantes a respeito da cria o da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e todo o detalhamento dos gastos que toda essa empreitada promovida pela Corte Portuguesa   facilmente verificável no *website* do Arquivo Nacional (<<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/>>). Acessado dia 01 de Janeiro de 2014.

¹⁰ MAPA – Memória da Administra o Pública Brasileira. Disponível em <<http://linux.an.gov.br/mapa/?p=3591>> Acessado dia 01 de Janeiro de 2014.

¹¹ Cf. KIEFER, Bruno. 1982, p. 47. (A grafia dos nomes em francês foram reproduzidas como na fonte).

Todo esse movimento propiciado pela vinda da corte funcionaria como um mote às mudanças, assim como trouxe também influencia musical fortíssima, todavia cortesã europeia. Contudo, se esse movimento cultural e social esteve conjugado à “alienação”, como não colocar a “benemerência” em dúvida, visto que, pra dizer pouco, outras manifestações foram fortemente discriminadas e povos impedidos de promoverem suas ações tidas como míticas e fetichistas?

Por exemplo, em meio a essa empreitada política, econômica, social e cultural no início do século XIX, foi iniciado o processo de fixação de moradias no Vale do Rio Doce, região muito produtiva em Minas Gerais¹². Porém, a região era habitada por uma população indígena que foi denominada genericamente de *Botocudos*. Iniciou-se uma perseguição, e através de uma legislação específica com o único objetivo de deter o poder sobre essas terras, a população indígena dessa região foi praticamente dizimada, sobre o aval de Cartas Régias, por ordem de D. João VI, que permitiram e oficializaram o extermínio dos índios. A respeito disso, nos exemplifica Naíme Mansur, que

(...) no período de vigência da Carta Régia de 13 de maio de 1808, poderemos verificar a intensificação do processo de ocupação das terras do Sertão do Rio Doce pelos colonizadores, empurrando as populações nativas para as margens da sociedade, quando estas não foram dizimadas, sendo obrigadas a assimilar uma cultura totalmente adversa, que em médio prazo, destituiria o nativo de sua cultura e identidade. (MARCIAL, 2010, p. 70).

Ou seja, este trecho deixa claro que essa influência europeia só se fazia aumentar e – mesmo antes da história do Brasil proposta pelo cientista alemão dita *a priori* do branqueamento gradual do indivíduo brasileiro – que a imposição cultural será um elemento na construção de um discurso racializado da intelectualidade brasileira, que conseqüentemente trataria de forma a diminuir o valor do que já estava presente na terra, enquanto construto sócio-musico-cultural, e passaria, então, a exaltação do que era estrangeiro. A família Bragantina e os cortesãos iriam promover uma “deculturação” do populário brasileiro. Foi nesse momento que foi proporcionado o espaço para uma atuação dos músicos amadores ou diletantes, negros e mestiços que começaram a participar das festas não oficiais. Segundo

¹² Para maiores detalhamentos sobre o massacre dos designados como *botocudos* no Sertão de Minas Gerais conferir o artigo de Naíme Mansur MARCIAL, *Caminhos legais para o massacre indígena no sertão mineiro: diretrizes políticas do estado em relação os índios botocudos nas primeiras décadas do século XIX (1808 – 1831)*, *Revista Vox*, Faculdade de Direito e Ciências Sociais do Leste de Minas – FADILESTE, nº 2. jan-jul, 2010. pp. 55-90. Disponível em <<http://www.revistavox.fadileste.edu.br/download/artigo5.pdf>>. Acessado dia 14 de Janeiro de 2014.

Maurício Monteiro, “os hábitos estrangeiros foram, dessa forma, assimilados pelos cariocas” de uma forma imitativa, dividindo a atividade musical em duas vertentes: a da “Corte, onde a qualidade era imprescindível, e o de fora da Corte, em que a funcionalidade era festiva e mítica”¹³.

Maurício Monteiro argumenta que a demanda por mão de obra no período de D. João não era suficiente, e a abertura dessa possibilidade não profissional foi necessária a fim de “manter a pompa, a ostentação e a visibilidade de um gosto” (MONTEIRO, 2006, p. 35) artístico-musical. Essa mão de obra era oferecida “normalmente [por] uma maioria de negros, mestiços e brancos pobres, cujo desejo e habilidade eram formulados pela ordem e obediência” (MONTEIRO, 2006, p. 35) e ainda acrescenta, citando Robert Southey, que os chamados “devotos músicos”, até mesmo “eram chamados para as festas das igrejas ‘muitas vezes por água’”¹⁴. Nota-se que esta argumentação nos reforça a construção da segregação racial/cultural que vinha sendo construída. Se de um lado funcionava de maneira informal e com a presença de classes mais baixas e pobres – composta por negros, mestiços e brancos –, do outro, a música era exigida aos moldes europeus: foi criada a Capela Real, que contava, em ofícios solenes, com um número de aproximadamente 150 músicos, dentre cantores e instrumentistas (KIEFER, 1982, p. 48), todos considerados dotados de alto nível de excelência.

Entretanto, o mestre de capela escolhido para essa manifestação de altíssimo nível que exigia os cortesãos, era liderada por um *mestiço*, padre José Maurício Nunes Garcia, que reconhecidamente foi aceito e protegido, a princípio, por D. João VI, ficando responsável de todo o encargo musical. Essa abertura de campo musical de excelência no Brasil, patrocinado pela Corte, atrairia interessados de várias partes do mundo europeu. Nesse momento houve um aumento significativo de pessoas a cargo da Capela Real, assim como um aumento significativo do número de músicos, dentre eles brasileiros e de outras cidades e nacionalidades, pois, foi aberta uma ponte entre o Rio de Janeiro e portos europeus para a vinda de músicos italianos, espanhóis e portugueses, dentre estes, os “que já o eram da Real Câmara e Capela em Lisboa”¹⁵, por exemplo.

Segundo Kiefer, D. João VI, como um autêntico Bragança – entre os quais “o gosto pela música estava no sangue” (MONTEIRO, 2006, p. 50) – não poupou dinheiro com a música da Capela Real, inclusive, sempre trazendo músicos da Europa. Isso certamente é um

¹³ Cf. MONTEIRO, Maurício. 2006, p. 34; *passim*.

¹⁴ Cf. SOUTHEY *apud* MONTEIRO, Maurício. 2006, p. 35.

¹⁵ Cf. *Idem*.

fator que refletiu diretamente na re(construção) de um gosto musical brasileiro, fortemente europeizado.

E se o gosto era por música europeia e a tudo que fosse estrangeiro pode ter sido o fator determinante que impossibilitou maiores apoios ao padre José Maurício Nunes Garcia: mestiço e brasileiro, e um dos candidatos mais aptos, na época à elevação social, além do sacerdócio, através da música.

3. “UM DEFEITO DE COR” E AS VÁRIAS CORES DA MESTIÇAGEM

No ano de 1811, chegaria ao Rio de Janeiro, o compositor português, Marcos Portugal – acompanhado de vários outros compositores portugueses – com o qual o padre José Maurício foi “obrigado a repartir as funções de mestre-de-capela da Capela Real”, que a ele havia sido atribuída por Dom João VI¹⁶. Segundo nos afirma Cleofe Parson Mattos (*apud* KIEFER, 1982, p. 56), a partir da repartição dessas funções, o padre não teria mais chances, pois “na Capela Real sua posição [desmoronou], sua produção [decaiu]”.

Bruno Kiefer salienta que o padre mestiço, começou a “sofrer com o desprezo que os fidalgos e outros cortesãos vetavam a tudo que era brasileiro” e que “nos últimos dias de sua vida o padre compositor teria dito: ‘O que eu sofri daquela gente, só Deus sabe’”¹⁷! Se esse relato for realmente verdadeiro, teria o padre José Maurício, mestiço, sofrido com o racismo na/da Corte Portuguesa? Teria ele outra escolha além da submissão à música europeia erudita?

Não deve ter sido realmente possível, no período colonial, criar uma música com um suposto objetivo nacionalista, até porque não havia uma ideia sólida de unificação do território, e até mesmo sua organização social, econômica, cultural, dentre outros fatores; muito pelo contrário, nesse período muitos dos conflitos e ações políticas buscavam a emancipação de regiões envolvidas.

O padre José Maurício Nunes Garcia muito aprendeu e, tangendo sua viola de cordas de aço, também ministrou aulas particulares e em grupo¹⁸, além de ter escrito composições sacras orquestrais e corais e diversas peças menores. O padre também compôs modinhas,

¹⁶ Cf. MARIZ, Vasco. 1981, p. 41.

¹⁷ Cf. KIEFER, Bruno. 1982, p. 56.

¹⁸ Cf. MARIZ, Vasco. *op. cit.*, p. 40.

sendo que uma delas tem o curioso e intrigante nome: “Beijo a mão que me condena”¹⁹! Sobre a submissão à música culta europeia, só resta argumentar que ao padre e, conseqüentemente, a todos os outros compositores, em particular os mestiços, esta opção era inevitável. O sistema escravista estava a todo vapor em fins do século XVIII e inícios do XIX, e a condição de escravo, forro ou simplesmente mestiço era (ou sempre fora) incômoda à sociedade. No caso do padre, o título lhe concedia benefícios, principalmente políticos e sociais, mas sua cor da pele era, talvez, sua única “desvantagem” frente a uma sociedade extremamente racista.

Interessante notar que ao personagem mestiço em geral, caberia atuar com autonomia que lhe era permitida, mas muito vigiada; já ao negro, escravo, o caminho era mais obscuro, pois dependia de seu dono. Observamos o que aponta Vasco Mariz:

(...) o papel do negro e sobretudo do mulato era importante porque cedo os indígenas se tornaram esquivos e se *retiraram* para regiões remotas do Brasil. O escravo e seus descendentes *cada vez mais claros* se tornaram em breve os personagens mais significativos no terreno da música, uma vez que ainda naquele tempo o músico era nivelado aos criados ou empregados. Ademais, a musicalidade inata do africano o destinava a ser o intérprete ideal e, oportunamente, também o criador da música que se fazia então no Brasil. (MARIZ, 1981, p. 25; grifo meu).

Apono como um dos equívocos nessa citação, o fato de que os indígenas teriam se “*retirado* para regiões remotas”, como grifei. Já está mais que documentado que houve inúmeros conflitos e guerras sangrentos e, muitas sociedades indígenas, se não, dizimadas, foram expulsas de várias regiões do Brasil, principalmente da região costeira. Outro equívoco que posso apontar é a argumentação generalizante de Mariz: se os negros e mestiços eram “intérpretes e compositores” ideais – pois “para as elites brancas da colônia, a música e o teatro poderiam contribuir para o enobrecimento do espírito e o cultivo da civilidade, mas não eram formas dignas de se obter sustento” (BUDASZ, 2008, p. 131-132) – será mesmo que eles não intervieram de forma incisiva/decisiva no fazer musical baseado na música culta europeia, mas com influências diversas afrodescendente? Acrescenta-se também a percepção do ideal branqueador dado aos descendentes de escravos, “cada vez mais brancos”: resta-nos argumentar se essa atitude de Vasco Mariz em muito se assemelha a um recalque, que ainda repousa no ideal branqueador da cultura musical brasileira partindo do personagem mestiço

¹⁹ A letra dessa modinha é intrigante, pois a partir dela, é possível conjecturar se tratar da mão do rei D. João VI e a submissão do padre aos seus mandos e desmandos: “*Beijo a mão / Que me condena a ser sempre desgraçado / Obedeço ao meu destino / Respeito o poder do fado / Que eu ame tanto / Sem ser amado / Sou infeliz, sou desgraçado*” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9Oimw1cPYKM>. Acessado dia 14 de agosto de 2014.

do período anterior, início do século XX, que ainda se mantém vivo no modernismo brasileiro.

Nesse contexto, Rogério Budasz afirma que “as artes performáticas no Brasil dos séculos XVII e XVIII (...) [eram] cultivadas profissionalmente quase que exclusivamente por mulatos e negros” (BUDASZ, 2008, p. 130), mas que, de certa forma, a atuação profissional de indivíduos brancos como artistas performáticos, por exemplo, na atuação como “músicos, cantores e atores”, era comum. “Elencos racialmente mistos já atuavam no Brasil várias décadas antes da descrição feita por Saint Hilarie entre 1817 e 1819 de trupes formadas, ‘na maior parte’ por mulatos em Vila Rica e São Paulo” (BUDASZ, 2008, p. 134). Entretanto, a respeito de uma possível interferência musical com elementos “estranhos” ao universo europeizado da música, Rogério Budasz descreve uma interessante passagem sobre um mestre de capela, “mulato”, que teria conseguido ascensão social por sua competência musical e que atuava nas irmandades de Vila Rica e Sabará, no interior de Minas Gerais, chamado Francisco Mexia. A contextualização que nos apresenta Budasz leva em consideração, principalmente, a negociação que havia em tempos coloniais da presença de “mulatos”²⁰ na sociedade:

(...) na maior parte do tempo ele [o “mulato”] se confrontava com leis bastante duras, que nem sempre eram relaxadas. O preconceito era bastante real. A mesma lei que um governador poderia relaxar quando necessitasse dos serviços de um mulato poderia ser invocada para negar-lhe uma promoção há muito merecida. Anos de trabalho duro e o reconhecimento oficial pela realização de uma obra significativa não evitariam que ele fosse chamado de petulante quando desse mostras de conhecer o seu próprio valor. É exatamente esse o teor das desavenças entre o Bispo de Mariana e o músico mulato Francisco Mexia, diretor de óperas e mestre de capela em Vila Rica e Sabará nas décadas de 1740 e 1750. Músico de competência reconhecida, Mexia havia acabado de cumprir um contrato com o Senado da Câmara de Vila Rica em maio de 1751, fornecendo música para cerimônias religiosas, óperas e contradanças públicas nas festas comemorativas à coroação de dom José. Em carta enviada ao rei naquele mesmo mês, o bispo, Frei Manuel da Cruz reclamava de “profanidades” cometidas por Mexia em sua música e sua recusa em ter suas obras vistas pelo atual mestre de capela. Mais que isso, persuadia alguns de seus colegas a fazerem o mesmo. (...) Como as distâncias entre as dioceses eram muito maiores no Brasil, diferentes critérios deveriam nortear a nomeação de músicos brancos ou mulatos para atuarem como mestres de capela e chantres nas pequenas igrejas espalhadas pelo imenso território. Cerca de vinte anos antes, o bispo do Rio de Janeiro, Frei Antonio de Guadalupe, havia visitado a região das Minas e encontrado várias “profanidades” nas músicas que se cantavam, “tanto na letra como na solfa”, atribuídas, segundo ele, ao fato de “serem quase todos os músicos homens pardos ordinariamente viciosos”. Entre eles havia um músico mulato, que se mostrava “cheio de orgulhos e enredos”, e “não queria se submeter”. (BUDASZ, 2008, p. 133).

²⁰ Para mais detalhamentos sobre a ascensão do *mulato* através da música, buscar sobre *mulatismo musical*, termo cunhado por Francisco Curt Lange, através do qual ele sustentou a tese de cunho “racial” de que a produção musical do século XVIII em Minas Gerais seria a singularidade cultural dessa região. LANGE, Francisco Curt. *Arte musical latinoamericano, raza y asimilación*. Boletín Latinoamericano de Música, Montevideo. 1935. (Disponível para consulta no Acervo Curt Lange, UFMG)

Esta citação de Budasz, de certa forma, se contrapõe à seguinte afirmação de Vasco Mariz:

Tudo o que era de origem escrava era desprezado e a progressiva ascensão dos mulatos na sociedade brasileira em nada beneficiou a aceitação do populário africano. Pelo contrário, o mulato no Brasil timbrava por ignorar qualquer traço que o pudesse vincular ao continente de origem (MARIZ, 1981, p. 25).

Nessas fatídicas perspectivas, o mais relevante a se argumentar é se realmente esta última não estaria sendo extremamente generalizante, pois aquela, a de Budasz, demonstra que ainda há muito para se pesquisar e aprofundar, principalmente levando em consideração a presença de “um músico mulato, que se mostrava ‘cheio de orgulhos e enredos’, e ‘não queria se submeter’”! Vasco Mariz generaliza, e de forma enfática e incisiva demonstra uma perspectiva racializada, pois nem no pensamento mais otimista ou cético de que a submissão no Brasil por parte de negros ou mestiços – ou até mesmo brancos com espírito humanista e simpatizantes às causas negras – que perdurou por mais de trezentos anos, seria possível acreditar que não houve intervenções nessa música culta europeia com *elementos da senzala* ou que a origem africana era tão repudiada por seus descendentes!

A citação de Budasz sobre Mexia transparece que, muito pelo contrário, existia um sem número de negociações envolvidas, e porque não, transgredindo a ordem estabelecida. Esse caso do mestre de capela em Sabará e Villa Rica pode ser só mais um caso ocorrido em época tão profícua. Apesar das transgressões no período colonial serem silenciadas ou eliminadas com violência, por decretos, cartas régias e o pior, não eram comumente documentadas ou registradas por entidades civis e autoridades, muitas exceções acabaram por serem perdidas.

É exatamente a respeito disso que Budasz aponta, focando no profissionalismo do artista mestiço:

Ao que parece a situação [de que as elites da época associassem músicos e atores à falta de modéstia, ao ócio e à vida desregrada] não mudaria muito na colônia nem mesmo após o alvará de dom José em 1771, declarando que a arte cênica não trazia infâmia aos que a praticassem. Mas no contexto colonial um importante paradoxo foi gerado. Se o profissionalismo na música, e mais ainda nas artes cênicas, trazia infâmia ao artista branco, pelo menos segundo a percepção generalizada da elite brasileira, a excelência artística podia inversamente funcionar como um mecanismo de ascensão social para o músico mulato. Carregando o estigma do sangue impuro ou infecto, mulatos – assim como judeus e muçulmanos – tinham, teoricamente, poucas chances de funcionar plenamente nas sociedades escravistas ibero-americanas. Porém, como eram tão numerosos no Brasil, a colônia simplesmente

pararia se certas leis fossem aplicadas com rigor. Permitindo exceção após exceção, criando mecanismos para que mulatos talentosos recebessem títulos de mestre em artes e ofícios, possuísem propriedades e mesmo escravos, administradores e legisladores abriram caminho para o fenômeno que séculos mais tarde seria conhecido como ‘branqueamento’, isto é, a percepção de que um mulato ou negro de pele clara poderia ser tratado como branco, se tivesse alguma riqueza ou prestígio” (BUDASZ, 2008, p. 132).

Nessa citação existe uma confusão: o branqueamento que Budasz aponta aqui não está diretamente ligado ao “ideal branqueador” em fins do século XIX, pois os dois têm fins diferentes. O ideal branqueador do século XVIII é o da participação de um agente mestiço em atividades diversas mediante a lei: é uma permissibilidade devido à escassa mão de obra para serviços específicos como os das artes performáticas. Já o branqueador de fins de século XIX tem o propósito de “branquear” a população, ou melhor, extirpar com os negros e mestiços. Este era embasado em teorias raciais.

Após essas elucubrações sobre esse personagem mestiço, não seria exagero algum dizer, que ele talvez seja o personagem mais emblemático da História do Brasil e da História da Música Brasileira. Se considerarmos a recusa e condenação imposta pela sociedade quanto a condição desse indivíduo, de *misturado*, branco com o negro/índio, de ter em suas veias um suposto sangue impuro, degenerado, dentre tantas outras depreciações, quando o retiramos dessa história resta muito pouco para explicar tão rica e singular História do Brasil.

O mestiço é a negociação em pessoa, principalmente nesse período colonial. Ele é o trânsito entre culturas, pois se filho de escravo e se percebido como um homem culto, certamente ouviu histórias de senzala e foi criado ou cresceu sob os cuidados de amas-negras²¹; e na “casa grande”, se lá tiver pisado, recebeu educação de branca, aprendeu a escrever, aprendeu música, e se tornou civilizado ou, como era comum, também pode ter sido enviado para a metrópole portuguesa para estudar, fato comum às abastadas elites açucareiras e cafeeiras.

Ao mestiço, por exemplo, em boa parte do período escravocrata coube, para assumir cargos importantes e públicos, a obrigatoriedade do pedido de “dispensa de defeito de cor”²². No caso de religiosos, implicava “na formulação de estratégias que contradiziam os impedimentos legalmente constituídos para a ordenação de pretos e pardos” (OLIVEIRA,

²¹ Leitura profícua que aborda o papel/serviço das *amas-de-leite*, personificadas também na visão da “mãe preta”, “ama negra” ou simplesmente das babás, tão comuns na história do Brasil, sugiro o artigo da antropóloga Rita Laura Segato: *O Édipo Brasileiro: a dupla negação de gênero e raça*. Série Antropologia, n. 400. Universidade de Brasília, 2006. Disponível em <<http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie400empdf.pdf>>. Acessado dia 18 de maio de 2014.

²² Sobre a “dispensa do defeito de cor”, sugiro a leitura do artigo do professor da UFF Anderson José Machado de Oliveira: *Suplicando a ‘dispensa do defeito da cor’: clero secular e estratégias de mobilidade social no Bispado do Rio de Janeiro – século XVIII*. XIII Encontro de História Anpuh-Rio, 2008.

2008, p. 07), isto é, era apenas mais um artifício legal e, não obstante, racializador para explicitar o óbvio: que não estava sendo colocada em questão a imoralidade do indivíduo, por ser mestiço, mas sim era um cumprimento de uma formalidade que o lembrava que “ele ascendeu socialmente”, que ele não era “branco” e que assumir o *defeito* era, portanto, um fator que supostamente o branqueava.

Nesse contexto mestiçado, viveu o Padre José Maurício, que atuou ativamente como mestre da Capela Real do Rio de Janeiro, de 1808 até 1811, dirigindo todas as atividades da corte portuguesa. Assim como os mestiços talentosos, o padre José Maurício não se tornou “apenas *mais* um músico mulato, da série que tanto frutificou no período colonial” (MARIZ, 1981, p. 38; grifo do autor). Nascido no Rio de Janeiro, no ano de 1767, filho de pais mestiços, Apolinário Nunes Garcia, pardo liberto que vivia do seu ofício de alfaiate (OLIVEIRA, 2008, p. 01), morto quando o compositor tinha apenas seis anos e Victória Maria da Cruz, esta de “ascendência da Guiné” (MARIZ, 1981, p. 39), confirmando, então, a ascendência de cor do padre. Entretanto, como se se desculpando pelo compositor, Mariz acrescenta uma das informações recorrentes na descrição de José Maurício; a de que o “padre teria sido *mulato claro*, com traços fisionômicos comprovando *sensível* contribuição de sangue europeu, e de cabelos finos e soltos, na descrição de seu próprio filho” (MARIZ, 1981, p. 39).

Dizer que o padre era “mulato claro” e que ele possuía “*sensível* contribuição de sangue europeu” torna evidente as marcas do discurso branqueador intelectualizado de meados do século XX, que por atitude racista à condição étnica brasileira em geral, acreditava num branqueamento através da contribuição que o europeu traria, através da imigração. Portanto, é evidente que estão sendo camufladas as características marcadamente negras de José Maurício, pois o ideal branqueador vivido no Brasil possuía vertentes que condenavam a miscigenação, como é o caso de Nina Rodrigues (1862-1906), ou acreditavam ser ela a solução, o futuro do Brasil, como é o caso de Silvio Romero (1851-1914), e que se alinha perfeitamente a esse contexto.

Contudo, o fato desses dados branqueadores caracterizando o padre terem sido repassados por seu próprio filho, traz consigo uma interessante reflexão. O filho do padre era o Dr. José Maurício Nunes Garcia Junior, que foi médico conceituado, “Cirurgião pela Academia Brasileira de Medicina e Cirurgia, professor de anatomia na Academia de Belas Artes” (KIEFER, 1982, p. 54), além de compositor e pintor. Fora aluno de Debret. Então questiono, será que aqui estamos diante da constatação de Lilia Schwarcz, frente à essa

“necessidade” de branqueamento de acordo com sua condição, externada para conhecimento dos outros, tornando-a pública? Pois segundo a autora Lilia Schwarcz, o Brasil possui

(...) uma sociedade marcada historicamente pela desigualdade, pelo paternalismo das relações e pelo clientelismo, o racismo só se afirma na intimidade. É da ordem do privado, pois não se regula pela lei, não se afirma publicamente. No entanto, depende da esfera pública para a sua explicitação, numa complicada demonstração de etiqueta que mistura raça com educação e com posição social e econômica. (SCHWARCZ, 2012c, p. 32).

A partir dessas colocações da antropóloga, fica claro que tanto a citação de Vasco Mariz como esse possível relato de José Maurício Junior sobre a cor do compositor, seu pai, carregam o paradigma da relação com o termo raça no Brasil: o de que o ato de “preconceituar” (SCHWARCZ, 2012c, p. 32) carrega um perspectivismo social pautado pelo *status* econômico.

Nesse contexto, no qual a cor é abordada de maneira aparentemente superficial e que, tanto o prestígio do musicólogo quanto do “Dr.” José Maurício Junior parecem preservar seus posicionamentos, fica claro o paradigma: a cor é “capaz de variar de acordo com a condição social do indivíduo, o local e mesmo a situação” e, coincidentemente, “não só o dinheiro e certas posições de prestígio embranquecem, mas, para muitos, a ‘raça’, travestida no conceito de ‘cor’, transforma-se em condição passageira e relativa”.²³

Isso é também o que aconteceu na *história da música brasileira* com a música dos povos negros e indígenas: serviram os elementos vernáculos destes como “fragmentos” folclóricos em prol de um “escurecimento” das características europeias para a busca no espírito de brasilidade, nacionalidade e brasilidade. Essa relação com a cor fez parte da vida do compositor José Maurício, segundo o historiador Anderson José Machado de Oliveira, que nos informa

Aos dez dias do mês de junho de 1791, o então habilitando José Maurício Nunes Garcia dava entrada, na Câmara Eclesiástica do Bispado do Rio de Janeiro, em uma petição na qual pedia para “**ser dispensado da cor**” de modo a poder prosseguir no seu processo de ordenação sacerdotal. Alegava para tal que havia recebido dos pais boa educação, que desde a infância apresentava vocação para o estado sacerdotal e para realizar tal intento aplicara-se aos estudos de Gramática, de Retórica, de Filosofia Moral e Racional e à Arte da Música. Afirmava ter vivido com regularidade nos seus costumes, sendo temente a Deus e obediente às leis. Finalizava a petição, dizendo-se merecedor da graça por não estar incurso em qualquer irregularidade a não ser a “**do defeito da cor**”. (OLIVEIRA, 2008, p. 01; grifo meu).

²³ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2012c, p. 32.

Segundo o historiador, “a necessidade da dispensa do ‘defeito de cor’ justificava-se, portanto, pela ascendência do habilitando, que **foi designado como mulato por algumas testemunhas que depuseram em seu processo** de habilitação às ordens sacerdotais” (OLIVEIRA, 2008, p. 02; grifo meu), com efeito, reforçando a depreciação do elemento cor da pele e procedência naquela época, além de demonstrar que se a aparência foi tão relevante para que se necessitasse da “dispensa”, isso pode nos sugerir de que sua pele deveria ser bem mais negra do que se imagina.

Como podemos observar, a dispensa de cor está ligada intrinsecamente às aspirações de caráter social, isto é, serviriam para uma espécie de afirmação social, política, econômica e, no caso do padre músico, cultural. Afirma-nos, por exemplo, Guilherme de Mello que “as vestes religiosas tinham o prestígio e privilégio de serem respeitadas desde a sala do vice-rei até a mais pobre habitação: o hábito substituía a idade, o nascimento, a riqueza e o saber” (MELLO, 1947, p. 155). Com efeito, fica claro o preconceito quanto à cor nesse período, pois se a cor era tratada como um *defeito*, isso demonstra minimamente qual era a situação étnico-racial da época. Porém fica esse interessante detalhe de tolerância, pois pedir dispensa da cor era uma “simples” formalidade, já que na prática, em nada modificava. Fica evidente o estranho caráter de tolerância dado à essa condição, como nos aponta Lilia Schwarcz

Por meio de análises diversas, a especificidade do preconceito no Brasil fica evidenciada nesse seu caráter privado e pouco formalizado. O resultado é a confusão da miscigenação com ausência de estratificação, além de construção de uma idealização voltada para o branqueamento. Chegamos, de tal modo, não só ao ‘quanto mais branco melhor’ como à já tradicional figura do ‘negro de alma branca’. (2012, p. 71).

Certamente, a busca pela mobilidade social e, conseqüentemente, econômica estava por trás das ambições da família do padre José Maurício. Anderson de Oliveira argumenta que os “processos de mobilidade social empreendidos por ‘homens de cor’ na sociedade colonial por acesso à ordenação sacerdotal” (OLIVEIRA, 2008, p. 04) era uma das trajetórias mormente buscadas, sem dúvida, pelas famílias economicamente menos favorecidas. Ao filho de família de dotes musicais, pobre e de inteligência inquestionável, restou a educação/estudos, que após a morte de seu pai, ficaria por conta de sua mãe e de uma tia e, ao que parece, a ajuda de “um negociante amigo da família” (MARIZ, 1981, p. 39). A ele foi proporcionada uma vida de modestas e humildes posses, entretanto, lhe foi possível estudar proficuamente. Como nos afirma Vasco Mariz, “de sua educação musical só se sabe mesmo

que foi aluno de um músico mulato, Salvador José, mestre de toda uma geração no Rio” (MARIZ, 1981, p. 39). Há de se argumentar, novamente: se Salvador José, “mulato e mestre de uma geração no Rio de Janeiro” (MARIZ, 1981, p. 38) em fins do século XVIII, existiu, por que a ele não coube ainda um espaço relevante na historiografia da música brasileira além do seu importante papel como mestre de uma geração? Seria mais um sinal do “defeito de cor” de mais um, dentre “tantos” (lembra-nos uma citação anterior do próprio Vasco Mariz, porém referindo-se à José Maurício: “apenas *mais* um músico mulato, da série que tanto frutificou no período colonial”? (MARIZ, 1981, p. 38).

Vasco Mariz diz que por dois anos, José Maurício fez o curso de retórica com o Dr. Manoel Ignácio da Silva Alvarenga e, devido ao seu sucesso nas lições, valeu-lhe o título de “pregador régio da Capela Real. Aliás um bispo da época o considerava como um dos mais ilustrados sacerdotes da diocese, a quem sobejavam talentos fora da música” (MARIZ, 1981, p. 38). Ainda segundo este autor, a característica de homem culto, músico e compositor, dentre outras, é representativa no fator elevação social de um mestiço no Vice-Reinado, porém, é possível argumentar que a sua condição de nativo e, provavelmente, de mestiço seria exatamente o que o prejudicou²⁴.

Portanto, mais do que “um defeito de cor” aparente, estes fatos citados ao longo dessa elucubração sobre o padre mestiço e as várias cores da mestiçagem na História e história da música brasileira, simplesmente se somam à constatação do processo discriminatório brasileiro, que já se mostra arraigado no pensamento nacional. Enquanto esse pensamento não encontrar forças discursivas que o contraponha, esse discurso racializado – e em vários pontos racista – irá persistir.

²⁴ Cf. MARIZ, Vasco. 1981, p. 39-40.

A RACIALIZAÇÃO DO DISCURSO MUSICOLÓGICO: AS PRIMEIRAS “HISTÓRIAS DA MÚSICA” BRASILEIRA

1. GUILHERME DE MELLO E AS TINTAS E TRAÇOS DO SENTIMENTO NACIONAL

1.1 GUILHERME DE MELLO E A SUA “MÚSICA NO BRASIL”

O prefácio da segunda edição do livro de Guilherme de Mello, *A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, é assinado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que seria o responsável pela revisão dessa segunda edição, datada de 1947. Porém, segundo ele, o projeto de concluir a revisão ficou parado por dez anos, e ele não tinha como fazê-lo, passando então essa responsabilidade à Escola Nacional de Música, que era dirigida pelo Prof. Sá Pereira (MELLO, 1947, p. VI). Ao que parece, essa segunda edição passou por algumas correções, porém nada que modificasse exatamente o seu conteúdo, e sim uma adequação, por exemplo, à gramática da época. Luiz Heitor, então, questiona:

...há utilidade em publicar dessa maneira, sem mais profunda revisão do texto, uma obra que investigações musicológicas ulteriores já ultrapassaram em tantos pontos, uma obra que, em face nossos conhecimentos atuais, aparenta uma certa ingenuidade provinciana de enunciado, contém informações deficientes e não consegue estabelecer aquele equilíbrio entre todos os fatos expostos que constitui (sic) o melhor índice da clareza e solidez dos estudos históricos? (MELLO, 1947, p. VII-VIII).

O musicólogo responde que este é um dos clássicos da história da música brasileira, o que o chancelaria a ser republicado. Além do mais, segundo Luiz Heitor, os escritos sobre música brasileira de Vincenzo Cernicchiario¹ e Renato Almeida, por exemplo, dele derivam.

¹ Pequena biografia sobre esse compositor está disponível no *website* da Academia Brasileira de Música, no seguinte *link* <<http://www.abmusica.org.br/html/patrono/patr27.html>>, como segue: “Vincenzo Cernicchiario, musicólogo, violinista, compositor e professor, nasceu em Torraca, na Itália, em 23 de julho de 1858 e faleceu no Rio de Janeiro em 07 de outubro de 1928. Veio para o Brasil aos doze anos de idade, mas retornou à Itália para estudar no Real Conservatório de Milão, onde recebeu o Primeiro Prêmio de violino. (...) Publicou a “Storia della musica nel Brasile” (Milão, 1926). Foi escolhido como patrono da cadeira n° 27 da Academia Brasileira de Música”. Acessado di 15 de junho de 2014.

É pertinente indagar, portanto, que o aval dado por Luiz Heitor, o mantém no *hall* dos escritos canônicos, mesmo contendo informações “ultrapassadas”. A saber, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, foi o chefe da Seção de Música da Biblioteca nacional do Rio de Janeiro, e foi o importante elo entre o músico alemão Hans-Joachim Koellreutter, idealizador do movimento Música Viva², e os músicos intelectuais brasileiros da época. Esses músicos eram frequentadores da loja de música *Pinguim*, na Rua do Ouvidor, o mais importante núcleo da intelectualidade musical das décadas de 1930-40. Dentre os frequentadores desse ambiente seletivo, estavam

Brasílio Itiberê (jovem compositor e professor do Conservatório), Octávio Bevilacqua (crítico musical do *O Globo*), Andrade Muricy (escritor e crítico musical do *Jornal do Comércio*), Alfredo Lage (membro da alta sociedade e primeiro aluno de Koellreutter no Brasil), Werner Singer (maestro alemão refugiado no país), Egydio (também compositor) e o Luiz Heitor (chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).³

Portanto, como dito na introdução deste trabalho, uma avaliação e exaltação por um intelectual do próprio meio, faz com que discursos, como o racial que proponho observar neste, se perpetuem e fiquem enclausurados em um círculo da construção do conhecimento, quase sempre, inatingível e inquebrantável.

No “prefácio à 2ª edição” da *A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, há uma pequena biografia fornecida por Luiz Heitor, a qual nos auxiliará no entendimento sucinto da vida de Guilherme de Mello, a fim de ilustrar um pouco o contexto em que vivia, como segue abaixo:

Guilherme Teodoro Pereira de Melo (sic) viu a luz a 25 de junho de 1867, na Bahia, descendendo de uma família tradicionalmente consagrada à carreira militar. Estudou no Colégio de Órfãos de São Joaquim, com o mestre Elisário de Andrade, que dirigia a banda do estabelecimento. Ávido de ciência musical, não encontrando no ensino desse modesto mentor tudo o que necessitava, para esclarecimento de seu espírito, pôs-se a adquirir livros, desde os anos da adolescência, constituindo, pouco a pouco, a importante biblioteca musical que teve a fortuna de possuir. Em 1892 substituiu o velho mestre nas funções de professor de música e regente da banda colegial. A *Schola Cantorum* e a orquestra do estabelecimento foram criações suas. E de suas classes saíram quasi (sic) todos os profissionais que tiveram assento nas orquestras baianas deste século. (MELLO, 1947, p. VII).

² O “*Música Viva*” foi um importante movimento de vanguarda da/na música brasileira que se estendeu de 1938 a 1952, correspondendo, portanto, a Segunda Fase da Modernidade Musical Brasileira. Ele pôs em relevo a “capacidade coletiva de uma geração”, pois focava principalmente provocar a reflexão sobre o papel da música na sociedade, sua função junto ao seu próprio tempo. Foi encabeçado pelo músico alemão Hans-Joachim Koellreutter. Para mais detalhes Conferir KATER, Carlos Elias. *Viva E. H. J. Koellreutter: Movimentos Em Direção À Modernidade*. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

³ Cf. KATER, Carlos. 2001, p. 48-50.

Luiz Heitor prossegue: “Em 1929, tendo adquirido sólido renome, o autor *d’A Música no Brasil* foi nomeado Bibliotecário do Instituto Nacional de Música, cargo que só ocupou por quatro anos, pois veio a falecer a 4 de maio de 1932, acometido de um insulto cardíaco” (MELLO, 1947, p. X).

Pois bem, sendo Guilherme Mello filho de “família tradicionalmente consagrada à carreira militar” é possível inferir que essa situação lhe conferiria condição social média, o que lhe possibilitaria também bons estudos. E acrescenta-se o fato de que adquirir livros para formar sua biblioteca particular, nesse tempo era algo incomum, principalmente para pessoas de posses humildes ou posição social desprivilegiada⁴. Guilherme de Mello estudou na Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim, escola tradicionalmente religiosa, idealizada por jesuítas e certamente o pensamento intelectual engendrado nele parte de doutrinas cristãs. Ao longo do texto serão apresentados pormenores sobre a Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim, na qual Guilherme Mello passou boa parte de sua juventude e teve um intenso cronograma de estudo. Ao que parece, a educação rígida e o ambiente da Casa Pia foram determinantes para que possamos entender ou inferir a respeito de seu possível contexto social, educacional, cultural e religioso e, conseqüentemente, do universo racializado, principalmente baiano em que vivia.

Como infere o historiador Rodrigues Matta⁵ aos alunos da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim era oferecido um extenso cronograma de estudos, ao qual eram inclusas as seguintes disciplinas: língua portuguesa, aritmética, línguas estrangeiras, geometria e álgebra, desenho de figura e arquitetura, além de lógica, metafísica, ética e direito natural e, não obstante, música.⁶

⁴ Luiz Antônio Gonçalves da Silva nos explica sobre a sociabilidade provocada por uma biblioteca particular e a condição social dos que podiam possuir uma: “Bibliotecas particulares foram notadas por vários viajantes. Pertenciam principalmente a membros do clero, como também a profissionais liberais que por força de seus ofícios dependiam de livros. Tollenare, por exemplo, observou em Pernambuco que “vários particulares ligados à administração vão formando [bibliotecas] modernas” (1978, p. 94). Mais tarde, Ferdinand Denis, passando em Pernambuco, assegurou que “muitos habitantes para seu uso compõem livrarias particulares, em que domina a literatura francesa [...]” (1955, v.1, p. 107). Quando o visitante chegava a uma localidade, entrava logo em contato com as pessoas de destaque da terra. Procurava as autoridades civis e religiosas, comerciantes e fazendeiros abastados. Era uma maneira de buscar apoio para seus objetivos. Na falta de hotel ou pensão para hospedagem, o que era muito comum até em cidades como o Rio de Janeiro e Salvador, muitas vezes algum habitante local abria sua casa e oferecia pouso. Era um gesto que dava prestígio ao anfitrião, já que estava abrigando um hóspede ilustre. Nessas ocasiões, diversos viajantes registraram a existência de bibliotecas nas casas em que estiveram”. Cf. SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. *Bibliotecas brasileiras vistas pelos viajantes no século XIX. Ci. Inf.* [online]. 2010, vol.39, n.1, pp. 67-87. ISSN 0100-1965. p. 76.

⁵ Para maiores detalhes conferir a dissertação de Alfredo Eurico Rodrigues Matta, *Casa Pia e Colégio de Órfãos de São Joaquim: de recolhido a assalariado*. Salvador, 1996. Dissertação (Mestrado em História), UFBA.

⁶ Cf. Programa extenso de disciplinas. MATTA, Rodrigues. *op. cit.*, p. 211.

Mesmo com todo esse cronograma de estudos, Guilherme de Mello deve ter se interessado muito pelas aulas de música, pois com apenas vinte cinco anos, depois de boa parte de sua juventude como interno desta instituição, substituiu o antigo professor de música e assumiu a regência da banda do colégio.

Sem dúvida, essa erudição fez parte da construção de seu pensamento, que mais tarde, somado às suas atividades musicais, seria concatenada na escrita sobre o universo musical brasileiro. Seus escritos se tornaram referência para diversos trabalhos musicológicos sobre a trajetória principalmente da música popular brasileira, para a qual o autor dá grande ênfase. Exatamente devido a esta ênfase que seu livro foi referência sobre a música vernácula brasileira e suas supostas raízes nos povos indígenas, afrodescendentes e europeus, coincidindo, então, com o início do pensamento nacionalista-musical de fins do século XIX e início do século XX.

O período de publicação da obra de Guilherme de Mello vai de encontro com a marcante entrada das teorias raciais no Brasil e o debate intelectual de identidade e, conseqüentemente, de unidade nacional. No contexto incluem-se os resquícios dos debates que aconteceram em torno da tardia Abolição da Escravidão e a Proclamação da República, que marcavam o fim da Monarquia e engendraram a reconfiguração das forças políticas.

O contexto da virada do século seria fundamental para a construção do pensamento social, e conseqüentemente musical, brasileiro muito vinculados à abolição e proclamação. O país vivia um debate que julgava a sociedade brasileira como atrasada. Era um panorama que urgia pela modernidade, num ideal francês de civilização, mas que resguardava o suposto atraso devido principalmente aos problemas raciais. Era o paradoxo brasileiro da virada do século. Devido a esse atraso, vários esforços, por parte dos intelectuais, estavam sendo engendrados. A busca pelo signo de unidade nacional brasileira levou esse intelectual da música a buscar respostas para uma unidade da música nacional.

A obra de Guilherme de Mello oferece uma leitura muito rica e agradável, principalmente por conta do acentuado número de transcrições de músicas populares do século XIX e inícios do século XX. É um grande manancial de pesquisa para estudantes de raízes de gêneros brasileiros e suas respectivas canções.

Podemos afirmar que foi sua obra que inaugurou, portanto, o formato de narrativa “evolutiva” da *história da música* nacional, isto é, se inicia com o contato dos povos indígenas com os missionários e jesuítas, e depois forma uma linha “evolutiva”, que vai de um humanismo indigenista rousseauiano até o controverso branqueamento de Silvio Romero. Todavia, essa linha de pensamento historicista era uma das premissas do

nacionalismo, que em 1908, era o norteador teórico-intelectual. Guilherme de Mello, ainda na nota preliminar afirmava: “para achar a pedra fundamental da arte musical em um país, bastas consultarem-se suas lendas e a influência dos povos que contribuíram para a constituição de sua nacionalidade” (MELLO, 1947, p. 07). Portanto, influências teóricas do filósofo e escritor alemão Johann Gottfried von Herder – que oportunamente serão aprofundadas neste trabalho.

Pois bem, Guilherme de Mello inicia sua história da música, denominada *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* (1908), com a explicação de quais são as influências que concorreram nos períodos de formação da música popular no Brasil, que são eles:

[A] influência indígena, influência jesuítica, que constituem o período de formação; influência portuguesa, influência africana, influência espanhola, que constituem o período de caracterização; influência bragantina, que constitui (sic) o período de desenvolvimento; influência dos pseudos-maestros italianos, período de degradação; influência republicana, período de nativismo. (MELLO, 1947, p. 08).

Nessa historicidade nacionalista da música, Guilherme de Mello inicia o *Primeiro Capítulo*, reservando uma parte para citar o nome de alguns viajantes e missionários que escreveram sobre os primórdios do Brasil, além de missivistas, escritores, cronistas, filósofos que o ajudam a teorizar sobre os sentimentos que a música provoca nos indivíduos, como por exemplo, o filósofo alemão Arthur Schopenhauer, do qual ele faz uma longa citação ao longo de dois parágrafos, teorizando sobre a “metafísica do pensamento musical” (MELLO, 1947, p. 12).

Ainda neste trecho inicial é muito marcante a palavra “natureza”, que é repetida inúmeras vezes. Como iremos observar posteriormente neste capítulo, essa palavra denota principalmente influências das teorias raciais *deterministas geográficas*, refletidas e adaptadas por intelectuais brasileiros à nossa realidade e que conseqüentemente seriam assimiladas pelos intelectuais de outras disciplinas, inclusive os da música.

O autor, seguindo essa linha de proximidade com a natureza, inicia uma fala sobre cerimônias de povos indígenas, como a festa do *Cauim*, e de algumas comunidades indígenas como os *Caraibebês*, *Guajajaras*, *Munducurús*, e outros. Nessa seção tem um subtítulo dedicado aos “instrumentos indígenas”. Também é nesse capítulo que se encontra um falso amálgama de influências de povos negros e indígenas, estes que têm suas manifestações imbricadas, ou seja, categorizadas enquanto pertencentes a povos bárbaros.

Após este pequeno subtítulo, o autor inicia outra seção denominada “Influência dos jesuítas”. Guilherme de Mello os considera como personagens cruciais à musicalidade

brasileira, principalmente pela sua contribuição para a cultura musical ocasionada pela introdução da música europeia entre os povos indígenas. Segundo o autor seriam os sentimentos de religião empreendidos por eles que “levaram de *vencida* os cantares cabalísticos” (MELLO, 1947, p. 20; grifo meu), aludindo a uma suposta assimilação e abdicação do índio de suas manifestações. Ele também vai discorrer algumas linhas sobre os *autos* e outras peças performáticas e a aplicação de instrumentos europeus no aprendizado.

Guilherme de Mello inicia o *Segundo Capítulo*, “Influência portuguesa, africana e espanhola, influência Bragantina”, com um fator político: era o momento de expansão do território que estava sendo dividido em capitânias. Seria através do contato desses três agentes, somados ao “índio”, que se iniciaria a construção ou caracterização “dos três tipos populares da arte musical brasileira: o lundu, a tirana e a modinha” (MELLO, 1947, p. 29), respectivamente influência africana, espanhola e portuguesa. Neste capítulo que o autor discorre a respeito das inúmeras manifestações populares que atravessaram todo o período colonial de nossa história, como: *Bailes Pastoris, Ranchos, Ternos, Cheganças, Gageiro, Congos e Taieiras, Reinados, Reisados, Cacheadas, cantigas de rua*, dentre inúmeras outras, transcrevendo, letra e música, além de dar explicações elucidadoras sobre cada manifestação. Segundo ele essa é a “segunda época da música popular brasileira baseada em nossos costumes tradicionais” (MELLO, 1947, p. 124).

O *Terceiro Capítulo*, “Influência Bragantina”, foca a transferência da capital do Brasil para o Rio de Janeiro, portanto, este será o capítulo que tratará de fatores econômicos e políticos⁷, que, segundo ele, foram importantes para o que denominou como a “época do desenvolvimento das belas-artes no Brasil” (MELLO, 1947, p. 125). Ele aponta que Salvador foi o primeiro “ninho onde se alentara a arte musical”, e que, seu desenvolvimento se daria no Rio de Janeiro, para onde se transferira o comércio, portanto, a “mola propulsora do progresso”⁸. Nesse capítulo há uma especial ênfase na criação da *modinha*, que será recontextualizada por Mello. Partindo da história da canção ele recria uma espécie de estágios musicais, desde as tragédias gregas, passando pelos Mulçumanos na Palestina, por partes da Europa, até chegar ao gosto musical da família Bragantina, reforçando, então, a importância da influência dessa família no universo musical carioca de fins do século XVIII e inícios do XIX.

⁷ Dentre esses fatores políticos ligados à vinda da corte portuguesa para o Brasil, o autor salienta a invasão francesa na metrópole portuguesa e de algumas consequências político-econômicas necessárias ao funcionamento da corte no Brasil, como a assinatura da carta régia de Abertura dos Portos às Nações Amigas, que pôs fim ao Pacto Colonial, por exemplo, privilegiando contratos e acordos com os britânicos.

⁸ Cf. MELLO, Guilherme de. 1947, p. 126-127.

Segundo Guilherme de Mello, o rei que mais contribuiu para o desenvolvimento da música no Brasil foi D. João VI. Nesse capítulo ele cita também o conhecido Conservatório “para negros” criado por D. João VI, que foi construído por jesuítas, que depois de expulsos do Brasil, tiveram suas dependências utilizadas como casa de campo do imperador. E foi na igreja do conservatório, segundo Guilherme de Mello, que

(...) ficaram arrebatados de entusiasmo e admiração pela perfeição com que a música vocal e instrumental era executada pelos negros dos dois sexos, que se haviam aperfeiçoado nessa arte, segundo o método introduzido muitos anos antes pelos antigos proprietários, [os jesuítas]. (1947, p. 152).

É também nesse capítulo que Guilherme de Mello vai explorar toda a potencialidade argumentativa em favor do padre José Maurício, “o mais célebre musicista dos nossos tempos coloniais e o primeiro chefe da escola musical brasileira” (MELLO, 1947, p. 153). Após apontar a influência da família Bragantina, passando por todos os monarcas e demarcando momentos como a Independência e a Proclamação da República, ele termina a capítulo, o denominando como *Período do desenvolvimento*.

No *Quarto Capítulo*, Guilherme de Mello expressa sua indignação, e muda o tom nostálgico para o de desprezo: entramos no capítulo que ele denomina como “Período da degradação”, isto é, um período corrosivo que impediu o progresso da música brasileira. Segundo ele foram três os fatores *corrosivos* que fizeram decair a música nacional:

Primeiro, a invasão dos nossos teatros pelas companhias líricas de ínfima classe, cujos empresários (...) [traziam] cantores das esquinas e dos cafés italianos (...) Segundo, a crassa⁹ ignorância do senhorio daqueles tempos que sistematicamente elevavam a música italiana a tal ponto que baniram as nossas modinhas do salão. Foi tal esquecimento que voltaram à música nacional, que as senhoras só mandavam ensinar suas filhas a cantarem o italiano. Pobres moças [...] Terceiro, a inexperiência de Dom Pedro II (...), em privar-nos dos nossos melhores compositores, mandando-os para a Europa, em vez de importar de lá os melhores mestres, como fez Dom João VI. (MELLO, 1947, p. 259-260).

Um das revoltas do autor é justamente o investimento que foi feito para que vários músicos estudassem na Europa que, no entanto não retornaram com projetos sólidos que demonstrassem qualquer interesse em difundir o que aprenderam em prol da elevação da arte nacional e, portanto, “nivelar nossa arte com a europeia” (MELLO, 1947, p. 260).

O próximo, *Quinto Capítulo*, exatamente o capítulo que finaliza sua *História da Música*, seria o capítulo do *resgate*. Guilherme de Mello o denominou de *Influência*

⁹ CRASSA: grosseiro, estúpido burro. In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 205.

republicana. Com a Proclamação da República e todo o ambiente de renovação que se desejava, o autor nesse capítulo foca na ideia de “reivindicação” de tudo de relevante musicalmente que tinha sido construído antes do período de degradação, pois este havia negligenciado a história brasileira e demonstrado o descaso que era dado ao “nacional”.

Segundo o autor seria esse o momento, o reflexo do aristocratismo monárquico que dava lugar ao democratismo republicano, isto é, de um período que valorizava apenas as produções de rótulo estrangeiro e consumida pela nobreza, que dá lugar para uma República, na qual foram abolidos “os títulos de nobreza” para ceder lugar aos de “Igualdade e fraternidade”¹⁰.

1.2 OS PRIMÓDIOS DE UMA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA

Guilherme de Mello, em nota ao leitor, exatamente como apresentado na primeira edição de sua *História da Música*, diz ter adquirido as informações para a construção de seu livro do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e do Gabinete Português de Leitura, afirmando categoricamente: “(...) sim o fiz com o desejo de mostrar-vos com provas exuberantes, de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a Música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional” (MELLO, 1947, p. 05). Com essa afirmação, Guilherme de Mello já anuncia o seu propósito de busca da identidade da música nacional, discurso este que se alinha à corrente de caráter nacionalista/republicana de fins do século XIX e início do século XX.

Quando Guilherme de Mello publicou sua *História da música no Brasil*, 1908, o país vivia a exaltação do progresso e a modernização. Na verdade, o Brasil se encontrava em uma nova fase com todo um cenário de superação e promessas sociais em prol da modernidade, fruto do espírito revolucionário da República. Ideais igualitários e de cidadania estavam em voga, porém, este futuro projeto se estancou diante do crescente preconceito, concomitante com a entrada das teorias raciais no Brasil.

Segundo Lilia Schwarcz indivíduos que foram segregados da sociedade, que poderiam passar a aventar possibilidades de se integrarem em outros níveis estamentais, viram-se novamente de frente a elevados obstáculos, pois, a “abertura social – experimentada

¹⁰ Cf. MELLO, Guilherme de. 1947, p. 281.

no Brasil no final do século XIX, mas não apenas – seria freada por novos critérios de alteridade racial, religiosa, étnica, geográfica e sexual” (SCHWARCZ, 2012a, p. 21). Eram os pressupostos biológicos do racismo científico, através dos quais

(...) sinais físicos [foram utilizados] para definir a inferioridade e a falta de civilização, assim como estabelecer uma ligação obrigatória entre aspectos ‘externos’ e ‘internos’ dos homens. Narizes, bocas, orelhas, cor da pele, tatuagens, expressões faciais e uma série de ‘indícios’ foram rapidamente transformados em ‘estigmas’ definidores da criminalidade e da loucura. O resultado foi a condenação generalizada de largos setores da sociedade, como negros, mestiços e também imigrantes, sob o guarda-chuva seguro da biologia. (SCHWARCZ, 2012a, p. 21; grifo da autora).

Como explicitado anteriormente, assim como boa parte das historiografias da música, a de Guilherme de Mello se inicia com a abordagem da presença e atuação dos povos indígenas na música brasileira. No entanto, a presença desses indivíduos em seu discurso é posta de forma um tanto quanto estranha, pois aspectos das culturas negra e indígena são *(con)fundidos*, formando um amálgama fantasioso e improvável. Através de uma espécie de cronologia histórico-musical, com forte “influência dos momentos políticos” (MACHADO NETO, 2011, p. 92), Guilherme de Mello aborda essa “primeira época”, focando na formação da música sob influência dos jesuítas.

Para autor, a música dos povos indígenas, que chegou até nós através de registros documentais colecionados pelo viajante francês Jean de Lery, era “impregnada de sentimentos bárbaros e selvagens [pois ela terminava] sempre por interjeições supersticiosas e cabalísticas, tais como: Hé, he, he, he, he, Hé, he, hua, Hé, he, hua, Heura, Heura, Heura, ouech.”¹¹. Através dessa citação, poderemos observar como essa caracterização de barbárie e selvageria dos povos indígenas, era extensível à dos povos negros, que segundo Guilherme de Mello, muito à música dos índios se assemelhava:

E isto não nos deve causar grande admiração, desde quando ainda hoje mesmo se encontram vestígios deste canibalismo hediondo e crenças supersticiosas entre o populacho crioulo que ainda não se depurou e em cujas veias correm ainda o sangue inculdo do africano. O que são os candomblés senão uma cópia fiel e autêntica dos *sabaths* dos indígenas? Se não é uma cópia pelo menos é a primeira manifestação musical nos povos bárbaros. Nêles evocam espíritos, consultam-se oráculos de amor

¹¹ Cf. MELLO, Guilherme de. 1947, p. 14. (cópia exata da versão do autor). Interessante observar que esse trecho, transcrito por Jean de Lery no ano de 1565, foi utilizado por Villa-Lobos como motivo musical, o qual serviu como elemento de uma nova perspectiva sonora buscada por este autor, focando a aplicabilidade dele na música erudita brasileira. Com a utilização desse motivo, alguns escritos musicológicos afirmam ter Villa-Lobos criado uma (suposta!) “simetria” com a música indígena. Não por coincidência sua obra se chama *Três Poemas Indígenas*. Cf. MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações musico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, 308 f. 2010.

e ódio, de paz ou de guerra, de bem ou de mal, como faziam carafbas indígenas. (MELLO, 1947, p. 14-15; grifo do autor).

De certa forma, há uma generalização do autor quanto a essa similaridade, mesmo sendo ambas as culturas *culturalistas*. Quando o autor cita o *sabath*, ele tinha em mente a melodia recolhida pelo missionário e escritor francês Jean de Lery, em seu livro “Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil”, no ano de 1565, denominada *Canidé-Iouné Sabat*. Segundo Guilherme de Mello esse *sabath* era composto por uma canção elegíaca através da qual Jean de Lery foi “arreatado” após observar cerca de seiscentos índios dançando-a, ininterruptamente, ao longo de duas horas¹². Nesse contexto de aproximação de manifestações negras e indígenas, portanto, a elegia, por se ligar à tristeza ou ao lamento, pode ter sido usada por Mello para interligar questões míticas a entidades espirituais, assim como acontece nos rituais afrodescendentes do candomblé.

Segundo a *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (2011), *Candomblé*¹³ seria um nome genérico que foi dado ao culto aos orixás *jejês-nagôs*, no início do século XIX, e também é uma celebração chamada *xirê*, que consiste em uma festa pública de candomblé de invocação de *orixás*, entidades sobrenaturais que guiam a consciência dos seres vivos e protegem as atividades de manutenção da comunidade. Portanto, este amálgama que o autor faz entre religiões de povos de origem africana e os povos originários do Brasil demonstra uma simplificação das manifestações ritualísticas desses povos, geralmente tratadas como iguais, isto é, manifestações categorizadas de forma generalizante, deixando claro o “lugar desses outros”: “manifestações de povos bárbaros” (MELLO, 1947, p. 14-15), fetichistas e pagãos.

É perceptível, que fatores como “evocação de espíritos”, a “presença de oráculos”, de “elementos ambivalentes”, como amor e ódio, bem e mal, causam certo desconforto ao autor. Há diversos momentos em sua narrativa que invoca a Deus ou se maravilha quando algo se aproxima de alguma manifestação religiosa cristã¹⁴. Mas não há, de certa forma, uma tentativa de entendimento das complexidades dessas manifestações “fetichistas e pagãs” desses outros indivíduos. O autor chega mesmo a fazer a seguinte afirmativa: “do mesmo modo que cada espírita tem um espírito protetor que o acompanha e o livra dos espíritos maus, cada fetichista

¹² CF. MELLO, Guilherme de. 1947, p. 14-15.

¹³ Cf. LOPES, Nei. 2011. p. 168; p. 715; p. 516.

¹⁴ Um exemplo é a citação do Salmo 104 utilizado por Jean de Lery para inferir sobre o Brasil, que pode ser conferida em MELLO, Guilherme de. *op. cit.*, p. 10.

tem um suposto santo na cabeça que não o deixa nunca.”¹⁵ Com efeito, pode-se observar também certa intolerância religiosa!

Uma peculiar atitude de Guilherme de Mello para ressaltar uma suposta preocupação com a prática dessas manifestações chama muito atenção. O autor faz a utilização do estilo de escrita em *itálico*, quando fala sobre o Candomblé e outros elementos tidos como pagãos, como *pai do terreiro, mãe pequena, despacho, chegou o santo em fulana*, dentre outras.

Em outras passagens, é possível rever alguns equívocos classificatórios ou mesmo de nomenclatura, configurando novamente uma suposta proximidade de manifestações particulares afrodescendentes em *(con) fusão* com as de povos indígenas. Infelizmente, o autor não nos permite saber as fontes dessas generalizações e amálgamas fantasiosos “índio-africanos” com maior precisão. Apesar de afirma ter adquirido essas informações junto ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e do Gabinete Português de Leitura, na cidade do Rio de Janeiro, o livro conta com poucas citações diretas, o que, de certa forma, complexifica a verificação desses dados. Abaixo, podemos observar essa confusão de manifestações proposta por Guilherme de Mello. Segundo ele

(...) Quicumbres e Quilombos eram danças africanas por meio das quais os negros representavam simuladamente combates havidos entre escravos foragidos e refugiados nos **sertões do nosso país contra os indígenas**, que, aprisionando-os, vendiam aos espectadores, sendo o produto empregado nas despesas da folgança¹⁶. Esse divertimento grotesco e espetaculoso alude ao célebre Quilombo de Palmares. (1696 a 1699). Além destas festas de caráter índio-africano, que eram tôdas cantadas e acompanhadas por instrumentos apropriados, tivemos mais da mesma procedência; o *Caxambú*, espécie de batuque de negros, acompanhado ao som do tambor e dos instrumentos africanos; o *Quimbête*, samba da mesma espécie, com a diferença de que êste se usa nas povoações, e aquêle nas fazendas, em Minas Gerais; o *Jongo*, o *Candomblé*, o *Maracatú*, o *Cucumbi* e o *Sorongo*, outras tantas variantes de danças negras acompanhadas de batuque do Mulungú, do Atabaque, do Vuvú e do Ganzá entoados algumas vezes pelas harmonias do Quissange, da Marimba, do Berimbau ou do Gongon. (MELLO, 1947, p. 51; grifo meu).

É possível inferir que *Quicumbres* citado pelo autor, certamente é uma variação do que conhecemos hoje como *Quicumbi*. Esta prática está ligada ao catolicismo popular, e que mantinha características de outras *Congadas*¹⁷ brasileiras, como “o coroamento do *Rei* e da

¹⁵ O falecido professor Flausino Vale, importante violinista, compositor e professor mineiro, tendo do antigo Conservatório da UFMG, quem doou esse livro de Guilherme de Mello à biblioteca, faz uma nota à mão no livro, como uma observação a essa argumentação de Guilherme de Mello: “e o católico um anjo da guarda, o que é a mesma cousa”! Cf. MELLO, Guilherme de. *op. cit.* p. 15.

¹⁶ FOLGANÇA: *sf.* Folga; ato de folgar; folguedo; brincadeira ruidosa. *In:* BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 363.

¹⁷ “CONGADA: Folguedo e ritual da tradição afro-brasileira disseminado por várias regiões brasileiras e ligado aos festejos coloniais de coroação dos “reis do Congo”, mas acolhendo, no seu entrecho, elementos de origem europeia. Também conhecido pelos nomes de “congados”, “congo”, “bailes de congo”,

Rainha, a presença de *embaixadores* e *dançantes*, estandartes, o deslocamento em procissão [compostos de instrumentos musicais artesanais]”, muitos deles citados pelo autor (CÔRTEZ *apud* PRASS, 2013, p. 26).

Nei Lopes infere que *Quicumbi* é uma variação de *cucumbi* e que no Estado do Espírito Santo existe uma variação desse “folguedo” para *ticumbi*. Este sim representava um auto no qual “o enredo envolve uma luta do rei do Congo contra o rei de Bamba para decidir quem terá o privilégio de louvar São Benedito” (LOPES, 2011, p. 226), porém o autor não faz referência a índios na luta e muito menos da música. Já o termo *Quilombo*, além de representar o acampamento de refúgio dos negros é também “dança dramática da tradição nordestina”, que “representa a luta entre negros e índios, na qual estes matam aqueles, apossam-se de sua rainha, fazem-nos ressuscitar e vendem-nos, simbolicamente, aos assistentes” e, segundo Nei Lopes, pode ser considerado, então, “um folguedo insólito, em que os negros celebram sua própria derrota”¹⁸. Todavia o autor infere que Oneyda Alvarenga – importante musicista, etnógrafa e folclorista brasileira, discípula de Mário de Andrade – duvidou dessa hipótese, acreditando ter sido

(...) nos últimos anos do século XIX, objeto de uma ‘reordenação semierudita e branca’ [e da ideologia do branqueamento] teria ‘reescrito’ o auto primitivo para que o negro passasse à posteridade como o eterno derrotado, até mesmo na heroica resistência de Palmares. (ALVARENGA *apud* LOPES, 2011, p. 569).

Então, o que podemos observar a partir dessas considerações da *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, é que as danças, os “folguedos”, os autos e os divertimentos citados por Guilherme de Mello não fazem referência à origem “índio-africanas” destas práticas, como afirma este autor. O que é possível inferir nessa questão é que com as mudanças sociais do fim do século XIX e início do século XX o tratamento dado aos povos negros e aos povos indígenas se imbricou com uma suposta hierarquia de raças, baseada, portanto, nas teorias raciais deterministas que haviam tomado novas proporções no Brasil nesse período. A categorização desses povos como raças inferiores, os colocando como “iguais”, com efeito, salienta um discurso de Guilherme de Mello que propõe um abarcamento de povos negros e indígenas a fim de mostrar/reforçar um ideal de *miscigenação*, muito presente na discussão intelectual da controversa *ideologia do*

etc., seu motivo básico é a evocação de lutas entre grupos hostis pela dramatização de embaixadas de guerra e de paz. Entretanto, em alguns locais o folguedo apresenta apenas danças e cantorias, ao som de instrumentos de percussão.” Cf. LOPES, Nei. *op. cit.* p. 209.

¹⁸ Cf. LOPES, Nei. 2011, p. 569; *passim*.

branqueamento: ao mínimo sinal de proximidade “racial”, Guilherme de Mello cria uma forma de fundi-los e os colocar, portanto, no mesmo patamar categorizante e caracterizante.

Retomando, portanto, a respeito da música afrodescendente, de certa forma, Guilherme de Mello inaugurou o discurso que propõe como um qualitativo da música de origem africana o ritmo, mistificando-o como a máxima da contribuição afrodescendente para a música dita nacional. Um paralelo que pode explicar essa forte interligação rítmica como originária do universo africano pode residir na prática corpórea da música destes que se associaria, portanto, à ideia de trabalho e servidão empreendida pela escravidão. Como que fatalmente, a escravidão se liga aos elementos relacionados ao corpo, aos movimentos para exercer certas funções, ao trabalho manual, aos cantos de trabalho, geralmente ritmados e à dança. É exatamente sobre o trabalho braçal que perpetua uma “associação histórica [do] trabalho escravo” (SCHWARCZ, 2012c, p. 39) com o ritmo.

Nesse contexto, portanto, há também um discurso muito enfático quanto aos caracteres de sensualidade dessa música afrodescendente, como por exemplo, na crítica que Guilherme de Mello faz ao maxixe, considerando-o uma “variante moderna, pouco menos séria, do mesmo lundú (sic), oriundo das críticas teatrais de nossas revistas e que também algumas vezes se dança (sic) em salões menos decentes” (MELLO, 1947, p. 31). Porém, como propõe Nei Lopes, “lundu” é um gênero amalgamado, e é possível afirma que seu caráter menos desceite e sério é justamente resultado da mistura de elementos africanos e europeus, que se configuraram, então, em um abasileiramento desse gênero:

Lundu: antigo gênero afrobrasileiro de música e dança. Nas origens, era dança de pares soltos, cuja coreografia apresentava certas características de danças ibéricas, com alteamento dos braços e estalar de dedos, acompanhadas da umbigada típica dos bailados africanos. Mais tarde, surgiu o lundu canção corresponde à velocidade inicial de vários outros gêneros, como a chula, o tango brasileiro e o próprio samba. Migrando do Brasil para Portugal no século XVIII e sendo cantado sob a forma de lundu chorado (mais lento e dengoso), ao som de violas como a de Domingos Caldas Barbosa, acabou por originar o fado-canção português (LOPES, 2011, p. 211).

Guilherme de Mello narra a construção de uma relação dos negros com um ritmo cadenciado e onomatopaico. Não são poucos os escritos que se sustentam na máxima de que o universo melódico e harmônico seria característica apenas de influência europeia, e portanto, do português, e que os africanos teriam contribuído apenas no ritmo. Os próprios autores aqui citados, dentre eles Luiz Heitor, Vasco Mariz, Guilherme de Mello e Renato Almeida, apontam, sempre que oportuno, para essa peculiaridade da influência dos povos negros. Essa máxima faz parte de um diálogo de busca da identidade e da exaltação de elementos

caracteristicamente brasileiros na música, por volta da década de 1920, e nela que o Samba foi eleito como música tipicamente nacional¹⁹.

Outro elemento que contribuiu para essa visão *outrificadora* é a formação religiosa de Guilherme de Mello, que se mostra muito influente em seu discurso. Possivelmente, ele era um homem muito religioso e comprometido com as doutrinas da igreja cristã, fato que pode ter influenciado em sua forma de desprestigiar e desqualificar as religiões, o pensamento e as estéticas praticados pelas populações negras. Interessante notar, que não tanto quanto as práticas de povos indígenas, possivelmente devido à diferenciação da condição de “ser natural”, numa perspectiva *rousseauniana*, além de um maior distanciamento social/espacial com esses povos.

É argumentável que seu caráter religioso seja resquícios da educação que recebeu na Casa Pia. O historiador Rodrigues Matta – que escreveu a dissertação *Casa Pia Colégio de Órfãos de São Joaquim: de recolhido a assalariado* – nos informa que a instituição possuía estatutos, com uma “série de princípios e conteúdos tirados dos tratados da *civilidade*” (MATTA, 1996, p. 126), como podemos observar:

A religião era praticada todos os dias. Havia oração coletiva todas as manhãs, dava-se graças a Deus após as refeições e, após o toque da Ave Maria, rezava-se o terço. Aos sábados, rezava-se a ladainha de Nossa Senhora. Nos domingos e dias santos existiam missas: explicava-se a doutrina cristã, comungava-se e confessava-se. A religião era tão considerada que as orações a serem proferidas pelos menores estavam definidas nos Estatutos. O que significa que os menores fariam diariamente tais preces ou a carta máxima da instituição estaria sendo ferida. Esse capítulo mostra o caráter claustral da instituição. Além de inspirados na doutrina cristã, os bons costumes deveriam estar baseados em máximas morais, bem a gosto da *civilidade erasmiana*. Lembre-se que as normas de comportamento da *civilidade* foram criadas para harmonizar-se com as doutrinas cristãs, sendo adotadas tanto por católicos como por protestantes. (MATTA, 1996, p. 125-126; grifo meu).

Tal senso religioso certamente apresenta repulsa às características peculiares da música afrodescendente. Um fator de extrema importância nessas considerações de Rodrigues Matta é a prática dos bons costumes baseados em máximas morais, como a da *civilidade erasmiana*. Segundo Terezinha Petrucia de Nóbrega, no artigo *Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículo* (2005) a civilidade erasmiana – desenvolvida pelo teólogo e humanista neerlandês Erasmo de Rotterdam – foi um projeto da cultura renascentista no qual as ideias pedagógicas se voltaram para a educação do corpo, que foram “divulgadas em manuais pedagógicos” que concentravam importantes

¹⁹ Para maiores detalhamentos sobre esse debate conferir Carlos Sandroni, *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

“reflexões sobre a educação dos gestos” (NÓBREGA, 2005, p. 600). Nóbrega argumenta que essas reflexões eram feitas porque, aos indivíduos, “as atitudes exteriores não são gestos superficiais, inúteis ou desnecessários, elas revelam o homem interior, por isso a educação deve preocupar-se com esses aspectos” (NÓBREGA, 2005, p. 6001). Segundo Terezinha Petrucia de Nóbrega

O tratado *A civilidade pueril*, publicado em 1530, foi dedicado a um menino nobre, Henri de Bourgogne, filho do Príncipe de Veere; embora fosse escrito para a educação de crianças, o livro trata de um assunto de interesse geral: ‘o comportamento de pessoas em sociedade e, acima de tudo, embora não exclusivamente, do decoro corporal. A postura, os gestos, o vestuário, as expressões faciais, este comportamento externo de que cuida o tratado é a manifestação do homem interior por inteiro’ (Elias, 1994, p. 69). As regras diziam da apresentação do corpo, do vestir, do andar, do olhar, dos gestos, das refeições e do portar-se à mesa, dos encontros, de como se dirigir aos mais velhos, do dormir e do jogo. Essas regras eram provenientes da cultura oral e foram transformadas em livro escolar, uma compilação de regras de comportamento, de regulações da vida social. Entre os séculos XVI e XVII, essas regras vão sendo modificadas, principalmente por uma nova noção de higiene e pela aceitação de uma nova privacidade, como nos aponta Revel (1991) em suas reflexões sobre os usos da civilidade como uma produção corporal que irá marcar fortemente as formas de privatização e as expectativas que se articulam com as novas formas sociais, notadamente com a burguesia. (NÓBREGA, 2005, p. 601; grifo da autora).

Com efeito, essa curta digressão nos possibilita a observação de ao menos um aspecto que já se mostrará suficiente à nossa reflexão: ela evidencia possivelmente a postura de Guilherme de Mello de tratar os assuntos afrodescendentes com insipiência. Se aventarmos a possibilidade de interligação dessas doutrinas aplicadas na Casa Pia com a ideia de corporalidade dos negros – que como inferido anteriormente o associa historicamente ao trabalho escravo (indigno) e às danças tidas como lascivas e luxuriosas – uma das respostas para a postura de Guilherme de Mello aos “outros” se torna visível e palpável a partir dessa perspectiva educacional *erasmiana* praticada na Casa Pia!

Rodrigues Matta argumenta que aos internos da casa recomendava-se não ouvir histórias fabulosas, “a coragem e a firmeza deveriam ser cultivadas. Também seriam coibidas: a gula, o desalinho, a violência, a usurpação, a mentira e a calúnia” (MATTA, 1996, p. 127). Aqui é observável, por exemplo, que na citação que Guilherme de Mello utiliza-se das palavras “luxúria e lascívia”, sendo estas sinônimas, é possível fazer uma relação com a definição de “pecado capital”, segunda algumas doutrinas cristãs, no qual apego e valorização extrema aos prazeres carnavais, sexualidade, lascívia são considerados como desrespeitosos aos costumes. Portanto, características comportamentais negras, a partir dessa perspectiva, se tornam desrespeitosas aos dogmas da igreja católica e, portanto, se alinham aos ensinamentos

da Casa Pia. Se realmente eram aplicadas essas doutrinas, dentre outras atividades, de forma rígida, a educação que Guilherme de Mello recebeu na Casa Pia se mostra cada vez mais decisiva para a construção de sua personalidade e pensamento, e até mesmo na forma depreciativa de se expressar a respeito da população afrodescendente em seus escritos.

Além desse contexto religioso, a própria construção social baiana pode ter contribuído para esse discurso discriminatório das manifestações que não seguem os dogmas cristãos. A estratificação social baiana era pautada “exclusivamente na cor da pele e no estatuto legal dos membros da sociedade. Segundo esta visão existia dois segmentos: um branco, dos senhores, e um negro, o da massa escrava” (MATTA, 1996, p. 103). É possível observar a questão do poder dada à circunstância racial, e a “Casa Pia tinha a política de permitir, preferencialmente, o ingresso de menores brancos em detrimento de pardos e outras etnias. Negros e crioulos eram quase totalmente excluídos” (MATTA, 1996, p. 107). Esse comportamento da época tinha resposta na negação aos negros da “possibilidade de qualquer educação escolar, inclusive quanto ao aprendizado de primeiras letras” (MATTA, 1996, p. 106). Em suma, fica claro o discurso racista, demonstrando também o “preconceito de marca”, como o termo cunhado por Oracy Nogueira (1917-1996) em contraposição ao preconceito de “origem”.

Temos que ter em mente que foi no século XIX que as teorias raciais foram tomando espaço no discurso intelectual no Brasil, principalmente nas décadas de 1870-1880, por conta dos movimentos abolicionistas que iam se acentuando. Sem contar os “modelos científicos, divulgados nas escolas de medicina (do Rio de Janeiro e da Bahia), mas também nas faculdades de direito (de São Paulo e Recife), nos museus de etnografia (de Belém São Paulo, Rio de Janeiro) ou nos institutos históricos que se espalhavam pelo país” que de certa forma estavam focados na denuncia das desvantagens da miscigenação” (SCHWARCZ, 2012d, p. 36), e certamente devem ter atingido as dependências desse colégio.

Rodrigues Matta afirma que houve uma importante divisão de períodos na Casa Pia, marcado por uma transição administrativa radical, tornando-a, definitivamente, segregacionista, momento este que coincide com a entrada de Guilherme de Mello, que ocorreu no ano de 1876:

O primeiro período começa em 1825 e vai até 1874. O outro começa em 1875 e vai até 1909. Assim como em 1875 o número de menores ingressos filhos legítimos aumenta, aumentam os brancos. A mesma explicação dada para o caso dos filhos legítimos pode ser levantada aqui. Parece que quando uma nova Mesa tomava posse da administração, talvez na tentativa de corrigir os “erros” da anterior, iniciava sua atuação com maior rigor nos cuidados com o orfanato [em relação às exceções

quanto à entrada de “mulatos”/pardos/negros]. O mandato do Comendador José Augusto de Figueiredo, iniciado em 1875, veio fortalecer a discriminação racial e o moralismo da Casa Pia. (MATTA, 1996, p. 108).

Sem dúvida, assuntos como *religião* e *costumes de origem africana* não deviam ser abordados, assim como a presença de escravos e descendentes passou a ser sumariamente evitada. Isto é, a insipiência de Guilherme de Mello quanto aos assuntos afrodescendentes pode ser resultado do discurso segregacionista da época, praticado dentro e fora da Casa Pia, em um ambiente obscuro de fim de século que já se utilizava do controverso jargão: “minorias étnicas”.

Um último apontamento religioso é o discurso pregado nas instituições cristãs. Devemos nos lembrar, como apresentado *a priori*, que as interpretações bíblicas feitas em fins da Idade Média e Início da Idade Moderna, ligadas à ideia *monogenista*, consideravam que todos os “seres humanos” teriam uma origem *una*, e que haveria uma “não virtualidade” dos degenerados, dos supostos pecadores, nesse caso, os negros e seus descendentes. Essa teoria baseada na origem da humanidade foi aquela que acreditava serem os seres humanos apenas um produto “da maior degeneração ou perfeição do Éden” (QUATREFAGE *apud* SCHWARCZ, p. 48), ou seja os pecadores e os não pecadores. Além dessas, lembremo-nos daquelas baseadas nas ideias de Santo Agostinho e a maldição de *Cam*, no livro dos Gênesis, que na cosmologia cristã representa a descendência do pecado dos africanos, desde o tempo de Noé. Todas essas teorias e ideias podem ter influenciado muito, não só o discurso segregacionista de Guilherme de Mello, mas de um grande número de intelectuais da época.

Se é possível aventar a origem *una* da música na sociedade brasileira, de alguma forma, na seguinte passagem, Guilherme de Mello parece compará-la com uma “força superior”, mas que como pode ser notado, em nada se assemelha com a cultura europeia:

Eis porque a música sendo um agente sociológico incomparável, ou comparável somente com a religião, pois que ambas agindo sôbre a sensibilidade têm o poder maravilhoso de unificar e socializar a humanidade, acompanhou passo a passo todas as evoluções sociais do povo brasileiro. (MELLO, 1947, p. 126).

Retomando, portanto, essa ideia de “evolução social” e, por conseguinte, uma “evolução” da música nacional, Guilherme de Mello, quando apresenta o que ele chama de “A segunda época ou período de caracterização da música nacional brasileira”, inicia a identificação dos indivíduos contribuidores para a formação da música nacional. Ele aponta os fatores importantes para esse processo: a catequização de boa parte das tribos indígenas e a chegada dos portugueses e espanhóis, que se somou à mão de obra escrava africana para a

exploração das riquezas. Guilherme de Mello parte da premissa de que a formação da música brasileira seria esse triângulo, os três *tipos* populares, apontando, portanto, para o imbricado amálgama dos povos indígenas – que no Brasil já estariam –, dos povos africanos, portugueses e espanhóis. Ou seja, salienta a presença da teoria do branqueamento através do caldeamento do sangue. A busca de uma “nova” mistura racial de fins do século XIX e início do século XX, somada à inegável característica miscigenada brasileira, de alguma forma, tinha que transparecer no discurso intelectual de Guilherme de Mello, já que nesse contexto intelectual ele estava inserido:

Pois bem, foi sob a influência da fusão dos costumes e do sentimento musical destras três raças com a dos indígenas, que começaram a se caracterizar os três tipos populares da arte musical brasileira: o *lundu*, a *tirana* e a *modinha*; dos quais o primeiro foi importado pelo africano, o segundo pelo espanhol (sic) e o terceiro pelo português. (MELLO, 1947, p. 29; grifo autor).

Nas considerações de Guilherme de Mello, o contato destes três últimos tipos, somados aos povos indígenas já residentes, mostra uma miscigenação que determinaria, portanto, um caráter evolucionista da música. Na verdade, quando ele faz esse amálgama das características dos indivíduos com seus respectivos gêneros musicais característicos, ele traça um caminho que parece ser o determinante para o entendimento da formação de nossa “raça”, de nossa gente. De certa forma, é um discurso que se assemelha ao branqueamento da pele, e no caso da música, ele se configura como um ideal de civilização da música, como podemos observar nas próprias palavras do autor:

Em frente as suas senzalas, viam-se também grupos de africanos formarem os seus *batuques*, cantando e sambando sob a toada de seus *lundús*, cujo ritmo bastante cadenciado e onomatopaico, representando os requebros lascivos e luxuriosos de suas mucamas proporcionava aos indígenas um novo sentimento musical, que se propagando entre os mestiços, se identificou com o sentimento pátrio, produzindo a nossa chula, ou o nosso tango ou o nosso *lundú* pròpriamente dito. (MELLO, 1947, p. 30; grifo autor).

Neste trecho fica clara uma linha caracteristicamente “evolutiva” da música e raça, indo do negro até o mestiço (nesse caso o cafuzo, resultado da soma do *negro* com o *índio*), porém, o mestiço parece assumir uma posição de elemento “neutro” ou civilizador dessa música. Guilherme de Mello faz uma “gênese musical” através da evolução proporcionada por essa miscigenação cafuza: os requebros (lascivos e luxuriosos) dos negros se somam ao “sentimento musical” (natureza) dos indígenas, propiciando o que seria a “gestação” do mestiço que, por fim, resultaria nos ritmos brasileiros, “nossos”, apontados pelo autor. Esse

recurso utilizado por Guilherme de Mello será o mesmo utilizado por Renato Almeida quando este menciona a música das classes mais baixas da sociedade que transpuseram barreiras, por intermédio do mestiço – quem lhe tirou a “rudez” e a civilizou –, tornando-se digna de adentrar aos salões. Com efeito, é evidente o propósito branqueador desses dois discursos intelectuais.

As teorias em voga na época – relacionadas ao desenvolvimento da humanidade e as teorias deterministas, como o darwinismo social, as quais negavam qualquer futuro na miscigenação racial – seriam elas mesmas, utilizadas para a exaltação da miscigenação brasileira, ou seja, esse paradoxo seria resolvido, então, mostrando essa interação entre, principalmente, a “raça” dos bárbaros e selvagens com o mundo da raça superior, a do “civilizado”, ou europeu.

Nesse discurso evolucionista de Guilherme de Mello, também observamos resquícios da filosofia do alemão Johann Gottfried von Herder, quando este desenvolveu os conceitos de *Volkgeist* e *Nationalgeist* – o espírito do povo e a genialidade nacional²⁰ – que objetivava levar a nação alemã à consciência de si mesma através dos camponeses. Apesar de Mello pretender o mesmo que Herder para a nação brasileira, ele acrescenta a ideia “determinista geográfica”, quando afirma que parte do que reconhecemos como música brasileira se deve à “influência do clima americano”:

Por conseguinte, para achar-se a pedra fundamental da arte musical em um país, basta consultarem-se suas lendas e a influência dos povos que contribuíram para a constituição de sua nacionalidade. (...) Foi, pois, na observância destes modos que procurei achar as leis étnicas que presidiram à formação do gênio, do espírito e do caráter do povo brasileiro e de sua música, bem como ainda de sua etnologia; isto é, como o povo português sob a *influência do clima americano* e em contacto com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente. (MELLO, 1947, p. 08; grifo meu).

O autor, compartilhando desse pensamento, buscaria explicação nele para solucionar o “caráter nacional” da música brasileira, resvalando então no mestiço (branqueado), que se adapta ao espaço:

É muito curioso assistir em nosso recôncavo a um samba de crioulos e mestiços, já pelas sátiras tiradas algumas vêzes de improviso que são bem chistosas e picantes; já pelos maneios, umbigadas e sapateados, tais como: *corta-jaca*, o *miudinho*, o *choradinho*, o *baiano*, o *côco* e muitos outros, que sendo por vêzes executado com maestria por uma das dançarinas tornam-na a protagonista mais saliente e a mais disputada do samba. Estas foram as músicas que importadas pelos estrangeiros, se identificaram com o nosso meio, o nosso clima e o nosso gênio, e que mais tarde

²⁰ Cf. VIANNA, Hermano. 2007, p. 162.

recebendo as tintas e traços do sentimento nacional se caracterizaram brasileiras. (MELLO, 1947, p. 32-33; grifo autor).

Observa-se, portanto, talvez uma das primeiras utilizações do *Samba* como música nacional, ainda nos idos de 1908, e também nota-se novamente a presença do mestiço, porém agora junto aos crioulos, negros nascidos no Brasil. Guilherme de Mello parece seguir, então, uma nova linha evolutiva, a qual através da importação dessas músicas por estrangeiros, houve um novo amálgama, que os tingiu com as tintas e os traços do sentimento nacional, se configurando na exaltação da mestiçagem.

Para reforçar a resposta no “mestiço” branqueado, um exemplo seria a parte dedica à *Influência Bragantina*, um dos subtítulos da obra, na qual Guilherme de Mello demonstrará a *Influência de D. João*, para o desenvolvimento ou evolução social brasileira, consequentemente músico/cultural. Deste período, seria o “mulato” padre José Maurício Nunes Garcia, nas palavras do autor, o “mais célebre musicista dos nossos tempos coloniais e o primeiro chefe da escola musical brasileira” (MELLO, 1947, p. 153).

Guilherme de Mello argumenta que “naquela época de fanatismo e período monacal, as vestes religiosas tinham o prestígio e privilégio de serem respeitadas desde a sala do vice-rei até a mais pobre habitação: o hábito substituíu a idade, o nascimento, a riqueza e o saber” (MELLO, 1947, p. 155). Todavia, na interessante história do Padre José Maurício, é possível acrescentar o fato de que também substituíu, principalmente, a cor: filho de escravos libertos, origem humilde, buscou na vida sacerdotal a possibilidade de continuar seus estudos, e como requisito para prosseguir sua ordenação sacerdotal era necessário que solicitasse a dispensa “do defeito de cor”. O fez e se tornou o músico mais importante do Brasil no período colonial e do primeiro Império, porém sofreu ferozmente com o preconceito a sua volta, principalmente dos cortesãos.

Assim como em outros escritos musicológicos posteriores, Guilherme de Mello demonstra alguns dos motivos que corroboram com a “inveja”²¹ de Marcos Portugal frente à genialidade do grande mestre brasileiro. E acaba por salientar que certamente os cortesãos, dentre outros, assim como argumentei anteriormente, não escondiam mesmo o preconceito pelo padre mestiço e por todas as suas qualidades inatas:

Há uma moléstia d’alma que coloca o homem no mundo de torturas, ou num contínuo naufrágio quando a sua origem provém de uma estulta²² vaidade: esta é a

²¹ Cf. MELLO, Guilherme de. 1947, p. 165

²² ESTULTA: Tolo; bobo; insensato; falta de bom senso ou discernimento. In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 333.

inveja. Os invejosos pulam ao céu de contentes quando acham um qualificativo para abater o mérito alheio, para torná-lo ao menos duvidoso na consciência dos inexperientes. Não tem gosto, nunca saiu daqui, não viu nada, não foi à Itália, não aprendeu, não teve mestre, não frequentou conservatórios! Tal era a ponta do punhal com que feriam José Maurício, tal era e será eternamente a ladainha estudada daqueles que nunca passaram do papel que representa o tubo de um órgão, e a quem a natureza negara o dom de combinar algumas notas e compor dez compassos. (MELLO, 1947, p. 165; grifo meu).

Guilherme de Mello faz algumas considerações sobre o padre José Maurício, de certa forma exaltando o gênio do músico mestiço: “no seu túmulo, à sombra do cipreste, está êle gozando a grande fama merecida, conquistada debaixo de enormes e renhidas lutas” (MELLO, 1947, p. 169). De certa maneira, Guilherme de Mello, inaugurando as *Histórias da Música*, torna um marco a atuação de José Maurício Nunes Garcia e resguarda em seu discurso a condição de mestiço do padre. Porém, o condicionante embranquecedor ficará marcado e será percebido no discurso de outros musicólogos, como já observamos nas palavras de Vasco Mariz: o “padre teria sido *mulato claro*, com traços fisionômicos comprovando *sensível contribuição de sangue europeu*, e de *cabelos finos e soltos*, na descrição de seu próprio filho” (MARIZ, 1981, p. 39; grifo meu).

1.3 CONSIDERAÇÕES: O AMÁLGAMA MÚSICO-RACIAL NACIONALISTA

Guilherme de Mello foi um dos autores que muito influenciou os estudos musicais brasileiros. A publicação de seu livro *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, primeira edição de 1908, coincidiu com o momento no qual o país vivia o progresso e modernização, além da busca por uma *identidade nacional*.

Segundo afirma Diósnio Machado Neto, em sua tese *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial* (2011), Guilherme de Mello estava em uma constante busca por elementos que se configuravam como característicos da identidade nacional na música e que por isso, ele teria tido “uma posição clara de que, naquele momento, não estava preocupado com os padrões dos estudos que se denominavam musicologia” (MACHADO NETO, 2011, p. 91-92).

Guilherme de Mello era defensor da República, sob o argumento de que “com a Proclamação a arte nacional [reivindicou] todo o seu passado de glória e [iniciou] uma nova época que bem poderíamos denominar [de] período de nativismo” (MELLO, 1947, p. 281).

Esse posicionamento nacionalista, muito típico no período pós-Proclamação, fomentou em Guilherme de Mello pesquisas em prol da valorização do vernáculo, e de certa forma, lhe tornava um anti-imperialista, pois suas críticas são exatamente contra algumas posturas desse período da história brasileira e o descaso dele com o “nacional”.

Em um dos capítulos, intitulado “Período da Degradação”, Mello parece mostrar um novo ideal que a música deveria buscar e qual deveria evitar, buscando salientar as influências musicais entre “monarcas e movimentos políticos como a Independência e a República” (MACHADO NETO, 2011, p. 96), que foram degradantes à arte nacional. Guilherme de Mello aponta os fatores “corrosivos” à música nacional:

Primeiro, a invasão dos nossos teatros pelas companhias líricas de ínfima classe, cujos empresários (...) [traziam] cantores das esquinas e dos cafés italianos (...). Segundo, a crassa²³ ignorância do senhorio daqueles tempos que sistematicamente elevavam a música italiana a tal ponto que baniram as nossas modinhas do salão. Foi tal esquecimento que voltaram à música nacional, que as senhoras só mandavam ensinar suas filhas a cantarem o italiano. Pobres moças [...] Terceiro, a inexperiência de Dom Pedro II (...), em privar-nos dos nossos melhores compositores, mandando-os para a Europa, em vez de importar de lá os melhores mestres, como fez Dom João VI. (MELLO *apud* MACHADO NETO, 2011, p. 96).

Segundo ele, este foi um período que dava valor apenas às “produções artísticas ou literárias que trouxessem um rótulo estrangeiro” (MACHADO NETO, 2011, p. 96), somente com a República é que foram abolidos “todos os títulos de nobreza, substituindo-os pelo de ‘Igualdade e fraternidade’” (MELLO, 1947, p. 281), não obstante, também se iniciou, segundo Mello, uma valorização das coisas pátrias.

Diósnio Machado argumenta que Guilherme de Mello está construindo, ao longo de sua História da Música, uma visão determinista e linear, portanto evolucionista. Nessa perspectiva, segundo o autor, o fator determinante para o amálgama das raças que se encontra no Brasil foi o primeiro contato com a influência “branca” dos jesuítas e com a racionalidade que eles detinham.²⁴

Pra apontar a diferenciação entre raças, Guilherme de Mello utiliza-se de uma espécie de “discurso cruzado”, ou seja, de certa maneira, ele demonstra uma espécie de linha evolutiva que vai desde os primórdios da colonização, do contato entre etnias diferentes, até a grande fusão que seria entre as “raças” mais características, a saber, a portuguesa, a espanhola e a africana. Porém, diferente do que parece, a exclusão da contribuição de povos indígenas

²³ CRASSA: grosseiro, estúpido burro. In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 205.

²⁴ Cf. MACHADO NETO, Diósnio. 2011, p. 95.

não é definitiva, mesmo que a todo o momento Guilherme de Mello aponta como os três tipos populares da arte musical brasileira o *lundu*, de origem africana, a *tirana*, de origem espanhola, e a *modinha* de origem portuguesa. O que observamos, portanto, é um amálgama de povos indígenas – que ele denomina de aborígenes – e negros africanos; em sua *História da Música*, isso é muito comum, pois ao que parece ele estaria sendo coerente ao seu pensamento que coloca esses dois personagens em uma espécie de linha evolutiva social, os caracterizando e categorizando como iguais em “nível evolutivo”! Portanto, quando ele “miscigena” esses três elementos ao “aborígene”, em busca de uma música vernácula da cultura brasileira, ele está sustentando a crença na miscigenação como resposta da busca do caráter nacional.

Entretanto, como salienta Hermano Vianna, essa heterogeneidade na consideração das questões de miscigenação brasileira, como é possível observar no discurso de Mello, é muito comum, principalmente em meados do século XX, pois este “mestiço como símbolo nacional” era eleito pelos vários intelectuais da época, que escolhiam “entre [as] várias mestiçagens ocorridas no Brasil, aquelas que melhor se enquadravam em seus projetos de criação de uma identidade nacional” (VIANNA, 2007, p. 70). Vianna argumenta que “durante as primeiras décadas do século XX, os *mulatos* e o [ambiente] urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira”²⁵ e que esse indício era reflexo da valorização da miscigenação da cultura na construção do espírito nacional, entretanto, com um foco principal na mestiçagem com o negro. Não obstante, é evidente o ideal *branqueador* nesse discurso intelectual.

A resposta no mestiço demonstra um imbricado movimento de alternância, presente, por exemplo, na seguinte afirmação do autor: “hoje, porém, [início do século XX] o maior orgulho dos brasileiros é correr em suas veias, *tingindo-lhes* as faces *tisnadas* pelo sol dos trópicos, sangue dos nossos aborígenes”²⁶. Esta citação deixa clara essa lógica adotada pelo autor, que ora exclui os negros (da miscigenação e do sangue), ora exclui os indígenas (da cultura, do samba, da agência). Os povos indígenas, a partir dessa perspectiva, foram deixados realmente à deriva na História do Brasil, e não parece ser diferente na *História da Música* de Guilherme de Mello.

Diósnio Machado (2011, p. 95) argumenta que o elogio à mestiçagem ou o “simbolismo do caráter nacional” está representado, na *História da Música* de Guilherme de Mello pela genialidade do mestiço, o padre José Maurício Nunes Garcia. Isto é perceptível

²⁵ Cf. VIANNA, Hermano. 2007, p. 70. (grifo meu para “mulato”)

²⁶ Cf. MELLO, Guilherme de. 1947, p. 281 (grifo meu).

devido a uma noção em sua narrativa de que houve uma “alteridade” entre os dois personagens, o branco e o negro, o brasileiro e o europeu, para então resultar nessa tão significativa música composta pelo padre, mesmo que no período de transição entre o colonial e imperial.

Guilherme de Mello elege o padre como o mais célebre musicista dos tempos coloniais brasileiro, pois parece acreditar em um amálgama evolutivo da raça. Essa percepção, de forma denotativa de uma “alteridade”, pode ser inferida, na seguinte citação: “depois de consumada a Independência foi que Marcos Portugal conheceu o nobre e belo caráter de José Maurício, e tanto o admirou que morreu seu grande amigo” (MELLO, 1947, p. 165). Nesta perspectiva, Diósnio Machado argumenta que a associação desses dois personagens, o europeu e o negro (brasileiro), reforça o pensamento do autor de uma mestiçagem, como aconteceu no estranhamento e reconciliação desses. Com efeito, exatamente como deveria acontecer na “nova” reconciliação “entre as raças” do espírito nacionalista, isto é, uma miscigenação entre as músicas/os indivíduos numa perspectiva branqueadora.

Enfim, Guilherme de Mello demonstra um distanciamento em seu discurso do debate dos diversos conflitos que geraram a exclusão de povos negros e indígenas, mesmo que concomitante à eleição do “mestiço” como representante da música nacional, símbolo maior do que seria uma evolução da música nacional. Esse posicionamento do autor mostra que a Proclamação da República marca um novo pensamento sócio-musical, que fica ao alcance de uma intelectualidade, que destrata, deslegitima, desconhece, desdenha e, portanto, oculta uma realidade social cruel com o próprio elemento exaltado e eleito como o “espírito do povo”: uma suposta minoria étnica formada por povos negros e indígenas, mas determinantes para a formação do brasileiro *propriamente dito* representado pelo mestiço.

2. RENATO ALMEIDA E A MYSTERIOSA FUSÃO DAS TRÊS RAÇAS

2.1 A MESTIÇAGEM: NOVO CONSENSO A SER CONSTRUÍDO

Renato Almeida nasceu na pequena cidade de Santo Antônio de Jesus, interior da Bahia no dia 06 de dezembro de 1895. Segundo nos afirma o musicólogo Vasco Mariz, Renato Almeida era de família pertencente à elite baiana, pois “descendia da linhagem dos

Almeida, pioneiros na colonização do sudoeste baiano (...) desde o século XIX” (VASCO, 1983, p. 93).

Incentivado aos estudos tanto por seu pai, médico e “com estudos completos de humanidade” (MARIZ, 1983, p. 93), e por sua mãe, pianista que o deu as primeira lições de música, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1907. A mudança de Renato Almeida para o Rio de Janeiro neste ano o proporcionou bons estudos secundários no colégio jesuíta Santo Inácio²⁷, o possibilitando, posteriormente, ingressar na “Universidade da antiga capital, onde se bacharelou em 1915” em ciências jurídicas e sociais (MARIZ, 1983, p. 94). Vasco Mariz afirma que Renato Almeida entrou na Faculdade de Direito com apenas 15 anos, se interessando muito por “literatura, filosofia, pensamento e a arte” (1983, p. 94), momento no qual fez amizade com Ronald de Carvalho, importante personagem do movimento modernista brasileiro, como podemos observar:

Foi com alegria, junto a Ronald de Carvalho, que redescobrimos, então, o Brasil e nos lançamos a estudá-lo. A filosofia e a crítica pelos seus valores em si, não tinham mais cabimento, era preciso uma diretiva no plano nacional... Resolvi estudar o fato musical brasileiro e, por seu intermédio, cheguei à folc música (sic) e depois ao folclore, que terminou por me absorver, não apenas no seu estudo, mas na ação nacional em defesa da cultura do nosso povo. (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1983, p. 94-95).

Segundo Vasco Mariz, o próprio autor disse ter sido a Primeira Grande Guerra que modificou o pensamento de todos naquela época. Foi um momento de “consequências estéticas e psicológicas” (MARIZ, 1983, p. 95), que seguiram então para o ideário da expressão nacional, esquivando-se dos estrangeirismos, ou imitações destes. Todavia, essa mudança de pensamento de Renato Almeida pode ter sido causada, coincidentemente à busca pela definição de identidade nacional, de caráter modernista, das primeiras décadas do século XX. Este momento, segundo Eduardo Jardim de Moraes (*apud* VIANNA) pode ser dividido em “duas fases”, como segue:

Uma primeira fase, iniciada em 1917, caracteriza-se como a da polêmica do modernismo contra o passadismo. Esta é uma fase de atualização – modernização em que se sente fortemente a absorção das conquistas das vanguardas europeias do momento e que perdura até o ano de 1924. Uma segunda fase (...) que se inicia no ano crucial de 1924, quando o modernismo passa a adotar como primordial a questão da elaboração de uma cultura nacional, e que prossegue até o ano de 1929. (MORAES *apud* VIANNA, p. 95)

²⁷ Cf. Colégio Santo Inácio. Disponível em <<http://www.santoinacio-rio.com.br/o-colegio/historia>> Acessado dia 12 de janeiro de 2014.

Nesse contexto, Hermano Vianna aponta um dos marcos da época que provavelmente foi responsável por ter influenciado toda uma geração e por ter fomentado uma aproximação entre a cultura popular e a elite intelectual, por volta do ano de 1919: a montagem da peça *O contador de diamantes* de Afonso Arinos. De acordo com Vianna, a peça contava com a presença de “negros autênticos”, o que despertou, segundo o autor uma “moda nativista”, resultando em “saraus regionalistas” com canções sertanejas e recitação de poemas com tendência *caipira*.²⁸ Portanto, por estar envolvido com os personagens participantes dessas tendências, é possível conjecturar a participação de Renato Almeida dessa “moda nativista” pós-guerra, como afirmou anteriormente Mariz a respeito do redirecionamento de pensamento, culminado, portanto, na busca de elementos vernáculos.

Em seu empenho na busca do que era necessário para a construção das características nacionais da música brasileira, Renato Almeida “participou ativamente da Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922” (MARIZ, 1983, p. 96). E assim como seus pares, Ronald de Carvalho, Graça Aranha, Mário de Andrade, dentre outros, dedicados às certas atividades artísticas e literárias dentro do movimento, Renato Almeida se dedicou à música. Vasco Mariz se utiliza de uma citação do próprio autor, porém de fonte desconhecida, para descrever o ideário modernista de Renato Almeida:

Quando houve a Semana de Arte Moderna, quando o Modernismo foi uma afirmação no Brasil, eu me convenci de que não havia lugar absolutamente no Brasil para o escritor desinteressado. Nós tínhamos que olhar era o Brasil, nós tínhamos que ver a terra. Essa atividade [dentro do movimento modernista, que tivesse uma ligação íntima com o país] para mim foi a música. Eu comecei a estudar a música brasileira. Fiz até um livro um pouco impressionista, que é a primeira edição da *História da Música*, mas notei uma coisa, que não podíamos conhecer a música se não conhecêssemos as suas origens, a música no sentido nacional, a música brasileira que começava a surgir; já Villa-Lobos despontava em todo o seu fulgor então vi que era preciso nós estudarmos a música do povo.²⁹

Foi no ano de 1926 que Renato Almeida escreveu sua primeira *História da Música Brasileira*, valendo-se, sem dúvida, do livro de Guilherme de Mello, naquela época importante fonte de informações. Segundo a musicóloga Maira Alice Volpe, em sua tese “*Indianismo*” and *Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s* (2003), foram esses dois musicólogos, Renato Almeida e Guilherme de Mello, que inauguraram em “histórias da música” a busca pela singularidade

²⁸ Cf. VIANNA, Hermano. 2007, p. 97-98.

²⁹ Cf. ALMEIDA *apud* MARIZ, MARIZ, Vasco, 1983, p. 96. Não há citação das fontes (grifo do autor).

brasileira, explicada através do *Volksgeist*, ou a ideologia do “caráter nacional” (VOLPE, 2003, p. 14).

Mariz afirma que em inícios da década de 1930, Renato Almeida era “uma figura bem conhecida e respeitada, não só pelo *público erudito* quanto por *seus pares*” (MARIZ, 1983, p. 98; grifo meu). Sua *História da Música* foi exaltada por importantes personalidades, principalmente quando da segunda edição, como Mário de Andrade e Lorenzo Fernandez. Sua obra participa do êxtase do nacionalismo, que tentou valorizar a presença de várias etnias na formação do Brasil.

Uma pequena introdução dá o tom de forma decisiva de sua *História da Música Brasileira* (1926): “Symphonia da terra”. Essa *sinfonia da terra* está baseada nas premissas do modernismo nacionalista brasileiro da década de 1920 e, portanto, no entendimento de Renato Almeida, com uma suposta resposta na “natureza”. Esse trecho do livro é o que evoca o som na natureza, ou seja, do impacto que tem o “meio” em que vivemos no inconsciente coletivo e, por conseguinte, coletivo musical.

De acordo com Renato Almeida, o deslumbramento causado pela natureza influenciaria a psique de um compositor, que a partir do contato com o “povo” seria capaz de objetificar o inconsciente coletivo. Seria, portanto, a partir dessa catalisação concatenadora, que este compositor seria capaz de produzir uma música “autônoma”, de caráter nacional. A este respeito, Renato Almeida argumenta o seguinte: “a música no Brasil se liberta, buscando harmonizar as vozes da terra, o *rythmo* criador e fecundo, com o influxo da cultura, para a criação de uma arte autônoma, que traduza todas as ânsias do espírito moderno brasileiro” (ALMEIDA, 1926, p. 220).

Para que se inicie a ideia de *tradução* desse espírito moderno brasileiro, observamos, no primeiro capítulo – *A música popular* – o que Renato Almeida denomina como “as vozes humanas do Brasil”, apresentando o amálgama das três raças formadoras do brasileiro: os negros, os povos indígenas e o português. Seria, então, a partir de uma alteridade entre esses personagens que os gêneros caracteristicamente nacionais se desenvolveriam. Renato Almeida argumenta que “em toda a nossa mestiçagem – mulatos, mamelucos e cafusos – o *rythmo* (aqui enquanto “gênero”) tem dos três elementos, com uma predominante negra, uma influência maior, portuguesa, e uma menor, indígena” (ALMEIDA, 1926, p. 50). Portanto, é neste capítulo que o autor afirma a *mudança no espírito moderno*, principalmente porque, além de se libertar da imitação e do passadismo, manteve-se, talvez, em simetria “com a terra, onde estão as fontes inspiradoras” (ALMEIDA, 1926, p. 55).

Um exemplo dessa simetria seria a denotação da mistura proporcionada pelo carnaval e o gênero samba. Para ele, o carnaval tem no samba seu mote, que representa a música do “delírio de alegria e vibração” (ALMEIDA, 1926, p. 51) e propõe ainda que, supostamente, os africanos não desviaram o samba de sua “natural simplicidade”, pois a proximidade com o “povo” e suas origens não permitiu que artifícios fossem “corrompidos” (ALMEIDA, 1926, p. 198). Ao que parece, essa ideia de pureza da música no discurso de Renato Almeida também era extensível ao gênero “batuque”.

Renato Almeida fala sobre o choro e a modinha, sendo para ele o choro, “outra deliciosa expressão de nossa música, [mas que sofrera] até certo ponto influencias estranhas” que “o samba evitou, ou antes, foi bastante forte para delas se livrar” (ALMEIDA, 1926, p. 53-54). A modinha também recebe crítica de Renato Almeida, pois segundo ele, no salão ela teria se desviado um pouco da sua *natural* simplicidade. A partir do momento que a modinha passa a ser cantada pela elite e composta pelos “mais altos espíritos”, onde se incluem José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, ela se torna estranha no ambiente dos salões, se distanciando do povo, dos ambientes onde era para ser cantada, isto é, “ao ar livre, em perfeita comunicação com a natureza, como uma voz no seu concerto majestoso”: Renato Almeida afirma que a modinha “é do caboclo, do moleque, que lhe sabe transmitir todo o langor, todo o enfeitado de sua alma de mestiço”.³⁰ A partir destes apontamentos, ainda neste primeiro capítulo, fica claro o espírito nacionalista modernista que se queria construir com seu discurso: o da “natural simplicidade” e “pureza” musical.

O *Segundo Capítulo*, denominado “A música brasileira no começo do século XIX”, irá enfatizar tanto a chegada da Corte portuguesa ao Brasil quanto a de todo o aparato político, educacional, de imprensa e a vinda da famosa missão francesa de artistas. Como afirma Renato Almeida “foi com a vinda de D. João VI que se abriu o primeiro período da música brasileira” (ALMEIDA, 1926, p. 63).

Neste capítulo evidencia-se esse período, responsável pelo início da imbricada relação entre o padre mestiço José Maurício Nunes Garcia e uma suposta condição de “proteção” dada a ele por D. João VI. O padre José Maurício, segundo Renato Almeida, talvez fosse um dos maiores músicos de todos os tempos nascido no Brasil. Porém, mesmo em condição de excelência e páreo para com os compositores trazidos pela Corte portuguesa, como por exemplo, o português Marcos Portugal, sua condição de mestiço foi o principal elemento limitador para um maior reconhecimento de sua genialidade.

³⁰ Cf. ALMEIDA, Renato. 1926, p. 36-37, *passim*. (grafia original da edição).

No *Terceiro Capítulo*, “O romantismo na música brasileira”, Renato Almeida reforça uma suposta repulsa modernista a esse período. O espírito nacionalista modernista da década de 1920 buscava uma identidade nacional vernácula e próxima da natureza, portanto, os estrangeirismos proporcionados pelas grandes companhias de ópera desse período representavam a contraposição desses ideais, principalmente por conta da invasão de elementos do italianizados na música. Para Renato Almeida esse momento marcou a “tremenda revolta do indivíduo contra a sociedade, levando-o a hypertrophia do *eu* e um devaneio da personalidade” (ALMEIDA, 1926, p. 79; grifo do autor). O autor prossegue:

Quando, porém, o romantismo viu o absurdo de sua fantasia desordenada e vaga, sentiu que jamais o *eu* atingiria o domínio universal, vencendo as contingências irremediáveis do ser, e tornou-se uma dor cruciante³¹ e angustiada, em que geraram desesperados os filhos do século XIX, procurando mysticamente na força, no prazer, no exótico, as últimas soluções do instinto, nós soubemos reagir contra essa onda, sem violência, pela própria vitalidade do espírito novo. Deixemos de parte os que imitaram e se traíram. Toda a formação romântica no Brasil foi idealista e criadora e aquela fadiga de viver não conseguiu vingar no nosso paiz (sic), a menos numa ou noutra adaptação sem significado. (ALMEIDA, 1926, p. 80-81; grifo do autor).

Como pudemos observar novamente a exaltação do “espírito novo” tem o povo como elementar. Nessa passagem fica evidente a crítica ao passadismo, à imitação, assim como o posicionamento do movimento modernista que estava sendo construído: ele se focava cada vez mais na ideia de *terra* (natureza) e, como afirmou anteriormente Renato Almeida, local onde exatamente estariam as fontes inspiradoras para os *novos* compositores.

Dando continuidade às partes que compõem a obra de Renato Almeida, nos situamos em “Tendências da música brasileira”, denominação para o *Quarto Capítulo*. Neste capítulo o autor enfatiza a crítica à utilização de “adaptações” composicionais e temáticas, folclóricas ou populares, que resultaram em *efemeridades*, evidenciando um distanciamento do espírito nacional que o ideal modernista buscava. Segundo Renato Almeida

(...) a arte precisa de material eterno, para sua construção perpétua. Esse material é a alma de cada povo, é a somma de suas alegrias e de suas dores, as inclinações secretas e as ânsias violentas, os desejos insofridos e as decepções amargas, enfim a experiência humana no soffrimento. (ALMEIDA, 1926, p. 107).

Com efeito, este capítulo está chamando a atenção para uma relação com a historicidade nacional que estaria na *alma*, com todas as suas excentricidades. Renato Almeida, afirma que “o artista é, pois, o acontecimento mais subtil da natureza, realizando a

³¹ CRUCIANTE: Angustiante; mortificante In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 209.

união maravilhosa da alma colectiva com o imprevisito pessoal” (ALMEIDA, 1926, p. 111). Neste contexto, ele destaca um dos compositores desse período, Alberto Nepomuceno, como segue:

As tentativas de música brasileira, de Carlos Gomes, de Alexandre Levy e de Miguez, para não falar na massa dos compositores menores, onde esse esforço também domina, mas apêgado em geral, ao regionalismo, tiveram em Alberto Nepomuceno um iniciador magnífico. Elle abriu os horizontes de nossa vida musical, mostrando que a cultura não é uma super-affectação, mas o instrumento que nos ajuda a interpretar o universo, dentro de nossa inteligência e de nosso sentimento. (ALMEIDA, 1926, p. 121).

Ou seja, nesse panorama de Almeida, ainda faltava uma música erudita nacional, por volta da segunda metade do século XIX. Nesta os elementos ainda eram estranhos entre si, estando eles espalhados, pois não havia uma unidade nacional. Com efeito, ainda não podia se falar em uma música erudita brasileira com o caráter “instintivo” que se queria no ideal modernista.

Seguindo ao *Quinto Capítulo*, denominado “O espírito moderno na música” – sendo este o penúltimo –, Renato Almeida contempla o renascimento da arte, como uma “ânsia por formas estranhas e vivas, que correspondessem às emoções da vida moderna, [momento este que] absorveu os homens, deslumbrados com a antevisão da esthetica nova” (ALMEIDA, 1926, 142). Segundo Almeida, os músicos modernos,

(...) se esforçam para dar ao som o seu valor integral, dissociando-o de todas as intenções e criando novos rythmos, com que modificam a estrutura da harmonia clássica. (...) Essa ânsia é para realizar uma arte lógica com o espírito moderno, que é breve, que é rápido, que é conciso, em summa, que criou a machina. Basea-se na inteligência, inteligência que não é quietação, mas movimento, tumulto e variedade. (...) A essência da música é a música, pairando acima das coisas, dominando-as e elevando-se pelo prestígio do som, incomprehensível e misterioso. (1926, p. 142).

Renato Almeida nesta passagem está argumentando sobre os resquícios da música romântica nos compositores brasileiros, isto é, a corrente de pensamento de uma “música autônoma”, com “fim em si”, não obstante, da música enquanto “formas sonoras em movimento”, pensamento muito influenciador da época, idealizado por Eduard Hanslick (1825-1904). Dos compositores que se lançaram à esse espírito, para Renato Almeida

(...) a música do Sr. Villa Lobos é profundamente inteligente, não que seja construída pela vontade, imitativa, fria, mas por ter a razão como base e dela promanar toda a inspiração, a que o instinto e o sentimento dão maior fulgor. (...) O Senhor Villa Lobos, criando música pura e interior, na qual, como já se observou

com felicidade, não é possível estabelecer lineamentos para o desenho melódico, é profundamente brasileiro. (ALMEIDA, 1926, p. 168-169).

Renato aponta Villa-Lobos como o único que se livrou de uma *razão-instintiva* e se “guiou” por um “sentimento” inteligente-instintivo, e como pudemos observar, seria essa atitude que o tornou “profundamente brasileiro”.

No último capítulo denominado “A cultura Musical no Brasil”, o autor faz uma espécie de resumo, desde os tempos coloniais até o período que passou a ser conhecido como modernismo musical, portanto, a década de 1920. Renato Almeida conclui que

(...) ainda não temos, uma formação de cultura musical perfeita e a educação de nosso gosto não está aprimorado. Há a perturbação do estrangeirismo, que é um elemento de corrupção digno de nota, e as preocupações infecundas de escolas, que queremos transportar para o nosso, meio, alheio a taes quizilas³². Mas, através de todos os entraves, a música no Brasil se liberta, buscando harmonizar as vozes da terra, o rythmo criador e fecundo, com o influxo da cultura, para a criação de uma arte autônoma, que traduza todas as ânsias do espírito moderno brasileiro. (1926, p. 220).

Portanto, a partir desse breve resumo da obra de Renato Almeida, fica perceptível o ideal que este autor estava construindo junto às ideias modernistas da década de 1920, e que mesmo abordando as diversas faces que influenciaram a música nacional, Almeida propôs o estudo aprofundado das tradições populares, que era sua premissa para a busca de uma cultura musical brasileira.

Enfim, o alinhamento de Renato Almeida ao “momento modernista” brasileiro – do pensamento sobre um novo projeto de arte e das tentativas nacionalistas – tem como premissa a ruptura com o passado, portanto, o passadismo e a busca de uma arte independente. Esta arte o autor diz ser um espírito que leve a inteligência aliada ao instintivo de liberdade composicional, e que busque na natureza, isto é, na cultura do povo, a raiz dessa genialidade que se encontra no *folk-lore*³³.

2.2 VEDE A SYMPHONIA PRODIGIOSA QUE SE LEVANTA!

Pouco antes de completar quarenta anos da Abolição da Escravidão e vivendo ativamente o espírito do movimento que discutia os rumos da construção do que seria a

³² QUIZILAS: Antipatia, inimizade. In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 645

³³ Cf. ALMEIDA, Renato. 1926, p. 45-46. Expressão utilizada pelo próprio autor.

música nacional, a partir principalmente da perspectiva do modernismo da década de 1920, Renato Almeida iria desenvolver suas reflexões da história da música brasileira, tendo como ideal a força da música que se ligasse à suas raízes, ou seja, à cultura do povo.

Nessa perspectiva, estariam principalmente as manifestações populares e folclóricas e, se tratando de uma cultura do povo, elas estariam presentes e próximas da *origem física*, isto é, o meio ambiente do brasileiro. Portanto, no que tange a concepção modernista de busca da capacidade musical nacional, Renato Almeida estaria enfatizando a premissa de que essa busca deveria ser empreendida e direcionada rumo às características vernáculas dos indivíduos que se encontravam próximos à *natureza*. A citação a seguir evidencia essa natureza que rodeia esse universo do brasileiro, revelando um convite feito pelo autor à pesquisa da música “folclórica”:

O mundo em torno é todo elle uma alegoria. Ao meio da luz, rebrilham e fulguram as coisas, tocadas de oiro (sic), como num incêndio scintillante e maravilhoso. A côr cria e transfigura, nos reflexos cambiantes e subtis, entre os tons intensos e os motivos suaves, numa surpreendente harmonia. O sol esbrasêa, queima as florestas, escalda a terra e põe no mar requintes de brilhos, dando á natureza a alegria e o torpor, o deslumbramento e a melancolia. Na matta, torram as folhagens, arrebentam os troncos, donde escorrem as resinas mornas, e a terra mesma se abre, numa ânsia cruel e voluptuosa. A soalheira³⁴ é uma allucinação. Não só dá cor, mas também som. Vede a symphonia prodigiosa que se levanta! (ALMEIDA, 1926, p. 11-12).

Renato Almeida demonstra neste trecho o quão arrebatado estaria pelo espírito nacionalista, e essa descrição da natureza seria, então o ideal à construção da música, com origem no material provido por esse ambiente, “selvagem”, que teria de certa forma uma capacidade de proporcionar ao homem uma integração com o “outro” meio em que vive. Renato Almeida aponta para um aproveitamento de elementos em seu *habitat* para dar “maior intensidade na vida”, que será conseguida, principalmente “quanto mais puras estiverem as fontes em que se dessedentar” (ALMEIDA, 1926, p. 111).

Em suma, Renato Almeida faz uma separação interessante entre a “natureza” e a música popular. Ao que parece, quando ele exalta a natureza, além de se posicionar quanto à busca pela nacionalidade da música, ele se refere a esse elemento natural com a denominação de “*folk-lore*”³⁵. Portanto, elementos desse *folclore* de natureza rude, se transformam em “música popular” quando, com inteligência, instinto e inspiração, são incorporados, por exemplo, às músicas urbanas, que em particular guardam formas múltiplas e um grande

³⁴ SOALHEIRA: A hora de maior calor (ao sol). In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 720.

³⁵ Cf. ALMEIDA, Renato. 1926, p. 45-46.

número de variações. Como afirma Diósnio Machado, a partir desse contado, se formaria, então, uma música com “o espírito nacional na cultura popular” (2011, p. 42).

Alguns exemplos desse trânsito são explicitados por Renato Almeida na citação que segue:

O maxixe é a mais característica de nossas dansas, tendo, a princípio, ficado nas esferas mais baixas, como indigno de penetrar nos salões, onde, afinal, foi aceito, modificados naturalmente os seus passos, para lhe tirar o cunho **obsuro**. Primitivamente, era uma dansa de patuléa³⁶, como uma música, em compasso semelhante ao da polka, mas de rythmos muito quentes e extranha lubricidade, mais accentuada pelo maneios dos pares. Depois que se **civilizou**, por assim dizer, tornou-se uma dansa commum, quanto aos passes, mas guardou a música o mesmo calor e sensualidade. A sua base é africana, mas na **adaptação** ficou menos rude no langor das suas linhas curvas. É a dansa essencialmente brasileira. **O rythmo sincopado** dos africanos, característico e inconfundível, ora mais diluídos em outros rythmos, ou abrandado pela adaptação, apparece sob fórmulas multiplas ou diversas, através de uma infinidade de variantes, características aliás do *folk-lore*. A diferença que vae, por exemplo, entre um batuque, um samba, um jongo ou uma congada, affectando o próprio rythmo, não exclue a origem commum, negra, cuja pureza nós já a perdemos talvez, mas sentimos de modo claro e evidente. Queremos dizer que, na nossa musica popular, é fácil distinguir as origens rhythmicas, embora não se conservem exactas as essenciaes. Um mundo de influências e interferencias – o rythmo, o caldeamento de sangue, o cultivo e as condições de vida de logar a logar, tudo isso que a arte popular reflecte, refrangendo³⁷ no prisma de suas intenções, fez com que os cantores fossem variando dia por dia, contornando-se, modificando-se, mas sem perder o caracter do básico e definitivo do rythmo. (ALMEIDA, 1926, p. 45-47).

Com efeito, nessa citação, Renato Almeida aponta o que ele considera como a “transformação” ou passagem, evocando o trânsito de um material rude para música popular. Essa transformação se confunde inevitavelmente com a ideia de evolução – “os cantores variaram dia por dia sem perder o caracter do básico”. Elementos dicotômicos nessa passagem dão conta dessa *evolução*: “esferas mais baixas, patuleia, em contraposição a salões, onde foi aceito”; “quentes e de estranha lubricidade *versus* guardou o mesmo calor e sensualidade”; “ritmo sincopado e rude contrapondo-se à diluição em linhas curvas”; ou seja, todos esses elementos revelariam o *caldeamento* de sangue, personificado na imagem do mestiço, que como observaremos a todo o momento no discurso de Renato Almeida, é o agente civilizador dessa música. Seria a partir deste mestiço que a noção de civilização das artes performáticas, tanto a música quanto a dança se evidenciariam.

Esse panorama civilizatório também será uma das premissas do pensamento de Renato Almeida, se configurando como uma espécie de *branqueamento*. Isso fica evidente

³⁶ PATULEIA: O povo, a plebe. In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 579.

³⁷ REFRANGER: refratar; refração; desviar-se de sua primitiva direção ao passar de um meio para o outro. In: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 663.

quando o autor evidencia a ideia de que o trânsito entre um meio “primitivo” da arte para formar o espírito nacional, necessita de inteligência, instinto e inspiração, ou seja, enquanto “rude” e incivilizado, não é “brasileiro”, portanto, enquanto de origem africana ou de povos originários, ainda não evoluiu e não é nacional. Com efeito, não se “mestiçou”!

Segundo Maria Alice Volpe, no artigo *A Teoria da Obnubilação Brasileira na História da Música Brasileira: Renato Almeida e “A Sinfonia da Terra”* (2008), um dos importantes aspectos que estariam sendo explicitados por Renato Almeida seria a tentativa de comprovação da identidade brasileira através de dois parâmetros: *raça e meio* (VOLPE, 2008, p. 60-61). Esses parâmetros são fortes resquícios da influência de teorias científicas que adentraram o Brasil na transição entre os séculos XIX e XX e, que de certa forma, funcionaram como modelos teóricos que se adaptaram à nossa realidade de forma particular. Sem dúvida, de forma dialógica com outras disciplinas do conhecimento acabariam por respingar nas artes performáticas em geral, como na música, no teatro e na dança, por exemplo.

Dentre essas teorias, se encontram as desenvolvidas por cientistas como Taine, que aplicou o determinismo à arte e à história literária; Spencer, evolucionista que aplicou as teorias à biologia e à história; Haeckel, naturalista que, apesar de darwinista, não compartilhava exatamente da ideia de sobrevivência do mais apto, mas de que o meio atuava sobre os organismos; Buckle, que era determinista geográfico, dentre tantos outros³⁸.

Como nos aponta Maria Volpe, Renato Almeida “ênfaticamente destacou a importância do meio na formação da cultura, compartilhando a teoria da *obnubilação brasileira* de Araripe Júnior” (VOLPE, 2008, p. 64), isto é, a influência do meio ambiente – principalmente o calor do país tropical – funcionou como fator preponderante e determinante para a formação da música produzida aqui. Segundo Maria Volpe, através da interação entre o “impacto da natureza sobre o homem” e a sua resposta a esse “meio hostil”, surge a “expressividade” da música nacional.³⁹

Renato Almeida mostra essa transposição de mundo, da música da “natureza” para a do mundo urbano, através da metáfora da chegada dos portugueses em terras brasileiras. O autor narra a forma com que os próprios portugueses retrataram o primeiro contato com o Brasil que, ao mesmo tempo em que foram arrebatados com as cores e a volúpia proporcionada pela natureza exuberante, foram completamente preenchidos por melancolia e tristeza: a adaptação ao mundo brasileiro do *novo mundo* era “estranha” à psique do

³⁸ Cf. VOLPE, Maria Alice. 2008, p. 61.

³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 58.

civilizador. Segundo Maira Volpe – através das ideias de Araripe Júnior da “obnubilação brasílica” na literatura – que se torna possível aproximar-nos do fator determinista geográfico “meio”, do discurso de Renato Almeida. Volpe salienta que Araripe “via no parâmetro ‘meio’ (clima e geografia) fator de conformação da cultura” (VOLPE, 2008, p. 59). A esse respeito, a musicóloga nos afirma que

Araripe Júnior formula uma teoria da “obnubilação brasílica”, cuja ênfase no fator meio, compreendido segundo uma geografia determinista das zonas climáticas, explicava uma “queda psíquica” do colonizador, que teria implicações essenciais para sua faculdade estética. (VOLPE, 2008, p. 62).

Como exemplo então de integração de meios distintos, portanto do *novo mundo*, do colonizado, com o *velho mundo*, colonizador, Renato Almeida cita a modinha que, vinda de Portugal, sofrera modificações no universo natural brasileiro, se tornando para ele como a música da expressão nacional. A modinha também, de certa forma, serviria como a metáfora de uma resposta na resistência ao mundo hostil devido, principalmente, ao amálgama entre esses dois agentes/mundos. Assim, além do meio, uma atuação mista na psique do colonizador foi o contato/alteridade com “o outro”, esse sim foi o grande pivô para “implicações essenciais na faculdade estética” daquele. Portanto, seria como se a influência racial na identidade brasileira fosse um fator relevante também à teoria de Araripe Junior, que nesse amálgama, resultariam na música popular brasileira. A partir deste ideal é que poderemos aventar com clareza a imbricação de duas realidades, a instintiva e a racional. Somente após essa alteridade é que se configura o que afirma Renato Almeida, na citação que segue:

A criação exige esse toque maravilhoso e inconfundível, em que a personalidade do artista se engrandece pela força haurida do espírito colectivo e o universaliza, elevando-o a uma expressão absolutamente dominadora. (...) O artista é, pois, o acontecimento mais subtil da natureza, realizando a união maravilhosa da alma colectiva com o imprevisto pessoal. Os que não o conseguirem, terão feito adaptações amáveis, cópias fiéis, decalques caprichosos, não vingarão jamais. (ALMEIDA, 1926, p. 110-111).

De certa forma, Renato Almeida assume a falta de simetria para a união maravilhosa da “alma coletiva”, pois a noção de todo em uma nação tão múltipla e diversificada racial e socialmente tornava esse ideal de “nosso povo” muito vago, principalmente aos artistas que deveriam concatenar essa diversidade. Porém, ao criticar as “adaptações”, “cópias” e imitações, Almeida aponta – de maneira “patriótica” – para o artista nacional, que deveria buscar essa “racionalidade instintiva”, isto é, uma civilidade que era comumente

responsabilizada aos estrangeiros europeus: com efeito, percebe-se o ideal nacionalista modernista que queria se libertar dos estrangeirismos de tempos passados! Esse personagem, instintivo, capaz de universalizar a arte musical, passa a se encontrar próximo à natureza exuberante e, Renato Almeida, constrói uma dialógica entre o espírito nacional, que segundo observamos, residia no amálgama das raças que resultou no brasileiro, e o ideal modernista de encontro com esse personagem artístico-nacional, um compositor que *transcendesse* os *pastiches* que tanto desagradava.

A insatisfação de Renato Almeida quanto a essa indefinição brasílica vai de encontro aos diversos compositores *europizados* brasileiros. Diósnio Machado, por exemplo, infere que para Renato Almeida, um dos compositores que melhor mergulhou nesse espírito de “procura de uma expressão brasileira, não simplesmente imitativa, nem tampouco regionalista, mas que [tinha] raízes profundas na terra” (ALMEIDA *apud* MACHADO NETO, 2011, p. 138), foi Alberto Nepomuceno. Sobre essa percepção, afirma Renato Almeida:

Effectivamente ninguém combateu com animo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma música, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnífico de nossa natureza e com aquelle tom melancólico, que é o resíduo da *fusão misteriosa* das raças, de que promana o brasileiro. O meio europeu, onde formou o espírito, e a sua cultura musical não lhe tolheram a originalidade nativa, nem lhe estancaram a veia natural da inspiração, vibrante e colorida. (ALMEIDA, 1926, p. 114; grifo meu).

Esta passagem nos remete novamente à questão musical de formação da modinha. Segundo Diósnio Machado, para Renato Almeida, o canto popular mais significativo no período colonial está representado nesta: “o canto popular [que] inicia na colônia sua modelagem e projeta-se como matriz da sensibilidade ao ser recuperado e transformado em expressão elevada” (MACHADO NETO, 2011, p. 139). Portanto, em prol de um discurso que exaltasse as características nacionais da música, há uma *reconsideração* quanto á música estrangeira no Brasil, justamente um dos aspectos que os modernistas queriam se livrar. Como símbolo musical popular desse período, fica clara a solução/resposta no hibridismo às avessas: a modinha está diretamente ligada ao *mestiço* por excelência, o Padre José Maurício.

A modinha é sua [do período colonial] principal expressão, “é a mais característica” (ALMEIDA *apud* MACHADO NETO), seria uma construção da própria sinceridade híbrida da musicalidade brasileira; uma conquista da América. Suplantaria o lundu, o fandango e o próprio samba (demasiadamente influenciado pelo ritmo da cultura negra). (MACHADO NETO, 2011, p. 139)

Renato Almeida “concede” ao padre novamente a *dispensa de cor* e nessa perspectiva torna a mesma modinha, transportada para uma visão nacionalista, uma música que tinha possibilidade de transcender o “detalhe cor” do padre devido à sua genialidade, pois foi um dos “mais altos espíritos” que a compôs e teve êxito com essa música além do compositor português Marcos Portugal. Não obstante, esses dois personagens denotam a miscigenação das “raças”, do brasileiro com o português, do branco com o negro e, portanto, se adequando ao discurso miscigenatório em voga. Uma citação anterior de Renato Almeida (cf. p. 103) salientou esse processo de hibridação: “a soalheira (sol mais forte do dia) é uma allucinação. Não só dá cor, mas também som”. Portanto, a “queda psíquica” do colonizador, o sol que “escurece” e o resultado na música é o retrato da hibridação do português no Brasil.

A modinha retorna ao discurso modernista tendo um novo destaque e Renato Almeida afirma que ela foi feita para “ser cantada ao ar livre, em perfeita comunicação com a natureza, como uma voz no seu concerto majestoso” (ALMEIDA, 1926, p. 36-37). Essas metáforas de Renato Almeida expressam uma espécie de vontade de libertação dos preconceitos aos estrangeirismos em prol de um ideal nacionalizador – muito semelhante à aceitação da mestiçagem, mesmo com o debate intelectual racista em contramão. Com efeito, esse forte interesse em utilizar-se de um gênero musical colonial específico seria a necessidade de reforçar em seu discurso a presença de um miscigenado, o padre José Maurício Nunes Garcia, que representaria uma proximidade com a natureza, ou seja, com a “cor”. Renato Almeida, nesse contexto, exalta José Maurício:

(...) não era um bárbaro, de inspiração fremente e desordenada, [era] como uma flor, sylvestre e exuberante da terra nova e inculta, mas civilizado, de linhas sombrias e medidas, com um perfeito conhecimento de technica musical, de composição e orquestração. (ALMEIDA, 1926, p. 68).

Porém está evidente que é uma exaltação que funciona como uma ambígua metáfora do branqueamento principalmente dos mestiços, pois o padre, mesmo como “cor do povo”, se diferencia por ser civilizado (europeizado). Renato Almeida deixa claro seu incômodo com a característica musical imutável nesse período colonial, da qual o padre foi um dos expoentes: a composição de músicas sacras, o poder exercido pela política de D. João e, portanto, o total e inevitável estrangeirismo imposto: “no período colônia, quasi (sic) nada há digno de referência. O cultores da música anteriores ao período de D. João VI, ou fizeram música sacra (...) ou música de canto no gênero popular (...)”.⁴⁰

⁴⁰ Cf. ALMEIDA, Renato. 1926, p. 62.

Diósnió Machado argumenta que

Se, antes, a colônia fora vista como um lugar idílico, onde ocorria hibridação cultural, sendo esta a única fonte possível para a libertação da música brasileira, no momento de valorizar o sentimento nacional, a colônia voltou, no epílogo de sua *História* como espaço de opressão. Logo, percebe-se que, enquanto fonte, a colônia não existia como tempo e espaço. Essa supressão política estava mediada pelo fator fundacional da cultura brasileira: a expressão popular. Naquilo que a colônia tinha de “imitação”, ou seja, a manifestação da sua materialidade política, ela era negativa. Pela retórica exposta, enquanto domínio estrangeiro, a colônia era “um elemento de corrupção”, porém somente por ela ocorreu o “encontro” que projetou as bases da libertação musical. (MACHADO NETO, 2011, p. 141)

Nesse imbricado panorama, Diósnió reforça, portanto, que esse momento de libertação, da “natureza que se impõe não enquanto razão” (MACHADO NETO, 2011, p. 141), demonstra a progressão que Renato Almeida busca para uma “teleologia” de sua narrativa modernista. O momento de busca das raízes, apesar de não ver nada digno de nota no período colonial, acaba por ver no padre *mestiço*, com toda a sua naturalidade e genialidade, o marco inicial da história das raízes musicais brasileira, mesmo que essa eleição em nada mudaria no repensar dos períodos “evolutivos” da música nacional, de estrangeirismos e passadismos, que eram tidos como nocivos ao momento modernista. Era a postura típica de aproximação dos negros para resgatar o mestiço catalisador do amálgama das raças, mas principalmente, das branca e negra.

Em suma, o padre José Maurício, tão exaltado por ser o inaugurador da escola musical brasileira, é tomado como um indivíduo, que na situação em que é colocado, apenas nega sua condição de subalterno. Porém, enquanto negro, podemos inferir que ele não representava absolutamente nada: nem um grupo, nem uma tradição cultural, e muito menos uma tradição musical. Fica claro que ele era algo vazio, alguém que venceu sua condição de não representante de uma cultura. Isto está posto em todos estes textos. Sua condição de mestiço, nas musicologias, apenas o distancia de sua condição de negro, pois era mais um agente, repetindo moldes e estéticas europeias no tempo colonial e monárquico brasileiro.

Renato Almeida argumenta, enfim, que a modinha feita em tempos coloniais representada na figura do padre mestiço estava, de certa forma, no ambiente errado, pois ela originalmente seria “do caboclo, do moleque, que lhe sabe transmitir todo o langor, todo o enfeitado de sua alma de mestiço”. Segundo o próprio autor a modinha é o “som da própria terra”, umas das “mais sinceras vozes do coração queixoso da gente do povo”.⁴¹

⁴¹ Cf. ALMEIDA, Renato. 1926, p. 37.

Quando Renato Almeida aponta a necessidade de se considerar o “som da própria terra”, ele torna perceptível a negociação entre as “coletas” em suas raízes e a voz que detém essas raízes. Na perspectiva do pensamento de Renato Almeida, o mestiço seria o agente para resolver esse trânsito. Assim, novamente pensando na premissa de que o representante de resistência ao meio hostil brasileiro, sustentado na metáfora da natureza, é a qualidade da mistura racial inevitável, o autor estaria concluindo, resignado e implicitamente, que com estrangeirismo ou não, como no caso do padre, que ser brasileiro é ser mestiçado.

2.3 O PARADOXO DA MISTURA RACIAL

Segundo Lilia Schwarcz foi exatamente nas décadas de 1920-30 que a construção do paradoxo do amálgama das raças caracterizou a formação do Estado nacional, sustentado na premissa de que “nenhum conflito étnico ou regional se manifestara, ou pelo menos ganhara visibilidade, e nenhuma dominação racial oficial fora instituída depois da abolição”⁴². Isto é, a partir desta perspectiva fantasiosa, era a perfeita integração do urbano com o rural, também na música. Seguindo esta indagação é perceptível, segundo a autora, que o Brasil República, de alguns anos, demonstrou que,

(...) após 1888, a inexistência de categorias explícitas de dominação racial incentivava ainda mais o investimento na imagem de um *paraíso racial* e a recriação de uma história em que a miscigenação aparecia associada a uma herança portuguesa particular e à sua suposta *tolerância racial*, revelada em um modelo escravocrata mais brando ainda que mais promíscuo. (SCHWARCZ, 2012c, p. 42; grifo meu).

Esse fator teria reflexo na música, por exemplo, no trânsito da modinha e do lundu nas mais variadas camadas sociais, se tornando o elo entre as classes favorecidas e os atores sociais, como compositores e músicos das camadas populares. Aspectos como demonstram que esses músicos e compositores diversos eram os agentes facilitadores da ação *civilizatória* de uma música supostamente vinda dos considerados bárbaros e não civilizados.

O racismo ocultado pela superficial aceitação da mestiçagem fazia parte de ainda maior, como já evidenciado, que era o ideal de unidade da pátria, sem conflitos e com a prosperidade garantida. Hermano Vianna aponta que:

⁴² Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2012c, p. 41-42.

Mesmo os pioneiros dos estudos afro-brasileiros não escondiam seus preconceitos racistas. Nina Rodrigues dizia que ‘a raça negra no Brasil (...) há de constituir sempre um dos fatores de nossa inferioridade como povo’ (citado em Leite, 1976: 218). Segundo Oliveira Vianna, o negro nunca poderia absorver a cultura ariana, poderia quando muito imitá-la (Leite, 1976: 230). E Arthur Ramos, apesar de ter afirmado que o negro não é uma raça inferior, dizia, citando a mentalidade pré-lógica de Lévy-Bruhl, que a cultura negra era atrasada. (LEITE *apud* VIANNA, 2007, p. 70).

Segundo Vianna esse espírito de “valorização da mestiçagem e do popular urbano” fez com que nos escritos desses mesmos intelectuais, os ideais e teorias racistas se invertessem, resultando na criação de “laços de amizade com músicos populares [o que já acontecia desde] o tempo do romantismo” (VIANNA, 2007, p. 71). De alguma forma esse paradoxo comportamental se configura como resquícios da adaptação das teorias raciais à realidade brasileira, como nos aponta Lilia Schwarcz. Segundo a autora essa postura é o que ela denomina de *racismo à la brasileira* (SCHWARCZ, 2012c, p. 34), como podemos observar:

Uma das especificidades do preconceito vigente no país é, como vimos, seu caráter não oficial. Enquanto em outros países adotaram-se estratégias jurídicas que garantiam a discriminação dentro da legalidade – seja por meio de políticas oficiais do *apartheid*, seja estabelecendo cotas étnicas –, no Brasil, desde a proclamação da República, a universalidade da lei foi afirmada de maneira taxativa: nenhuma cláusula, nenhuma referência explícita a qualquer tipo de diferenciação pautada na raça. No entanto, como silêncio não é sinônimo de inexistência, o racismo foi aos poucos reposto por aqui primeiro de forma ‘científica’, com base no beneplácito da biologia, e depois pela própria ordem do costume. (SCHWARCZ, 2012c, p. 34; grifo da autora).

Um dos exemplos claros desse racismo à brasileira, já citado, se encontra nas considerações de Renato Almeida quanto ao maxixe, uma dança característica das esferas “mais baixas da sociedade” (ALMEIDA, 1926, p. 45) e portanto “indigna” de adentrar aos salões. Mesmo que o que estivesse sendo colocado em jogo fosse a necessidade de uma suposta depuração dos elementos obscuros, isso de forma alguma deixa explícito quais elementos a tornam assim, civilizada, a não ser a sua origem e os adjetivos depreciativos às suas condições afrodescendentes.

Elias Saliba aponta que o nome maxixe⁴³ vem de “fruto comestível de uma planta rasteira”, que se alinha à caracterização, carregada de discriminação, apontada por Renato Almeida. Segundo Saliba o nome maxixe era fruto da associação dessa música na época como

⁴³ O cronista “Jota Efegê informa que, por volta de 1886, o vocábulo era empregado para designar qualquer coisa ruim, de má qualidade, certamente em alusão ao fruto mexerico, planta originária da África, cujo nome, por sua vez, provém do quimbundo maxixi”. LOPES, Nei. 2011, p. 442. O “maxixe”.

“tudo o que fosse também rasteiro e de baixa categoria, [que] predominou como música de rua e de círculos mundanos festivos os mais variados pelo menos até o início dos anos 1920” (SALIBA, 2012, p. 266). Essa “civilização” dessa música aponta um imbricado conflito entre classes, e acaba por apontar, além de uma hipocrisia da sociedade da época, o racismo à brasileira, identificado por Lilia Schwarcz. A respeito dessa hipocrisia da sociedade da época, Elias Thomé Saliba infere:

Segundo registro dos cronistas, as famílias brasileiras só toleravam o maxixe nos teatros de revista, mas quando o viam ser dançado nas ruas acabavam chamando a polícia. Era, segundo caracterização de Bastos Tigre, em 1906, mais um tartufismo⁴⁴ das elites urbanas brasileiras: ‘banida dos lares, por indecorosa’, perseguida nas ruas pela polícia, a dança (o maxixe) era condenada pela elite, mas, no entanto, era cantada e dançada no interior das casas brasileiras por sinhas e sinhas, como “um fruto proibido saboreado à socapa⁴⁵ num despertar gostoso dos instintos de raça”. (SALIBA, 2012, p. 266).

Portanto, essa negociação de significados empreendida pela sociedade, contrapondo a música e sua origem, demonstra uma relação direta com o racismo institucionalizado, que deixa evidente a permissibilidade de trânsito entre esferas distintas, mas que em diversos momentos, demonstra um trânsito de mão única.

O crítico musical Enio Squeff argumenta sobre um interessante fator, que poderemos sucintamente observar. Segundo ele, um dos importantes signos da musicalidade afrodescendente seria o “gesto”, neste caso a gestualidade de sua dança. Esta gestualidade guardaria um forte apelo sexual, que segundo Squeff, do “ponto de vista do *homem civilizado*, (...) esconde indubitavelmente o aspecto mais franco do ato em si; [isto é,] no caso da dança dos escravos, era a sexualidade que tinha de transparecer” (SQUEFF, 2001, p. 45; grifo meu).

Apesar do eufemismo utilizado pelo crítico musical, é muito pertinente essa abordagem, porém resguardando alguns pontos mínimos que podem ser inferidos. Não podemos nos esquecer da grande herança para o Brasil da sexualidade envolvida nas relações casa-grande/senzala, a qual foi empreendida sistematicamente por todo o período escravocrata: a cultura dos estupros tratados como “comuns” e a relação mando/obediência irrefutável às escravas. Outro aspecto foi a prostituição das escravas de ganho, que deveriam sair em horários determinados e retornar com os proventos de sua “corporalidade”. Um dos grandes legados deixados como herança do “gesto” explicitado por Enio Squeff é toda uma

⁴⁴TARTUFISMO: Homem hipócrita; devoto falso (por alusão ao Tartufo, personagem da comédia de mesmo nome, de Molière, famoso escritor e autor teatral francês do século XVII). Em: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 744.

⁴⁵SOCAPA: disfarce, manha, à –, disfarçadamente. *Ibidem*. p. 722.

geração do típico brasileiro, reconhecidamente o “mestiço”. Com efeito, neste mesmo período foram transformados em *bastardos*, posteriormente “mulatos” (degenerados, híbridos, decaídos, infantis) e, finalmente, em um símbolo da nacionalidade brasileira! Enfim, viver com o proibido já era uma prática muito comum, bem antes de eleger qualquer ritmo brasileiro como “indigno” de adentrar no mundo de uma elite ou nos salões por ser ligado apenas à sensualidade. Apenas as danças afrodescendentes eram/são sensuais...

Contudo, o trânsito entre esses mundos “tão distintos” já havia e estava sendo articulado a todo o momento, e de certa forma, eles nunca estiveram separados. Essa sexualidade do homem “incivilizado” fazia parte de todo o aparato de suas manifestações, ou seja, eram aspectos culturais e, por que não, filosóficos muito mais profundos que a simplista visão corpórea do ato *per si*. O que me vem em mente nesse panorama, é o contato dos portugueses com os povos indígenas: este se assustou com as vestimentas daqueles, assim como o inverso. Houve alteridade? O *brasileiro* é a resposta. Além de ser indagável o seguinte: que tipo de apelo sexual os povos indígenas ou outros povos que vivem nus/seminus possuíam e possuem em suas rotinas diárias? Esse *homem civilizado*, o mesmo que depois destratou e desconsiderou sua miscigenação com o suposto inculto, já pregava a moral e os bons costumes antes do século XVI!

Em meio a este contexto do “gesto” – definido, por exemplo, por Rafael Menezes de Bastos como “corporalidade”, na qual o negro e o trabalho escravo são diretamente ligados a seu movimento corporal, resultando na decodificação deste gesto como contribuição para a música brasileira sob o signo do ‘ritmo’⁴⁶ – surge outro paradoxo, com efeito paradigmático nos discursos: a máxima de que a influência da música africana no universo musical brasileiro se restringiria somente às características rítmicas⁴⁷. A respeito da questão rítmica, como nos afirma Carlos Sandroni, em seu clássico *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933* (2001), o Samba se tornou, através da articulação de estudiosos, intelectuais e leigos, um símbolo da síncope abasileirada, porque

(...) alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral. O mesmo Mário de Andrade

⁴⁶ Cf. BASTOS, Rafael José de Menezes. 2006, p. 121-122.

⁴⁷ De certa maneira, uma “desconceitualização/desmistificação” dessa contribuição africana para a música brasileira resumida à “síncope”, é apontada por Carlos Sandroni, que afirma o seguinte: “Este caráter sistemático, regular, normal da contrametricidade na música africana levou estudiosos como Simha Arom e Gehrard Kubik a abandonar não apenas os compassos, mas também o próprio conceito de síncope como instrumento de análise daquela música. Os pesquisadores brasileiros que escreveram sobre a importância da síncope tenderam a atribuir a paternidade dela aos africanos que vieram com a escravidão. Mário de Andrade se ocupou em diversos momentos da questão, sem chegar a conclusões satisfatórias. (...)”. Cf. SANDRONI, Carlos. 2001, p. 22.

afirma que a ‘síncopa... no primeiro tempo do dois por quatro’ é a ‘característica mais *positiva* da rítmica brasileira (ANDRADE *apud* SANDRONI, 2001, p. 21; grifo meu).

O autor conclui, a esse respeito que

(...) a noção de síncopa inexistente na rítmica africana, [e] é por síncofes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncofes que a *música escrita fez alusões* ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncopa brasileira estava na África. (SANDRONI, 2001, p. 25-26; grifo meu).

Ainda sobre a contribuição rítmica do agente africano, Renato Almeida argumenta sobre Ernesto Nazareth, que para ele seria um dos compositores que agradam na utilização do material do povo, do “*folklorico*” da alma popular. Mais do que isso, ele seria, nas considerações de Almeida, o compositor capaz de, através de “uma riqueza prodigiosa de *rythmos* – os característicos incertos da alma popular, humilde, atrevida, voluptuosa, ardente e rústica – traduzir a poesia popular” (ALMEIDA, 1926, p. 44-45).

Há muito tempo a música de Ernesto Nazareth é apontada como decisivamente influenciada pela rítmica da música *afrodescendente*, sendo que ela, a partir dessa perspectiva, representaria um fazer musical “nacional” de que tanto esperava Renato Almeida. Alguns musicólogos chegam mesmo a afirmar que era justamente para dar ares de música erudita que suas composições se enquadraram no que foi denominado como “tango brasileiro”, como podemos observar na argumentação de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo sobre Nazareth:

O *tango* foi o gênero que o consagrou; um tango especial, bem brasileiro, que disfarçava sob essa denominação mais polida a verdadeira natureza do maxixe plebeu que o animava. Diversos processos rítmicos curiosos, autenticamente nacionais, mas que pela primeira vez recebiam a consagração na pauta, foram utilizados por esse compositor de músicas de dança, bem como sugestões provenientes do instrumental típico do “choro”, que ele habitualmente reproduzia ao piano. (AZEVEDO *apud* MARIZ, 1983, p. 95; grifo meu).

Porém essa argumentação do musicólogo (e de tantos outros) parece ser reducionista à riqueza não apenas da musicalidade afrodescendente, que vai muito além de uma síncopa travestida de ritmo, quanto aos inúmeros ritmos/gêneros *latinos* que eram executados em terras brasileiras que também influenciaram o próprio Ernesto Nazareth. Carlos Sandroni afirma categoricamente a respeito de generalizações:

Na realidade, o que cabe ao pesquisador da música não é escolher uma ou outra, mas antes descobrir qual é a leitura feita pela cultura que está sendo examinada, quais são os sentidos através dos quais ela organiza a matéria rítmica, e sem os quais, pensando bem, esta última performance *informe*. Só então estaremos (para retomar os termos chomskyanos empregados por John Blacking no clássico da etnomusicologia *How Musical is Man?*) aptos a passar da estrutura superficial à estrutura profunda da música. (SANDRONI, 2001, p. 31; grifo autor).

Sandroni, em sequência, apresenta uma lúcida análise do panorama vivido nessa época, argumento esse que torna possível o repensar da suposta posição de “envergonhado” musical do compositor Ernesto Nazareth, para a de um grande *concatenador* de rítmicas diversas. Fica também a dúvida da possibilidade de ter sido, assim como Machado de Assis testemunha através do conto “Um Homem célebre” e de seu personagem Pestana⁴⁸, o constante movimento de troca dos nomes de suas composições devido aos compromissos firmados com os editores da época! Segue a análise de Sandroni:

Pelo menos no que se refere à música impressa carioca da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX, as três fórmulas rítmicas em questão [tresillo 12122, 12/12/2 ou 121/22]⁴⁹ parecem responder a certo critério cultural de equivalência. Elas são aceitas como intercambiáveis por compositores, editores e público. Sua reversibilidade se demonstra de diversas maneiras: elas aparecem, ora uma ora outra, como base do acompanhamento de diferentes peças do mesmo gênero, em diferentes partes da mesma peça, e até mesmo em diferentes trechos da mesma parte da mesma peça (ouça-se, como exemplo e como apoteose deste procedimento, o *Batuque* para piano de Ernesto Nazareth). O que possibilita essa relativa indiferença de uso do ponto de vista do conteúdo musical é, como vimos, a marca sintática na quarta semicólcheia do ciclo de oito. *Mas, do ponto de vista do conteúdo verbal que é associado às fórmulas em questão, tal possibilidade é dada pela vinculação que, como mostra o mesmo exemplo do Batuque, é feita entre elas e certas imagens do afro-brasileiro (percebido, é claro, pelo ângulo da parcela da sociedade que participava do comércio de partituras musicais)*. Essas imagens também se expressam nos nomes de certos gêneros de música, que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento. Assim, veremos que lundu, polca-lundu, cateretê, fado, chula, tango, habanera, maxixe e todas as combinações destes nomes, embora em outros contextos possam ter determinações próprias, quando estampados nas capas das partituras brasileiras do século XIX, nos

⁴⁸ Trecho do conto de Machado de Assis, “Um Homem Célebre” para averiguação dessa possibilidade. A propósito, pestana era um compositor brasileiro da época da República que sonhava em ser como seus mestres, Mozart, Beethoven, Bach, Schumann, mas para sua infelicidade, “só” conseguia compor “polcas”. O conto é exatamente sobre sua convivência com esse dilema: “(...) Em pouco tempo estava a polca feita. Corrigiu ainda alguns pontos, quando voltou para jantar: mas já a cantarolava, andando, na rua. Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação. Dois dias depois, foi levá-la ao editor das outras polcas suas, que andariam já por umas trinta. O editor achou-a linda.

— Vai fazer grande efeito.

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: Pingos de Sol. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, ou por alusão a algum sucesso do dia, — ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: A Lei de 28 de Setembro, ou Candongas Não Fazem Festa.

— Mas que quer dizer Candongas Não Fazem Festa? perguntou o autor.

— Não quer dizer nada, mas populariza-se logo.” Cf. ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.

⁴⁹ Conferir o subtítulo “O paradigma do tresillo”, em SANDRONI, Carlos. 2001, p. 28-31.

informavam basicamente que se tratava de música “sincopada”, “tipicamente brasileira” e propícia aos “requebrados mestiços”. (SANDRONI, 2001, p. 31; grifo meu).

Em suma, a troca de classificação ou gênero dessa música de Ernesto Nazareth, pode esconder mais do que uma estética musical feita para a absorção de uma suposta elite brasileira. Ela marca a utilização de uma espécie de válvula de escape, isto é, uma atitude que se alinhava ao discurso *branqueador* em detrimento de se desvencilhar das possíveis “caracterizações negativas” que aproximavam ritmos populares afrodescendentes das *riquezas prodigiosas de rythmos*, “os característicos incertos da alma popular” – como afirma Renato Almeida⁵⁰ – tão presentes e marcantes nos tais *tangos* de Ernesto Nazareth,

Ainda nessa temática rítmica, Renato Almeida nos apresenta o que ele denomina como o “gênero brasileiro por excelência”: o samba, que ele afirma ser resultante do espírito melancólico do brasileiro:

O samba é de uma variedade e as suas cadências sincopadas e vivas, têm um caracter absolutamente inconfundível. Essa influência foi decisiva e fecunda, como dissemos e a maior parte de nossa música popular revela a origem africana. No meio das notas melancólicas, a sua barbaridade foi um achado precioso. (ALMEIDA, 1926, p. 32).

Esse posicionamento de Almeida reforça uma tendência nessa aura modernista nacionalista de valorização do samba como “música nacional”. Este é exatamente um dos mistérios que pairam sobre a construção do pensamento de nacionalidade musical brasileira: o da eleição do mestiço, e logo, do samba⁵¹. Sandroni, a respeito de seu livro *Feitiço Decente* (2001) e das argumentações aqui citadas, afirma:

O argumento principal [de meu livro] é que existe uma ligação entre o tipo de contrametricidade (ou concepção do que seja música “sincopada”) configurada pelo paradigma do *tresillo* e certa concepção do “afro-brasileiro” e do “tipicamente brasileiro”. E que estas concepções musicais e não musicais associadas cederão lugar, por volta de 1930, a um novo paradigma rítmico e a novas ideias sobre o que é “ser brasileiro”, ao mesmo tempo [em] que os velhos gêneros confundidos cederão lugar ao samba como música popular por excelência. (SANDRONI, 2001, p. 32; grifo autor)

⁵⁰ Cf. ALMEIDA, Renato. 1926, p. 45.

⁵¹ Não podemos nos esquecer de que era uma tendência nacionalista, meados do século XX, que a capoeira também se tornava uma “singularidade” da cultura mestiça brasileira, a qual foi retratada por muitos intelectuais como a materialização das qualidades do mestiço. Para mais detalhes ver DANTAS, Carolina Vianna. *A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX*, Revista *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 85-102, jan.-jun. 2011.

Com efeito, Renato Almeida fazia parte do debate intelectual que estava engendrando este caminho tomado pela dita música nacional e, nessa perspectiva que nos apresenta Sandroni, Almeida foi mais uma dos musicólogos, que de certa maneira, contribuiu para essa noção de música rítmico-afrodescendente brasileira separada (ou fundida à) da ideia de “tipicamente brasileiro”.

A respeito do mistério da eleição do Samba como música popular por excelência, Hermano Vianna argumenta em prol de uma solução, que segundo ele é possível através do fenômeno denominado de “transculturização”⁵². Segundo ele, esse fenômeno é resultado do trânsito que ocorre entre o samba, que emergia em inícios do século XX – vindo das camadas sociais mais baixas, porém participantes dos carnavais –, com uma elite, ambas direta ou indiretamente envolvidas na construção do espírito nacional. Hermano Vianna, então, nos desafia: “nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (o que a maioria faz é apenas constatá-la), de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial.”! (VIANNA, 2007, p. 28). Todavia, ele pondera que essa transição forja um ocultamento do preconceito racial, que também se imbrica com a argumentação anterior de Sandroni a respeito da síncope. E aqui, também há um pouco do que foi apontado por Saliba, a respeito de um tartufismo (falsidade), por parte de uma elite, que às escondidas, se divertia com esse os mais diversos ritmos “malditos” vindos da “patuleia”!

De acordo com Vianna, através de depoimento de João da Baiana, fica clara seu posicionamento sobre o fenômeno da *transculturização*, além de evidenciar a “repressão” ao samba no Rio de Janeiro, que era comum e “pitoresca”:

João da Baiana era neto de escravos que, depois de libertos, se mudaram da Bahia para o Rio de Janeiro, onde montaram uma quitanda para venda de gêneros afro-brasileiros. (...) O pandeirista era convidado a animar as festas do então senador Pinheiro Machado. Em 1908, não pôde comparecer a uma dessas festas pois a polícia apreendera seu pandeiro (‘o samba era proibido, o pandeiro era proibido’) quando tocava nas ruas da Penha. Sabendo do ocorrido, no dia seguinte Pinheiro Machado deu de presente a João da Baiana um novo pandeiro com a inscrição “A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado”. (...) O toque do pandeiro era reprimido por policiais e, ao mesmo tempo, convidado a animar as recepções de um senador da República. E a circulação de novidades por diferentes bairros e classes sociais do Rio de Janeiro, apesar das reformas urbanísticas e da *belle époque*, continuava intensa. (VIANNA, 2007, p. 114; grifo do autor).

⁵² Vianna aponta essa “transculturização” como relações interculturais, argumentando que essas relações são mais que “aculturações”, na qual há uma assimilação de culturas e uma delas é destruída, ou “sincretismos” de conotação religiosa. Ele afirma que “transcultural não é a combinação de elementos que antes eram puros; esses elementos (...) já são produtos transculturais, e nunca – na história cultural do mundo – pode ser encontrado um elemento que já não tenha passado por algum processo transcultural”. Cf. VIANNA, Hermano. 2007, p. 172.

Está apontado, novamente o tartufismo, onde algo proibido ou que deveria ser evitado negocia uma permissibilidade que transpassa classes sociais. Não obstante, o fato citado evidencia o discurso modernista de aproximação de uma elite intelectual do vernáculo, “da natureza” (enfaticamente defendido por Renato Almeida), e reforça a argumentação de Vianna a respeito da transculturação. É possível observar um amálgama de raças – principalmente quando consideramos a branca como elite e a negra como plebe – e músicas, portanto, há também um alinhamento ao discurso que tornava o triângulo racial brasileiro da década de 1920 em uma linha, sendo que as duas extremidades são ocupadas quase que exclusivamente por esses dois agentes, excluindo os povos indígenas.

Nesse discurso nacionalista e aproximador de realidades, Renato Almeida considera que o samba, junto ao carnaval, representa a música do “delírio de alegria e vibração” (ALMEIDA, 1926, p. 51), que se configuraria na música popular nacional, principalmente por ter sido uma elevação “inconsciente da raça” do caráter nacional que se busca:

A criação popular do nosso samba é uma das maiores realizações do temperamento artístico brasileiro, inconfundível e humano. Ahi nem o artificialismo corruptor, nem a imitação estéril, toda a vida freme⁵³, múltipla e variável, no fundo *inconsciente da raça*. Nesse mundo há uma grande maravilha a criar e nessa matéria, uma perenne inspiração brasileira. Enquanto o “chôro”, outra deliciosa expressão de nossa música, sofreu até certo ponto influências estranhas, o samba as evitou, ou antes foi bastante forte para delas se livrar. (ALMEIDA, 1926, p. 53-54).

O autor vê o carnaval⁵⁴ do Rio de Janeiro, que tem como símbolo o samba, como o momento apoteótico de essência da natureza musical nacional, onde se encontram todos os elementos puramente brasileiros e vernáculos, que representam a alma popular.

Na citação a seguir, podemos observar de que forma fica evidente a confiança desse autor no movimento *nacionalizador* proporcionado pelos modernistas, além de certo clima de suposta aceitação das estéticas do “outro” e uma dose de deslumbramento, muito comum a Renato Almeida e seus pares, ao ideal a ser construído de “compartilhamento de sentimentos pátrios”:

⁵³ FREME: estremece; vibrar; tremer, perturbar-se; Em: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 371.

⁵⁴ É possível inferir, de acordo com o que nos aponta Hermano Vianna, que essa eleição do carnaval como símbolo também é controversa, pois “no início do século XX o campo da música popular ouvida no Brasil era regido por uma extrema variedade de estilos e ritmos. O próprio carnaval, descrito por Oswald de Andrade como ‘o acontecimento religioso da raça’, não era festa movida apenas por músicas que poderiam se classificadas como brasileiras. Ao contrário, os maiores sucesso da folia, desde que ela se organizou em bailes (tanto os aristocráticos como os populares), eram polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottishes e outras novidades norte-americanas como o charleston e o fox-trot. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. Nenhum desses estilos musicais, apesar de suas modas passageiras, parecia ter fôlego suficiente para conquistar hegemonia no gosto popular da época. Nenhum deles era considerado o ritmo nacional por excelência.” VIANNA, Hermano. 2007, p. 110-111.

O samba é a música do carnaval por excelência (...) um cabedal enorme de *folk-lore* existe nos seus versos desordenados, onde muito verteu a sabedoria popular, deixando intacta a sensibilidade nativa. *Agora que o espírito moderno, libertando a arte brasileira da imitação e do passadismo, procura integrá-la na terra, onde estão as fontes inspiradoras que a cultura universalizará, todos esses motivos ardentes do canto servirão para a grande construção de nossa arte.* No samba, por exemplo, a força interior e expressiva está na própria rudeza e na sua liberdade desabusada. Exprime a alma popular, o fundo inconsciente da gente, com enlevo ou zombaria, mas cheio de emoção ou encanto. (ALMEIDA, 1926, p. 55).

Renato Almeida reforça o ideário apresentado por Rafael de Menezes Bastos – coincidente com a data de publicação do livro de Renato Almeida – do emblemático encontro de intelectuais e sambistas no Rio de Janeiro no ano de 1926. Citando Vianna (1995), Rafael de Menezes Bastos afirma que nesse encontro estavam presentes, em representação às “elites dominantes”, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Villa-Lobos, Luciano Gallet, enquanto que do outro lado, como “delegados das classes populares”, estavam os músicos Donga, Pixinguinha e Patrício Teixeira. Segundo cita Bastos foram eles que estabeleceram

(...) a aliança que irá tornar a samba carioca de segundo tipo – paradigmático por Ismael Silva (‘Se você jurar...’) – em um instrumento de colonização nacional. Neste encontro, a fábula das três raças é feita tábula rasa daquela que se lhe seguirá, transformando-se exatamente na de duas. *‘Negros’ e ‘brancos’ são constituídos ali nos elementos da mestiçagem que a partir de então representará a nacionalidade brasileira,* uma nacionalidade fabricada sob a égide do modernismo e de uma ‘valorização do negro’ atrelada à visão propiciada pela teoria da *aculturação* – onde a música (e a dança!) ocupam uma posição absolutamente central enquanto instrumentos de ilustração e exemplo (Menezes Bastos, Ms.) – que o condenava ao branqueamento. (BASTOS, Rafael de Menezes. 2006, p. 121-122; grifo meu).

Este apontamento de Bastos, novamente reforça a ideia da representação de duas classes, dicotômicas, que também marca o trânsito entre a cultura dita negra, pensada como um só bloco homogêneo, e a branca. Não obstante, esse posicionamento ou redirecionamento do ideário modernista em busca da nacionalidade brasileira, com resposta no mestiço, vai de encontro às abordagens de Renato Almeida sistematicamente apontadas até aqui.

Na perspectiva de Almeida, esse “branqueamento” seria um influxo da cultura negra com a portuguesa, que em sua concepção forma o *mulato*, que é o agente “civilizador” dessa relação. De certa forma, como apontou anteriormente Vianna, transcultural seria um termo interessante em contraposição à noção de “aculturação” utilizada na citação de Rafael Menezes de Bastos.

Esquivando-se, então, do período colonial, Renato Almeida chega, enfim ao “terreno seguro” do modernismo, “de fato”. Para ele, seria Villa-Lobos o grande catalisador da música

pura, “Villa Lobos é uma exceção na nossa música, onde nunca a inteligência reage, dominada pelo sentimento e pelo instinto, inflamados na imaginação”, ainda segundo ele, o único autor, “salvo o caso remoto de José Maurício e, em parte, o de Glauco Velasquez”⁵⁵, que seria capaz de *transformar* inteligência/sentimento e natureza em arte.

Na visão de Renato Almeida, nem Carlos Gomes – que segundo ele no “Il Guarany pretendeu criar o indianismo na música, à guisa do Alencar e Gonçalves Dias, despertando a terra, na evocação do autóctone, assim tornado, embora em falso, o symbolo da nossa gente” (ALMEIDA, 1926, p. 86-87) – seria, portanto, exaltado. Carlos Gomes, na percepção de Almeida, estava “dominado pela ambiente, sem força ou sem ânimo para reagir, libertando-se, cedeu e compôs sua obra em forma italiana (...) o que lhe tirou muito o frescor, a graça e o interesse” (ALMEIDA, 1926, 88). Porém, o *caráter nacional* da música de Villa-Lobos parece ter absorvido boa parte dos ideais, ou advertências e conselhos, de Renato Almeida, como se a combinação de ideias como inteligência/inspiração e natureza/bárbaros fosse o que arrebatasse a todos, e principalmente, os modernistas, pares de Renato Almeida. A música de Villa-Lobos, segundo Renato Almeida, teria concatenado a expressão rítmica, nesse caso, de origem negra, como podemos observar:

Há um equilíbrio de massa sonoras, nem sempre perceptível é certo, mas inteiramente justo, às vezes com um rythmo bárbaro e chocante sobre o qual as imagens se succedem e entrecruzam, num fausto de timbres e sonoridades, como nas admiráveis “Dansas Africanas” (*Farrapos Kakukos e Kakikis*). A sua música pode não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador, que reintegrará na nossa música o maravilhoso rythmo brasileiro. (ALMEIDA, 1926, p. 171-173; grifo autor).

Como reforço a essa afirmação positiva da mistura proporcionada pela mestiçagem e a busca da arte independente, Renato Almeida afirma ser o espírito o responsável por conduzir a inteligência e foi Villa-Lobos o único a atingir esse grau libertador. Segundo o autor, o instinto deve vir antes das regras, e a música deve se libertar “buscando harmonizar as vozes da terra, o rythmo criador e fecundo, com o influxo da cultura, para a criação de uma arte autônoma” (ALMEIDA, 1926, p. 220).

Nesse espírito nacionalista, Almeida parece deixar bem clara a ideia de que nem a música negra por si só, enquanto manifestação e próxima do povo, e nem mesmo a branca europeia, certamente em defesa da expressão nacional, serviriam como música síntese para o que ele chama de “nossa música”.

⁵⁵ Cf. ALMEIDA, Renato. 1926, p. 167.

Os rythmos africanos, numerosos e riquíssimos, principalmente os instrumentais, que não poderão deixar de ser um elemento de nossa música, quando libertar-se e encontrar sua expressão definitiva, **até hoje não influíram em nossa cultura**, salvo para inspirar um ou outro artista, que os têm estilizado, por vezes, com grande felicidade, como Alexandre Levy e Nepomuceno. (...) No que nos herdaram os africanos e que os **mestiços souberam quebrar um pouco a violência**, tornando mais lânguida a melodia, portanto mais acessível **ao nosso temperamento**, há uma matéria musical prodigiosa, pela riqueza rythmica e pela variedade de timbres. Ao revés da modinha, que no salão se desviou um pouco da sua natural simplicidade, o batuque e o samba dos africanos nunca perderam o contacto com o povo e, na adaptação, não os corromperam artificios. (ALMEIDA, 1926, p. 198, grifo meu).

Mas o que seria essa nossa música? De certa forma, o que se evidencia com essa citação, e na verdade é bem recorrente na obra de Renato Almeida, é essa incerteza quanto ao seu posicionamento de fato frente aos elementos de influência africana ou às “coisas” referentes a afrodescendentes. Com expressões como “até hoje não influíram em *nossa* cultura” ou os mestiços quebraram a “violência, tornando a música acessível a *nosso* temperamento” deixa-nos à deriva. Quem seriam esses “nós”? Mesmo que o autor diga de forma generalizante, como se todos fossem pertencentes à mesma nacionalidade, esse discurso acaba por deixar transparecer um conflito entre o discurso modernista e a *realidade brasileira*; existia um ideal branqueador e o mestiço seria o elemento, que a qualquer momento, deixaria de ser descendente de africanos ou de povos indígenas para se tornar, então, “brasileiro”: “Nem branco, nem preto, muito pelo contrário” (SCHWARCZ, 2012c), para me utilizar do título do livro de Lilia Schwarcz.

Nesse imbricado panorama, o mestiço funciona como um *elo perdido*, pois ele não tem exatamente um lugar garantido na sociedade, ele não é o outro, e muito menos o nós. Portanto, o autor nos coloca em uma dúvida quanto à veracidade dessa fusão de elementos em busca da música nacional, pois o discurso racista que estava se consolidando, demonstra que na verdade, a mestiçagem brasileira funcionou como uma ferramenta (apenas) para argumentar e criar ideais e teorias intelectuais. Com efeito, o enfrentamento da realidade étnico-sócio-racial ficou pressuposto no discurso da intelectualidade, impresso nesse livro de Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, 1926, e dos seus pares.

2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DA MÚSICA DE RENATO ALMEIDA

Em suma, Renato Almeida a todo o momento defendeu um despertar da música nacional, esta que deveria se livrar dos estrangeirismos, portanto, das mimeses de influência europeia, com o intuito de se livrar de um suposto passadismo cultural. Toda essa narrativa construída pelo autor é fruto do espírito modernista da década de 1920, que estava idealizando um novo debate em torno da identidade musical brasileira e, conseqüentemente, em torno também da identidade sócio-racial na música.

Nessa narrativa construída por Renato Almeida, o primordial seria a busca do “som da própria terra”, que representasse a “voz sincera do coração do povo”. Essas raízes estariam principalmente próximas da “natureza” e, para tanto, em perfeita comunicação com características vernáculas. Estas, segundo Renato Almeida, se configurariam nos elementos do “*folklore*”, que definitivamente não seria apenas a “música popular”, mas sim tudo aquilo formado pela complexa imbricação de elementos que emanassem do povo, do seu âmago. Portanto, seria com inteligência, instinto e inspiração que “um agente” transformaria esses elementos “brutos” em arte: uma música nacional de caráter autônomo.

Para Renato Almeida, que julga sua obra como “impressionista”⁵⁶ – afirmação do próprio autor que indica uma influência francesa do movimento da *Belle Époque* no Brasil, tendo este como uma de suas premissas a quebra de laços com o passado – o caminho para essa transformação da música se confunde inevitavelmente com a ideia de *evolução*. Ao longo do seu discurso, expressões dicotômicas se entrecruzam, como apontei anteriormente: música e dança das esferas mais baixas, da patuleia, que se contrapõem à de salões, ou da elite; uma música e dança africana de caráter quente e de estranha lubricidade é colocada em ambivalência com outra, que, de mesma origem, mas supostamente depurada pelo agente *mestiço*, guardaria o mesmo calor e sensualidade; ritmo sincopado e rude que se contrapõe à diluição em linhas curvas, também pelo agente mestiço... Portanto, todos esses elementos salientam que o suposto “caldeamento do sangue”, proposto por Renato Almeida e personificado na imagem do mestiço, se configura como a denotação de uma racialização do discurso, segregando-se cada elemento em seu lugar “ideal”.

A noção de civilidade é uma forma de evocar a evolução, como nas teorias raciais de fins do século XIX e meados do século XX. O eleito nessa década em que foi escrito o livro, a de 1920, é o negro, criador do *Samba*, ritmo/gênero também escolhido. Mas o panorama civilizatório é *branqueador* da população, como um processo natural e desejado. A ideia de “rudez” e incivilidade destes, não os torna, portanto, negros “brasileiros”, pois o ideal

⁵⁶ “Eu comecei a estudar a música brasileira. Fiz até um livro um pouco impressionista, que á primeira edição da *História da Música*.” ALMEIDA *apud* MARIZ. 1983. p. 96.

branqueador precisa de um elemento que diminua a distância para com os povos negros. Por isso a resposta fica com o *mestiço*, que tem mais chances de “evoluir”, ou seja, ele é o indivíduo que se aproxima do ideal branqueador: concede-se ao mestiço a chance de se distanciar do universo de povos negros – e de povos indígenas – para se tornar cada vez mais branco.

Com essa perspectiva que se alinha ao pensamento da época, Renato Almeida expõe seu discurso de busca da música nacional, mas que deixa claro, portanto, uma falha de simetria para com essa tal união maravilhosa da “alma coletiva”. A forma de se expressar do autor, por vezes, evidencia uma noção de “todo” que parece deturpada pelas afirmações calorosas do modernismo/nacionalismo: novamente, entremeando os dois mundos, do instinto e da inteligência, civilizado e próximo à natureza, se encontra o mestiço, o agente capaz de universalizar a arte musical no amálgama das raças que “resultou” no brasileiro.

Todo o cenário modificado pelas teorias raciais, principalmente as biológicas, que apostavam na debilidade, degeneração, hibridação (como esterilidade), dentre outros fatores, proporcionados pelo amálgama de raças no Brasil, seriam convertidas a uma ideia de um *paraíso racial*, no qual a miscigenação, adaptada às essas mesmas teorias, seria vista como positiva para eleição do mestiço como o brasileiro, o nacional, o gênio nacional!

A incerteza quanto ao posicionamento de Renato Almeida frente á presença africana ou a efetiva atuação na música brasileira desses personagens é algo muito intrigante. Ora o autor aponta de forma *positiva*:

A musicalidade do *nosso negro* é um fenômeno interessantíssimo, contrastando com sua mentalidade rudimentar e grosseira. O samba é de uma variedade e as suas cadências sincopadas e vivas, têm um caracter absolutamente inconfundível. Essa influência foi decisiva e fecunda, como dissemos e a maior parte de *nosso música* popular revela a origem africana (ALMEIDA, 1926, p. 32; grifo meu).

Ora o autor enfatiza, de forma *negativa*:

Os rythmos africanos, numerosos e riquíssimos, principalmente os instrumentais, que não poderão deixar de ser um elemento de *nosso música*, quando libertar-se e encontrar sua expressão definitiva, até hoje não influíram em *nosso cultura*, salvo para inspirar um ou outro artista (...) No que nos herdaram os africanos e que os mestiços souberam quebrar um pouco a violência, tornando mais lânguida a melodia, portanto mais acessível ao *nosso temperamento*, há uma matéria musical prodigiosa, pela riqueza rythmica (...) (ALMEIDA, 1926, p. 198; grifo meu).

Essas expressões complexificam a identificação de uma real atitude tomada pelo autor em prol daquilo que é “nosso” em seu discurso e, portanto, brasileiro. Com efeito,

Renato Almeida apenas reforça um ideal modernista, o de união, “alma coletiva”, em prol da música nacional, mas que desqualifica agentes (povos negros e indígenas, em sua qualidade de “originários”) ao mesmo tempo os credencia em suas considerações, como por exemplo, no caso do mestiço: que é o depurado ou o próprio depurador. Contudo, o autor impossibilita também a constatação do que na cultura musical de agentes originários/ vernáculos é digno de adentrar no que ele denomina como “nossa cultura (erudita)” musical brasileira.

Arnaldo Contier, como inferi anteriormente, aponta que o espírito nacionalista que invadiu a intelectualidade modernista da época, presente no discurso de Renato Almeida e Mário de Andrade, os fez supor uma “inexistência de um ‘povo brasileiro’ durante os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, devido à não integração das massas no processo político e cultural mantido pelas elites” (CONTIER, 1992, p. 273). Ora, essa atitude de apagamento cultural, social e político em muito se assemelha com a grande polêmica envolvendo o então Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, em 1889, que pouco tempo após a Abolição, teria mandado queimar todos os arquivos referentes à escravidão, contendo uma série de dados referentes a essas populações, desde suas origens às localizações de quilombos em solo brasileiro! Com efeito, está evidente que fazer fez tábula rasa perante os conflitos sócio-raciais, buscando a resolução de “problemas” (no caso do Rui Barbosa, econômico) de modo pragmático é recorrente na historiografia brasileira.

Enfim, esses dois panoramas se assemelham na desconsideração do próprio amálgama das raças dificultando até mesmo a visualização da complexa formação sócio-racial brasileira. O mestiço se tornou massa de manobra, em um imbricado jogo de fusão que hora junta o negro ao branco, ora o índio ao branco e, de forma menos acentuada, junta o negro ao indígena⁵⁷. Com efeito, a argumentação que se fez em torno da busca da nacionalidade tecu uma *grande linha evolutiva*, colocando de um mesmo lado os povos negros e indígenas, no meio o mestiço e na outra ponta o branco. O mestiço, nessa perspectiva, se tornou uma espécie de mediador, porém, como se não bastasse, ele mesmo se tornou um *elo perdido*, pois se tornou um elemento *híbrido* (para me utilizar da expressão de Canclini), mas que de tanto se misturar interculturalmente se tornou apenas o tal “brasileiro” de fato, indefinido a bel-prazer intelectual: ora enegrecido, ora embranquecido...

⁵⁷ Como já explicitado anteriormente (Capítulo 1), a mestiçagem entre negros e indígenas era muito mal vista e, conseqüentemente, mais combatida que a de negros com o branco ou do branco com indígenas, principalmente, devido às qualificações que atribuíam a esses dois agentes, negros e indígenas, separadamente: essa percepção é encontrada nas teorias de Georges Buffon e Cornelius De Pauw, que consideravam, por exemplo, o Continente Americano como decaído, infantilizado, degenerado por conta da presença desses dois últimos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A recorrente discriminação, em meio à turbidez das relações entre os indivíduos, não nos permite visualizar que as racializações dos discursos intelectuais se tornem menos trágicas e ambíguas, pois, os malefícios delas à humanidade já estão evidenciados, principalmente, aos olhos e ouvidos atentos. Se a luta por uma sociedade que tenha a justiça como premissa ou cláusula pétrea tornasse a todos mais civilizados, como supostamente ensinou o colonizador aos colonizados, as complexas relações entre os indivíduos, que assolam a todos neste incrível mundo múltiplo, já deveriam ter sido, ao menos, amenizadas.

O discurso e sua sistematização tornaram-se poderosas formas de compartilhar e disseminar o conhecimento, mas também guardaram o seu lado controverso: tornaram-se também poderosas e efetivas estratégias de persuasão. A história do mundo e do desenvolvimento da humanidade que chega até nosso conhecimento por meios formalizados – como obras editadas, por exemplo – é em quase sua totalidade (re)produzida a partir do ponto de vista de quem tem o poder. Portanto, no caso da história das Américas principalmente, a construção do discurso foi feita a partir do ponto de vista do colonizador ou de seus pares, antes de tudo, com parâmetros de civilidade completamente diferentes do colonizado.

Esses parâmetros concederam ao colonizador uma posição privilegiada, superior às outras, repleto de adjetivações positivas sobre sua pessoa. Já o outro lado dessa face, se tornou um desprivilegiado, pois a partir do momento que não se enquadrou nos parâmetros desse “outro”, imediatamente foi transbordado de adjetivações negativas quanto à suas idiossincrasias, passando a ser visto como inferior, dentre outras formas de pejoração: selvagem, bárbaro, inculto, e não obstante, incivilizado.

Nesse discurso de poder, um complexo processo de *adaptação cordial* aos costumes “do outro” foi disseminado – guardando a particularidade de que esse “outro” aqui, nesta perspectiva, é o europeu. Ora, devemos sistematicamente duvidar e repudiar a submissão imediata ao colonizador por parte principalmente dos povos nativos como sistematicamente reproduzido nos discursos caprichosos de civilizador. Não há como imaginar um amálgama cultural tão cordial sendo esse encontro de culturas um verdadeiro embate de realidades completamente distintas.

Pudemos observar ao longo dessa dissertação que vários elementos nos ajudam a repensar essa falácia de uma sumária submissão dos povos indígenas aos gostos do

colonizador: o que dizer dos atos de resistência, das inúmeras guerras e conflitos enfrentados ao longo dos séculos? O que dizer da insubmissão às determinações *regia*? O que dizer da resistência à expulsão e/ou usurpação de direitos às terras que esses povos povoaram por milênios? E a negação das influências, que se naturalizou, essas tão facilmente detectáveis desde nosso vocabulário a pratos típicos? Enfim, onde estão os povos indígenas tanto em nosso meio físico quanto em nossa literatura formal? Se a constatação de que elementos indígenas sejam mínimos à nossa percepção, portanto, evidencia-se a ocultação deles dos discursos intelectuais formais, que apenas serviram para nos distanciar de uma compreensão mínima da complexidade da *História do Brasil*, ou do quanto estamos distantes dessa compreensão!

Esse distanciamento, em primeiro lugar, se deve a *institucionalização* de uma noção de passividade desses povos, fator que contribuiu definitivamente para a supressão de suas histórias e culturas de nosso programa regular de ensino, por exemplo. Em segundo lugar, as dicotomias arraigadas principalmente nos discursos etnocentristas europeizados, não nos deixam dúvida de quão maléfica é a relação que temos com os nativos brasileiros. Essas dicotomias propiciaram o silenciamento dessas vozes que foram, de forma quase absoluta, impedidas de dialogar. Com efeito, qualquer fantasia de simetria musico-cultural entre os povos indígenas e os compositores urbanos modernos se rende à noção de imposição ou apropriação cultural, como uma via de mão-única: apenas um personagem efetivamente teve “voz”, sendo que ao “outro” – quem *forneceu* elementos necessários para supostamente agregar uma voz *vernácula/da natureza*, matéria prima aos ideais deste personagem compositor – restou o silêncio.

A total desconsideração e desrespeito às diversas práticas socioculturais de povos indígenas é a resultante do espaço extremamente reduzido nos discursos intelectuais formalizados. Por conta disso, o que observamos é um inegável genocídio, que deixa uma mácula, uma cicatriz incurável no discurso, evidenciando o escamoteamento ou a total invisibilização desse personagem, principalmente *moral* na construção do pensamento intelectual brasileiro. Por conseguinte, percebe-se que somos inevitavelmente impossibilitados de nos aculturarmos, transculturarmos ou sofrermos de uma alteridade arrebatadora, pois, parte da culpa dessa assimetria repousa sobre eles próprios, os “índios”: eles foram apenas povos que se abdicaram de sua cultura e escolheram viver nos rincões da floresta, à margem da civilização, como se fossem ao mesmo tempo incivilizáveis e aculturados!

A herança cultural dos povos indígenas, assim como a de povos negros, têm enfrentado cada vez mais resistência, e não a resistência feita apenas por agentes repressores do Estado. A resistência maior tem sido a intelectual, que não permite a transposição desses estigmas no discurso, que indiscutivelmente, urge por serem revistos, repensados, debatidos e quiçá, publicados. Essa barreira intelectual promove uma estranha perspectiva dominadora que não se assume controversa, pois o discurso prevalecente é o de uma superioridade intelectual, social, econômica, de civilidade, evidenciando-se justamente seu caráter *outrificador*. Nesta perspectiva, é como se nunca tivesse havido *alteridade*, não houve *aculturação* e muito menos *transculturação*, pois uma cultura, apenas ela, a etnocêntrica europeia se sobrepôs às outras como um *grande rio* e seus pequenos (ínfimos) e ineficazes afluentes. Eis o etnocentrismo que tem parte relevante no discurso intelectualizado brasileiro.

Perdas culturais muito mais sérias são observáveis, pois ao longo do tempo, em nome de uma *evolução* social e cultural, trocou-se (e tem se trocado) episódios históricos tidos como pertencentes ao “povo” e, portanto, “vernáculos” – representantes da multiplicidade cultural nacional – por perspectivas canônicas outras que, em suma, servem para nos distanciar de nossa própria realidade sociocultural. Encontramo-nos, pois em um ambíguo universo estético que mesmo buscando a representação de uma *cultura brasileira*, nos impele a certa estagnação do pensamento intelectual: comemora-se o aniversário de nascimento ou morte dos compositores brasileiros que se aventuraram em traduzir a simbologia, filosofia, musicologia ou a cultura de povos tradicionais, enquanto esses mesmos povos, símbolos dos conceitos de *Volksgeist* e *Nationalgeist*¹ que tanto influenciaram as incursões dos compositores *modernistas* são simplistamente referenciados, mesmo tendo sido “contribuidores” elementares para o funcionamento dessa lógica modernista.

O que se percebe é que uma simplificação argumentativa a respeito do mundo do “outro” tornou negros e índios apenas representantes de duas raças, reduzindo-os a dois povos que se imbricam, já que – apenas e tão somente eles – são tomados como representantes de culturas cabalísticas, ritualísticas, fetichistas, míticas, etc., como se a concretude religiosa cristã não denotasse ritualizações ou mistificações semelhantes às deles: forças que regem a tudo e todos, interpretadas, experimentadas e enfrentadas de maneiras múltiplas.

O lado trágico dessa realidade é que, enquanto no ensino regular *obligato*, principalmente na literatura musical especializada internacional, é de bom-tom saber dividir os compositores clássicos tradicionais em italianos, ingleses, alemães, vienenses, russos e franceses, quando entramos na literatura clássica nacional, rapidamente passamos pela música

¹ “(...) como espírito do povo e na genialidade nacional”. Cf. VIANNA, Hermano. 2007, p. 162.

Imperial, vamos ao *Romantismo indianista* de Carlos Gomes, que é tido como um compositor *italianizado* e, portanto um falso nacionalista, até o arrebatamento *Modernista* em Villa-Lobos e, posteriormente, a *Vanguarda* ou *Segundo Momento Modernista*² empreendido, por exemplo, pelo grupo “Música Viva”³, este encabeçado por um músico alemão! O tal estrangeirismo – tachado pelos modernistas, porém inevitável, diga-se –, presente em todos esses momentos faz tábula rasa do período profícuo de descobertas da musicalidade, principalmente por negros e mestiços, no período colonial, justamente a quem coube o fazer musical dessa época. Será que aí reside o recalque contra os “estrangeirismos” especificamente contra o período colonial brasileiro, já que tão social, cultural, econômica, religiosa e musicalmente racializado, tinha sua música quase que exclusivamente praticada por negros e mestiços?⁴

No que tange às relações raciais, portanto, desconsiderar, silenciar ou ocultar foi por muito tempo uma solução discursiva em detrimento de um debate que amplificasse as abordagens. Um enfrentamento que objetivasse um diálogo mais profundo a respeito das maléficas racializações do discurso deixa evidente que tanto a História econômica, social e política, por exemplo, quanto a História da música e da cultura brasileira sofrem com a perpetuação principalmente do racismo.

Um dos aspectos que foi possível observar através desta pesquisa é exatamente o que aponta para uma *história da música* que simplifica, de forma devastadora, a participação de “outros” agentes que não os estrangeiros, em particular os europeus, na construção de uma cultura nacional. Nesse discurso de trânsitos culturais e compartilhamentos de “sentimentos pátrios”, a assimilação de elementos estético-simbólicos do “outro” parece servir à satisfação de ideais intelectuais, pois esses mesmos intelectuais engajados na busca do “espírito nacional” proíbem esse outro de praticar suas manifestações, principalmente as ritualísticas e fetichistas, tão exaltadas como denotação de “pureza” e vernaculidade.

Inclui-se a esta realidade, um imbricado conflito entre classes e a hipocrisia da sociedade de elite da época, além do sintomático *tartufismo*, pois a sociedade de elite que condenava, proibia, criminalizava e perseguia essas manifestações ritualísticas, até mesmo com força policial, as praticava dentro de suas festas, à socapa⁵. Essa atitude, tão conveniente, é o racismo/discriminação à brasileira, que se “afirma na intimidade”, pois “é da ordem do

² Cf. KATER, Carlos. 2001, p. 31.

³ Cf. *Ibidem*, p. 41.

⁴ Cf. BUDASZ, Rogério. 2008, p. 130.

⁵ Cf. SALIBA, Elias Thomé. 2012, p. 266.

privado, (...) não se regula pela lei, não se afirma publicamente. No entanto, depende da esfera pública para a sua explicitação”⁶.

Para muito além do extermínio de práticas culturais através de ataques à integridade física, constata-se também o extermínio causado à integridade intelectual e moral dessas comunidades. A retirada de elementos culturais de seus ambientes de origem, para tomarem outros significados filosóficos, mitológicos, culturais, musicais e, de certa forma, em busca de uma objetificação dessas manifestações, evidenciam-se os fenômenos apontados pelo antropólogo José Jorge de Carvalho: o da *espetacularização e canibalização das culturas populares*. De forma contundente essa *objetificação da cultura* engendrada por intelectuais – seguindo, portanto, o ideal nacionalista e modernista das primeiras décadas do século XX – descaracteriza as necessidades expressivas dessas comunidades em seus círculos de convívio, tornando-as um *produto*. No caso da música não seria diferente, pois as práticas acabaram por se tornar um objeto desvinculado de suas características “extra musicais”, que, no pensamento modernista, era dar lugar a uma experiência dita racionalizada à musical, tornando-a uma “Arte Pura, desinteressada e esteticamente livre”⁷, isto é, autônoma.

O fato é que tanto os povos indígenas como os negros sofrem, há muito tempo, da mesma forma de exclusão do discurso, pois ambos são sistematicamente retratados nas *histórias da música* como grandes desistentes de suas culturas, ou como apontado por Renato Almeida e Guilherme de Mello, pertencentes às culturas que necessitam evoluir, isto é, serem purificadas, incrementadas, melhoradas, civilizadas e, portanto, embranquecidas. É também, a partir desse ideal de evolução, perpassando por categorias generalizantes como linha de atraso, selvageria, rudez, é que visualizamos o branqueamento, além de evidenciar a forte influência das teorias raciais na construção do discurso dessas musicologias e do próprio pensamento dos autores.

Por terem sido os primeiros sistematizadores dos fatos musicais brasileiros, compilados, portanto, em suas “*histórias da música*”, Guilherme de Mello e Renato Almeida tiveram suas abordagens sistematicamente utilizadas como parâmetros às novas incursões no mundo da música brasileira. Todavia, nos autores posteriores a eles, uma das intrigantes constatações é a de que o conhecimento foi repassado e reproduzido maquinalmente, com os preconceitos, as apropriações, as discriminações, as segregações e exclusões de personagens, sem análises ou debates mais aprofundados e esclarecedores.

⁶ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2012c, p. 32.

⁷ Cf. CONTIER, Arnaldo. 1994, p. 36.

Na verdade, mesmo com a existência de literaturas que se esforçam (e esforçaram) em ir contra esses pensamentos reducionistas, as musicologias de Guilherme de Mello (1908), Renato Almeida (1926, 1947), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1950, 1956), Vasco Mariz (1981), Bruno Kiefer (1982) – para me ater somente a esses – ainda são utilizadas como referência, porém sem as devidas reparações desses pontos obscuros da história da *nossa* música brasileira. Elas comprovam que tem sido perpetuada a mesma concepção simplista da relação colonizador *versus* colonizado, resquício, portanto, da maneira que foi retratada no século XIX pelo cientista alemão Carl Von Martius, se não o primeiro a evidenciar a relação dicotômica de poder que, posteriormente, perpetuou-se, tornando verdade incontestada. Esta “verdade” propiciou a formação simbólica da aquarela brasileira: mistura de “elementos das tradicionais monarquias europeias com indígenas, poucos [indígenas], negros e muitas frutas coloridas”⁸.

Quando nos deparamos com trechos controversos nessas histórias da música, como a citação de José Ramos Tinhorão dizendo que os indígenas “ao aceitarem a versão musical dos padres, (...) abdica[ram] prontamente de sua cultura, da mesma forma que atira[ram] longe seus machados de pedra polida tão logo experimenta[ram] os de aço dos europeus” (TINHORÃO, 1972, p. 10), observamos que o trágico não é a afirmativa desse intelectual em si, até porque a história é construída com revisões de posicionamentos e fatos, mas sim pelo recompartilhamento dessa “afirmação histórica”, por exemplo, por Bruno Kiefer⁹ em sua História da Música. Essa afirmação, que é impensável e absurda, demonstra como são tratadas as relações de interesse entre colonizador e colonizado, principalmente, quando ela se torna uma afirmativa que salienta um discurso do poder em detrimento aos evidentes conflitos socioculturais, por exemplo. Será que o papel desses intelectuais, pelo menos, nos últimos cem anos, é apenas o de contribuir para a perpetuação e naturalização dessas máximas, as de desistência das raízes culturais e submissão à cultura do colonizador? A única afirmativa possível é a de que essas máximas nos atingem até o presente!

Não podemos deixar de observar, por exemplo, que dez anos separam o livro de Kiefer (1982) do artigo de Tinhorão (1972), e também que o livro de Kiefer foi escrito posterior à década de 1970¹⁰, justamente esta que marcou o crescimento dos estudos

⁸ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2012c, p. 27.

⁹ Cf. KIEFER, Bruno. 1982, p. 12.

¹⁰ Dentre as importantes obras publicadas nessa época se encontram: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978; LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976; e BLACKING, John Anthony Randall. *How Musical is Man?* University of Washington Press, Seattle, U.S.A, 1973; Além das importantes contribuições da década anterior feitas por MERRIAN, Allan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.

antropológicos marcados pela ampliação da temática “cultural”. Pesquisas antropológicas e etnológicas ganhavam cada vez mais força e, portanto, os estudos que valorizavam temas culturais, principalmente populares, ganhavam cada vez mais espaço como disciplina do conhecimento. Será que esses autores estavam tão fechados às velhas premissas do pensamento colonizador? Será que a utilização dessas musicologias não deva ser repensada?

Nessa perspectiva *outrificadora*, que exalta aspectos de uma cultura em detrimento aos da outra, além do apagamento daquilo que supostamente não possui serventia efetiva àquela, é o que decodificamos nessa estranha realidade intelectual à brasileira, exemplificada, por exemplo, na atitude do ex-presidente do Brasil, Rui Barbosa quando mandou queimar os registros de todos os escravos logo após a abolição. Segundo umas das versões desse fato, ele havia dito que manter os documentos podia causar uma revolta entre os prejudicados pela Abolição: uma elite escravista que estava lutando por uma indenização em resposta à liberdade aos escravos, além de argumentarem que defendiam o direito à propriedade. Com esse enfoque estritamente econômico e político, o aspecto sociocultural envolvido, isto é, o de que esses registros poderiam humanizar ou *desobjetificar* os escravos, tratados como produtos e propriedades, nos impossibilita de pesquisar nossas origens africanas mais profundas, impossibilitando, também a utilização desses documentos como uma real indenização aos verdadeiros prejudicados: os inúmeros escravos que por séculos foram desumana e cruelmente tratados! Portanto, em meio às diversas atitudes que contribuíram para o apagamento sumário da presença tanto de povos negros quanto de povos indígenas, constata-se um evidente e significativo retrocesso intelectual do discurso.

Quando se observa o tratamento dado a esses povos a respeito de suas influências na música, dentre outras artes performáticas, evidencia-se a visão simplista que os reduz à contribuição de gêneros ou elementos sempre ligados aos movimentos *sensuais* de dança e às fórmulas rítmicas: o *ritmo*, por exemplo é o que evidenciaria um suposto caráter monorrítmico e monótono da música desses povos. Todavia, o que intriga não é o tratamento diminuto dado a essas influências, mas sim como são retratadas de forma simplista nos discursos, desconsiderando primeiramente a diversidade de povos e descendências, e em seguida a multiplicidade de timbres, as complexidades rítmicas – estas que vão muito além de uma redução apenas às figuras sincopadas¹¹ – e a variedade de instrumentos que compõem todo esse universo. Somam-se a todos esses elementos as manifestações ritualísticas, repletas de filosofias de vida, religiosidade e sociabilidade, todas estas se misturando ao canto e a

¹¹ Cf. SANDRONI, Carlos. 2001, p. 31.

dança, completamente simplificadas e desconsideradas pelos intelectuais apontados neste trabalho.

Outra atitude que contribui para o apagamento da presença de povos negros e indígenas do discurso intelectual seria, em finais do século XIX e início do século XX, a incorporação ao debate intelectual brasileiro da ideia de *branqueamento* da população. Constatada a impossibilidade de negação das miscigenações, há tanto tempo praticadas principalmente a partir da relação casa grande/senzala, *velada* com um misto de violência e permissividade de estupros cometidos pelos senhores com suas escravas, o objetivo *branqueador* de fins de século XIX se tornaria algo nefasto: o pensamento era de que houvesse uma eliminação sumária de negros, indígenas e mestiços da sociedade brasileira. Portanto, embasados em teorias raciais, mas com interpretações *à brasileira* – pois as teorias “originais” afirmavam que a mestiçagem levaria à degeneração – intelectuais as transformaram em um imbricado ideal miscigenatório positivo, acreditando que a população brasileira se tornaria cada vez mais branca, principalmente, respaldada pelo incentivo à imigração europeia. Porém, esse ideal se transformou em grande problema. O período de Abolição e Proclamação da República foi marcado por um conturbado aumento da insegurança, reflexo das incertezas do não cumprimento de “sonhos e utopias de liberdade, igualdade e cidadania” aventados. A “violência se disseminara e (...) a culpa era das novas populações imigrantes, da liberdade dada aos africanos e negros ou do descontrole urbano”¹². Iniciava-se a crise de sociabilidade, na qual os negros e mestiços levariam a pior, como infere Florestan Fernandes:

O “progresso” era, pois, muito exterior e nada possuía de homogêneo. Não se toleravam evidências por demais notórias de comportamentos que levantassem a suspeição de que a comunidade fosse “atrasada” ou “provinciana”. (...) O impacto dessa situação externa sobre o “elemento negro” é surpreendente. Ele se viu tolhido nos anseios de perpetuar a parcela da herança cultural, que atravessara a escravidão ou se formara graças a ela. Contudo, ficou imobilizado dentro de um tradicionalismo tosco e inoperante. Ambas as coisas se relacionam, estrutural e dinamicamente, com o destino encontrado pelo negro e pelo *mulato* naquele ambiente urbano. Até providências policiais foram tomadas para impedir a “revivescência”, à noite, de “antigos usos”, que perturbariam o sossego talvez, o decoro da população branca. (FERNANDES, 2008, p. 85; grifos do autor).

Não somente a cultura em si, mas o próprio mestiço, ou mesmo o negro, era o sinal do atraso, lembrança muito próxima da escravidão, um passadismo. O *mulato*, aquele elemento fruto da relação casa grande/senzala, também símbolo do “proibido saboreado à

¹² Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2012a, p. 36.

socapa”, tem um destino incerto, um indivíduo que parecia ter trânsito livre nas esferas racializadas da sociedade pré- e pós-escravista. Nesse contexto, no qual a cor é abordada de maneira paradigmática, formulamos a seguinte pergunta: Onde ficou o preconceito, já que essa cor que estava sendo construída tinha certo caráter relativo – pois era “parda¹³” – junto aos debates teórico-raciais, que elegiam o branqueamento, através da miscigenação, como um ideal a ser insistentemente perseguido? Onde nessa dinâmica exclusiva e contraditória entraria o negro, recém saído da escravidão e representante do que havia de mais *deplorável* aos olhos da elite branca? Foi, portanto, a partir desse momento, que a discussão se tornou mais complexa, pois se raça e cor estavam aparentemente juntas, a partir do momento que se confundem, perdem-se os parâmetros mínimos para se pré-conceituar, discriminar e segregar. É exatamente isso que parece ser o grande paradoxo da sociedade brasileira, *ela se sentir mestiça, na mente, no corpo, nas atitudes e em tantos outros elementos que sempre reclinou*. Essa mesma sociedade não consegue aceitar esse “fardo mestiço” devido, principalmente, a imoralidade que ela mesma criou para o cativo impelido, principalmente, aos povos negros. Portanto, construiu-se uma sociedade que supostamente não queria a “imoralidade sanguínea” em sua ascendência e descendência. Não obstante, a racialização faz parte da construção do pensamento social brasileiro, pra dizer pouco!

As histórias da música aqui apontadas demonstram muito bem essa situação de incertezas quanto principalmente à cor. Uma suposta “ânsia” pelo branqueamento é o típico discurso do colonizador, o da tal “avassaladora bagagem cultural europeia”¹⁴, citada por Mariz e que se confunde com a ideia de “um grande rio e seus afluentes” do século XIX. Essa perspectiva é a mesma que aponta a “deculturação” das populações negras e uma exclusão de agência nas transformações da sociedade. O negro era (é) um indivíduo passivo e que seguia (segue) ordens expressas, sem resistência e adaptações. Reitero, portanto, o ideal de Tinhorão, porém aplicado aos negros, pois, com efeito, não houve aculturação, transculturação ou alteridade, o que houve foi a *deculturação* desses povos, assim como ele afirmou com os povos indígenas.

Bruno Kiefer, por exemplo, apontou que os negros tinham contribuído com o trabalho escravo além da atividade como performer de instrumentos musicais e, portanto participavam das atividades como “negro-escravo-músico-erudito ou semi-erudito”, isto é,

¹³ PARDA: de cor entre o branco e o preto; mulato, mestiço; de cor pouco definida, entre o amarelado, o acastanhado e o acinzentado; de cor intermédia entre o preto e o branco acinzentado. *In*: BUENO, Silveira. *Minidicionário da língua portuguesa*. São Paulo: FTD, 2000. p. 573 e Priberan Dicionário *online* da Língua Portuguesa. Disponível em <<http://priberam.pt/dlpo/parda>>. Acessado dia 18 de Outubro de 2014.

¹⁴ MARIZ, Vasco. 1981, p. 25.

executante de música europeia, importada ou *criada* aqui”¹⁵. Ora, esse é o reflexo do que eu disse anteriormente, uniformizam-se as perspectivas, silenciam-se as vozes dos “outros” e temos um discurso simplório para se expor a uma intelectualidade, que até na década de 1980, por exemplo, acredita piamente no *Modernismo* da década de 1920 como um movimento que deixou um legado, como afirmou Mariz, para “os jovens músicos brasileiros”, e que ele teria feito “tábula rasa dos velhos preconceitos, [impondo] a *realidade*”¹⁶.

No entanto, nesse discurso modernista tardio, pois separados por sessenta anos, bem sabemos que da música brasileira que nos resta, dentre eles Villa-Lobos, Nepomuceno, Carlos Gomes, Itiberê, Santoro, Miguéz, Nazareth e tantos outros, poucas delas são utilizadas com o intento de aprendizado de ritmos brasileiros, pois desprovidas das ferramentas folclóricas e vernáculas brasileiras, elas evidenciam justamente o reinado de compositores alemães, vienenses, italianos e franceses, como se ainda vivêssemos o nosso próprio romantismo tardio de metade do século XIX ou o próprio gosto dos músicos modernistas antes de se interessarem por uma música autônoma, instintiva, inteligente, que emanasse do povo brasileiro. Refaz-se o ciclo do estrangeirismo na música brasileira, retornamos ao passadismo, e revemos as controvérsias tão evitadas pelos modernistas!

Partindo dessas tantas perspectivas, modernistas e, portanto nacionalistas, acho que as escolhas das histórias da música, de Guilherme de Mello e Renato Almeida foram certas, pois elas se complementam. O discurso modernista, próximo ao período que foi publicada a obra de Almeida, que elegeu o músico mestiço e fez tábula rasa das outras contribuições, se assemelha com os resquícios do ideal branqueador, próximo ao início do século XX que elegia o branqueamento como o resultado desejado, presente na de Guilherme de Mello. Com efeito, essa eleição e exclusão, dos povos indígenas e negros, é uma indecisão que perpassa por uma vertente muito incrustada na sociedade brasileira, já devidamente apontada anteriormente: o mestiço é um brasileiro de nascimento, açoitado pelo período colonial, esperança de trânsito das características afrodescendentes e europeias na busca da brasilidade e, portanto, solução dos problemas de identidade brasileiros. Porém, o que mais pesa em seu ombro é a responsabilidade de não ter uma cor, uma característica que o defina fixamente, que o aproxime do branco, do negro, ou do indígena. Por isso eu o chamei de *elo perdido*, pois ao mesmo tempo em que ele se liga a todos, não se pode contar com ele para definir o que é ser brasileiro. Ele se parece muito com o brasileiro que observamos nesta dissertação, o de cor

¹⁵ Cf. KIEFER, Bruno. 1982, p. 14; grifo meu.

¹⁶ Cf. MARIZ, Vasco. 1981, p. 23-24.

pouco definida, preso por seus preconceitos e a ideais outros, teorias outras, que, se utilizadas ao pé da letra no lugar de serem adaptadas, o tornam ilegítimo, impuro, imoral.

Toda essa racialização está muito presente na construção do discurso sobre o mestiço na música brasileira, porém com um agravante: o assunto, nos grandes cânones da historiografia musical, desde suas primeiras versões fica no terreno do não dito. A eleição desse agente brasileiro, não se configurou minimamente aceitável ou verdadeira aos olhos desses intelectuais. Se pensarmos então nesse personagem, pertencente ou detentor da “genialidade do povo”, onde ele está, quem ele seria? A mim parece que quanto mais se procura uma definição para esse “indivíduo nacional”, mais se exaltam os humores, mais as condições segregacionistas se instalam, menos proximidade com uma realidade nacional, de resposta na brasilidade mestiça (inconteste) conseguimos atingir.

O mestiço, tratado como o civilizado – ou civilizador de culturas – está muito distante do negro e de suas manifestações incultas, fetichistas, pagãs e de certa forma, muito mais próximo do “modelo civilizado” europeizado sempre abarcado nessas narrativas. Mas será que esse modelo civilizado quer este mestiço, de supostamente sangue inculto dos africanos ou mesmo de povos indígenas, degenerados, infantilizados, decaídos, estéreis ou involuídos? A mim não parece que o intuito dessas musicologias passe longe das questões sócio-raciais e que o tratamento dessas questões seja algo de um passado muito distante. Muito pelo contrário, pois é exatamente a partir da leitura delas, observando os devidos fatores históricos, sociais, econômicos, políticos e culturais, é que se evidenciam as inúmeras negociações da inferiorização “racial” no Brasil, perpetuada com grande e intrigante naturalidade nessas publicações, justamente em um país que é tão racialmente singular.

Essas trágicas e ambíguas racializações devem ser discutidas com mais vigor... Já é evidente o quanto incomodam, pois o brasileiro quer discutir *brasilidade* a partir da mesma visão etnocêntrica, porém, quando ele aprofunda nas suas próprias raízes, se percebe também como um *elo perdido*, devido a não resolução ou enfrentamento mínimo das racializações dos discursos, nas mais diversas perspectivas e disciplinas. O brasileiro é em sua maioria mestiço, não há o que negar. Mas é preciso discutir um pouco mais, para retirar ou amenizar esse estigma, essa cicatriz incurável de colorações diversas da sociedade que queremos construir.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Renato. “História da Música Brasileira”. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1926.

ALVES FILHO, Aluizio. “Aspectos políticos e administrativos da formação e consolidação do Estado Nacional Brasileiro (1808-1889)”. *Revista Portuguesa e Brasileira de Gestão* Vol. 8. janeiro/março, 2009.

ARRUDA, José Jobson de; PILETTI, Nelson. “Toda a História: História Geral e História do Brasil”. São Paulo: Ática, 1996.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “Música e Músicos do Brasil, História – Crítica – Comentários”. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento”. In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben Caixeta (orgs). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BUDASZ, Rogério. “Teatro e Música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder”. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.

BUENO, Silveira. “Minidicionário da língua portuguesa”. São Paulo: FTD, 2000.

CALLARI, Cláudia Regina. Os Institutos Históricos: do patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. *Revista Brasileira de História* Vol. 21. 2001.

CARVALHO, José Jorge de. “Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares”. In: *I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Polis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. pp. 78-101.

CARVALHO, Mário Vieira de. “Música e política: o ‘caso’ de Fernando Lopes -Graça (1906 -1994)”. In: *Música, Discurso, Poder*, ed. por Maria do Rosário Girão dos Santos e Elisa Maria Lessa, Braga, Universidade do Minho/Húmus, 2012. pp.15-41.

CHAIA, Miguel. “A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel”. *Estudos Avançados* No. 9. 1995.

CONTIER, Amaldo Daraya. “Mário de Andrade e a Música Brasileira”. In: *Revista Música*, São Paulo: Depto. de Música, ECA-USP, v.5, n.1, maio de 1994, pp. 33-47.

_____. “Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição”. In Arnaldo Contier. (Org). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 259-287.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. “150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

DARATIOTO, Francisco. “O Brasil no Mundo/Idealismos, Novos Paradigmas e Voluntarismo”. In: Abertura para o mundo: 1889-1930. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

FERNANDES, Florestan. “A integração do negro na sociedade de classes”. 5 ed., 2 vols., vol. 1. São Paulo: Editora Globo, 2008.

GUÉRIOS, Paulo Renato. “Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação”. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

KATER, Carlos Elias. “Viva Música E H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade”. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. “História da Música Brasileira”. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

LANGE, Francisco Curt. “Arte musical latinoamericano, raza y asimilación”. In: Boletín Latinoamericano de Música, Montevideo. año I, tomo I, abril 1935. (Disponível para consulta no Acervo Curt Lange, UFMG).

LEONI, Aldo Luiz. “Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII”. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH/Unicamp, 2007.

LOPES, Nei. “Enciclopédia da Diáspora Africana”. 4ª ed. rev. atual. e ampliada. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LUTTEMBARCK, Cecília Rattes. “Retratos do Outro: as fotografias antropológicas da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brasil (1865-1877)”. 212 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, FAFICH. Belo Horizonte, 2010.

MACEDO, José Rivair. “Os Herdeiros de Cam: A África e o Saber Enciclopédico Medieval”. *Signum: Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais* Vol. 3, 2001.

MARIZ, Vasco. “História da Música no Brasil”. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: Brasília, 1981.

_____. “Três Musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo”. Rio de Janeiro-Brasília: Civilização Mineira, Instituto Nacional do Livro, 1983.

MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. “Casa Pia Colégio de Órfãos de São Joaquim: de recolhido a assalariado”. Dissertação (Mestrado em História), UFBA. Salvador, 1996.

MELLO, Guilherme de. “A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República”. 2ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MONTEIRO, Maurício. “Música na Corte do Brasil: Entre Apolo e Dionísio (1808-1821)”. *Revista Textos do Brasil*. Ministério das Relações Exteriores, v.12, p. 33-39, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Do contrato social; ensaio sobre a origem das línguas; discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SALIBA, Elias Thomé. “Cultura: as apostas na República”. *In: Abertura para o mundo: 1889-1930*. Objetiva. Rio de Janeiro. Vol. 3. pp. 239-294. 2012.

SANDRONI, Carlos. “Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “As marcas do período” *In: Abertura Para O Mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a.

_____. “Do preto, do branco e do amarelo: sobre o mito nacional de um Brasil (bem) mestiçado”. *Ciência e Cultura*, v. 64. 2012b.

_____. “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira”. São Paulo: Claro Enigma, 2012c.

_____. “O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930”. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 [2014]. p. 47.

_____. “População e Sociedade” *In: Abertura Para O Mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012d.

SQUEFF, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira”. São Paulo: Brasiliense. 2ed. 2001.

TINHORÃO, José Ramos. “A Deculturação da Música Indígena Brasileira”. *Revista Brasileira de Cultura*, nº 13, Conselho Federal de Cultura, 1972.

VIANNA, Hermano. “O Mistério do Samba”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2007.

WISNIK, José Miguel. “O coro dos contrários: música em torno da Semana de 22”. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

Referências de meios eletrônicos (revisadas)

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. “Índios mestiços e selvagens civilizados de Debret reflexões sobre relações interétnicas e mestiçagens”. *Varia história* [online]. 2009, vol.25, n. 41, pp. 85-106. ISSN 0104-8775. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/vh/v25n41/v25n41a05.pdf> Acessado 27 outubro 2014.

BUDASZ, Rogério. “Pesquisa Em Música No Brasil: Métodos, Domínios, Perspectivas”. Goiânia: ANPPOM, 2009. Disponível em: http://xa.yimg.com/kq/groups/24960419/2007520044/name/Pesquisa_em_Musica-01-1.pdf#page=46. Acessado dia 08 de julho de 2014.

CHAUÍ, Marilena. “Cultura e democracia”. In: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*. Año 1, no. 1 (jun. 2008-). Buenos Aires: CLACSO, 2008. ISSN 1999-8104. pp. 52-76. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

DALBOSCO, Claudio Almir. “Aspiração por reconhecimento e educação do amor-próprio em Jean-Jacques Rousseau”. *Educ. Pesqui.* [online], vol.37, n.3., 2011. ISSN 1517-9702. pp. 481-496 Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/ep/v37n03/v37n03a03.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

DANTAS, Carolina Vianna. “A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX”. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 85-102, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/dantas.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

GOMES COSTA, Rosely. “Mestiçagem, racialização e gênero”. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/06.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

LEONI, A. L. “Historiografia musical e hibridação racial”. *Revista Brasileira de Música*. Escola de Música Universidade Federal do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, v. 23/2, 2010. Disponível em <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm23-2/rbm23-2-04.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

LOTIERZO, Tatiana H. P.; SCHWARCZ, Lilia. K. M. “Raça, gênero e projeto branqueador : 'A Redenção de Cam', de Modesto Brocos”. *Revue Artelogie*, No. 5, 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article254>. Acessado dia 27 de outubro de 2014.

MACHADO NETO, Diósnio. “Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial”. Ribeirão Preto. 318f. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo, 2011 Disponível em: [http://www.researchgate.net/profile/Diosnio_Neto/publication/235008753_Em_vo_vigiam_as_sentinelas_cnones_e_rupturas_na_historiografia_musical_brasileira_sobre_o_perodo_colonial_14_de_setembro_de_2011_320_fls_Tese_\(Livre_Docncia\)_-_Faculdade_de_Filosofia_Cincias_e_Letras_de_Ribeiro_PretoUniversidade_de_So_Paulo_Ribeiro_Preto/links/0912f5105bcd683898000000](http://www.researchgate.net/profile/Diosnio_Neto/publication/235008753_Em_vo_vigiam_as_sentinelas_cnones_e_rupturas_na_historiografia_musical_brasileira_sobre_o_perodo_colonial_14_de_setembro_de_2011_320_fls_Tese_(Livre_Docncia)_-_Faculdade_de_Filosofia_Cincias_e_Letras_de_Ribeiro_PretoUniversidade_de_So_Paulo_Ribeiro_Preto/links/0912f5105bcd683898000000) Acessado dia 27 de outubro 2014.

MACIEL, Maria Eunice de S. “A Eugenia no Brasil”. *Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação e História*, UFRGS, Porto Alegre- nº 11, julho de 1999. Disponível em <http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/11/11art7.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

MARCIAL, Naíme Mansur. “Caminhos legais para o massacre indígena no sertão mineiro: diretrizes políticas do estado em relação os índios botocudos nas primeiras décadas do século xix (1808 – 1831)”. *Revista Vox*, Faculdade de Direito e Ciências Sociais do Leste de Minas –

FADILESTE, nº 2. jan-jul, 2010. pp. 55-90. Disponível em: <http://www.revistavox.fadileste.edu.br/download/artigo5.pdf> Acessado dia 14 de Janeiro de 2014.

MONTEAGUDO, Ricardo. “Rousseau existencialista”. *Trans/Form/Ação* [online]. 2004, vol. 27, n.1, pp. 51-59. ISSN 0101-3173. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732004000100005>. Acessado dia 27 de outubro de 2014.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. “O elemento indígena na obra de Villa-Lobos. Observações musico-analíticas e considerações históricas”. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, 308 f. 2010. Disponível em http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2504 Acessado dia 27 de outubro de 2014.

NOBREGA, Terezinha Petrucia da. “Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículo”. *Educ. Soc.* [online]. 2005, vol.26, n.91, pp. 599-615. ISSN 0101-7330. pp. 600-601. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a15v2691.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

“*O Grande Diálogo*” A raça negra foi mesmo amaldiçoada por Deus?. Disponível em: <http://ograndedialogo.blogspot.com.br/2011/10/raca-negra-foi-mesmo-amaldicoada-por.html>. Acessado dia 20 de junho de 2014.

OLIVEIRA, A. J. M. “Suplicando a «dispensa do defeito da cor»: clero secular e estratégias de mobilidade social no Bispado do Rio de Janeiro – século XVIII”. In: XIII Encontro de História da Anpuh-Rio, 2008, *Seropédica*, Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 8 pp. 01-08. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212773302_ARQUIVO_Texto-AndersondeOliveira-Anpuh-RJ-2008.pdf Acessado dia 27 de outubro.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter; QUENTAL, Pedro de Araújo. “Colonialidade do poder e os desafios da integração regional na América Latina”. *Polis II*, no. 31, 2012. p. 05. Disponível em <http://polis.revues.org/3749> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

QUENTAL, Pedro de Araújo. “A Latinidade Do Conceito De América Latina”. *GEOgrafia* 14, no. 27. 2012. Disponível em <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/520> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

RODRIGUEZ, Ada Nelly. “Discursos y contradiscursos: Calibán, Calibán. Temas de la resistencia y la negritud”. *Núcleo* 20, 2008. Disponível em <http://www.jourlib.org/paper/976418> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Espetáculo da miscigenação”. *Estud. av.* [online]. 1994, vol.8, n.20, pp. 137-152. ISSN 0103-4014. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n20/v8n20a17.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

_____. “Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em ‘Novo Mundo nos Trópicos’”. *Mal-estar na Cultura*, abr.-nov. 2010. Disponível em

<http://www.ufrgs.br/difusaocultural/adminmalestar/documentos/arquivo/Schwarcz%20-%20adaptacao%20mesticagem%20tropic.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

_____. “Quando a Desigualdade é Diferença: Reflexões sobre Antropologia Criminal e Mestiçagem na obra de Nina Rodrigues”. *Gazeta Médica da Bahia*. 76 (Suplemento 2). pp. 47-53, 2006. Disponível em <http://www.gmbahia.ufba.br/index.php/gmbahia/article/viewFile/306/295> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

SILVA, Cristina Nogueira da. “Conceitos oitocentistas de cidadania: liberalismo e igualdade. Análise Social”. 2009. pp. 533-563. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1253274146P6sFN3ey9Cp61ZR7.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 14.

SILVA, Luiz Antonio Gonçalves da. “Bibliotecas brasileiras vistas pelos viajantes no século XIX”. *Ci. Inf.* [online]. 2010, vol.39, n.1, pp. 67-87. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ci/v39n1/v39n1a05.pdf> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

VOLPE, Maria Alice. “‘Indianismo’ and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s”. UMI Dissertation/Thesis Services, 346f. 2003. Disponível em <http://www.worldcat.org/title/indianismo-and-landscape-in-the-brazilian-age-of-progress-art-music-from-carlos-gomes-to-villa-lobos-1870s-1930s/oclc/54322054/editions?referer=di&editionsView=true> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

_____. “A Teoria da Obnubilação Brasílica na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a ‘Symphonia da Terra’”. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. I, n. 1, p.58-71, mar. 2008. Disponível em <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/article/view/11719/8257> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

Referências audiovisuais

BBC London, Racism - A history. *BBC Four* (BBC Active), First Broadcast, 2007. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=0NQz2mbaAnc> Acessado dia 27 de outubro de 2014.

Compositor Brasileiro: José Maurício Nunes Garcia (1767 - 1830) Obra: Beijo A Mão Que Me Condena “*Beijo a mão / Que me condena a ser sempre desgraçado / Obedeço ao meu destino / Respeito o poder do fado / Que eu ame tanto / Sem ser amado / Sou infeliz, sou desgraçado*” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9Oimw1cPYKM>. Acessado dia 27 de outubro de 2014.