

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Campus de São Paulo

Dalton Martins Soares

O desenvolvimento, na primeira metade do século XX,
da historiografia sobre a prática musical em São Paulo
entre os séculos XVI e XIX

São Paulo
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Dalton Martins Soares

O desenvolvimento, na primeira metade do século XX,
da historiografia sobre a prática musical em São Paulo
entre os séculos XVI e XIX

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música do Instituto de
Artes da UNESP, na área de concentração
musicologia/etnomusicologia, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Musicologia. Orientador: Prof^o
Dr^o Paulo Augusto Castagna

São Paulo
2007

Soares, Dalton Martins

S676d O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX / Dalton Martins Soares. - São Paulo : [s.n.], 2007.

112 f.

Bibliografia

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

CDD - 780.981

Banca Examinadora

Dr. Paulo Augusto Castagna (presidente) IA/UNESP

Dr. Marcos Pupo Nogueira, IA/UNESP

Dr. Jaelson Biltran Trindade, IPHAN/SP

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, na área de concentração musicologia/etnomusicologia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Musicologia. Orientador: Profº Drº Paulo Augusto Castagna

A Joaquina Martins Fernandes, *in memoriam*.

Agradecimentos

A minha família

Aparecida Martins de Moura.

Professores Paulo Castagna e Alberto Ikeda.

Professores e funcionários do Instituto de Artes da Unesp.

Márcia Tosta Dias, Luiz Zimbarg e Jaci Barletta, do Centro de Documentação e Memória da Unesp – CEDEM, pelas indicações bibliográficas e conversas sobre a situação da pesquisa histórica no Brasil.

Fabiana Colares e Carolina Marielli, pelo apoio técnico.

André Ricardo de Souza e Adriana Salema, Daniel Angelo Dias, Daniel Luz Mendes, Manuel Adriano Malta, Pedro Beviláqua de Castro, William Takahashi e Renata Figurelli.

Resumo: O objeto deste trabalho é a historiografia, produzida na primeira metade do século XX, sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX. O objetivo da pesquisa foi refletir sobre os diversos temas relacionados ao objeto. A metodologia adotada privilegiou a articulação entre aspectos particulares do objeto e de seu contexto (a sociedade e o pensamento brasileiros). Como fontes foram utilizados na pesquisa diversos textos sobre eventos e pessoas relacionadas à prática musical em São Paulo no período referido, que por sua vez foram publicados em periódicos e livros. A fundamentação adotada provém da disciplina História, e traz a idéia de que a historiografia de um período está intimamente ligada à sociedade que a produziu, devendo ser encarada como o produto de um determinado grupo que anseia por se expressar. A pesquisa tornou possível a identificação na historiografia em questão de uma acentuada tendência à biográfica e ao elogio, e além disso, uma significativa influência de fundamentos da ciência européia de meados do século XIX (como o positivismo e o evolucionismo). Finalmente, foi identificada uma estreita relação entre o objeto e as questões em torno da formação de um caráter nacional.

Palavras-chave: Historiografia musical; musicologia; São Paulo; História do Brasil.

Abstract: *The present dissertation studies the historiography produced on the first-half of the twentieth century about the practice of music in São Paulo between the centuries XVI and XIX. The aim of this work were identifies and discusses about the many questions around the themes who composes the object. The methodology applied came from the discipline history and made possible the articulation of the object with the many questions around the brasilian thinking and society. The sources used on this work was several articles related to the practice of music on São Paulo between the centuries XVI and XIX impressed on periodicals and books. The theoretical fundament takes the consideration that historiography is strinckly related to its time and ideas of social groups. By the present research we could perceive the predominance of the biography on the object and in the same way, identifies a evolucionist point of view over the many questions related to the object. Besides, we could perceive a strinckly relationship between the object and questions about the creation of a “brasilian” music on the firt half of twentieth century.*

Key-words: *musical historiography; musicology; São Paulo; brasilian history*

Sumário

Introdução	01
1. O contexto geral do objeto: flagrantes do pensamento brasileiro	08
1.1 Pesquisa histórica no Brasil	08
1.2 Pesquisas históricas sobre São Paulo na primeira metade do século XX	11
1.3 Considerações sobre o sistema intelectual brasileiro	15
1.4 Discussões em torno do “caráter nacional brasileiro”	20
1.5 Historiografia, nacionalismo e a “formação da nação”	24
1.6. Historiografia e literatura	27
1.7 Tendências evolucionistas no pensamento brasileiro	29
1.8 Tendências positivistas no pensamento brasileiro	32
1.9 Considerações sobre o Modernismo brasileiro	38
2. O objeto e seu contexto particular	41
2.1 O objeto nas biografias	41
2.2 O objeto nas “histórias da música brasileira”	44
2.3 O objeto em trabalhos de compilação de informações	47
2.4 Considerações sobre os principais autores abordados na pesquisa	48
2.4.1 Guilherme de Mello	48
2.4.2 Mário de Andrade	49
2.4.3 Renato Almeida	51
2.4.4 João da Cunha Caldeira Filho	52
2.4.5 Carlos Penteado de Resende	53
2.4.6 Clóvis de Oliveira	53
2.5 Periódicos literários e musicais no Brasil	54

3. Temas e idéias em torno do objeto	58
3.1 Aspectos da historiografia musical sobre a atuação dos jesuítas	58
3.1.1 Cristianismo e civilização na historiografia sobre os jesuítas	61
3.1.2 Evidências evolucionistas na historiografia musical sobre os jesuítas	63
3.2 Aspectos da historiografia musical sobre André da Silva Gomes	67
3.3 Aspectos da historiografia musical sobre Carlos Gomes	72
3.3.1 O “embaixador sonoro”	73
3.3.2 O “criador” da musica brasileira	75
3.3.3 Crítica ao suposto nacionalismo de Carlos Gomes	79
3.4 Aspectos da historiografia sobre Alexandre Levy	82
3.5 Aspectos da historiografia sobre Henrique Oswald	87
3.6 Aspectos literários no objeto	90
3.7 A historiografia dos “heróis”	93
3.8 O impacto das comemorações do IV Centenário da Fundação de São Paulo	94
3.9 O impacto do centenário de nascimento de Carlos Gomes	95
3.10 O esboço de uma mudança paradigmática	96
4. Considerações finais	101
5. Bibliografia	104

Introdução:

O objeto deste trabalho é a historiografia, produzida na primeira metade do século XX, sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX. Entendemos por historiografia a produção em história e as idéias relacionadas a ela, cujo estudo aponta para a tentativa de se compreender as maneiras de se conceber o conhecimento histórico de determinado período (FURAY; SALEVOURIS, 1988:233).

A atividade musical paulista não foi objeto de pesquisas sistemáticas ao longo da primeira metade do século XX, sendo verdadeiramente pequeno o número de trabalhos que compõe a historiografia em questão. A desorganização da pesquisa histórico-musical sistemática no Brasil, bem como os problemas de sua própria concepção em nosso país, determinaram a criação trabalhos históricos de caráter literário, centrados na biografia do “homem ilustre”, os quais enveredaram-se para o elogio e para a mera apresentação de fatos biográficos organizados cronologicamente, mas que permaneceram desarticulados de seu contexto geral (OLIVEIRA, 1992:3-4).

Um grande problema enfrentado pelos estudiosos da música brasileira em geral tem sido o desconhecimento, inacessibilidade e desorganização de arquivos de documentos históricos musicais (DUPRAT, 1972:101-102), (OLIVEIRA, 1992:4). No entanto, é preciso lembrar que a sistematização de estudos sobre a História Geral do Brasil não teve em nosso país maior impulso crítico senão antes de 1930, com a produção da academia ofuscando os antigos Institutos Históricos (MESGRAVIS, 1998:39). Conforme afirmou José Ribeiro do Amaral Lapa:

“... os estudos sobre as obras de História e sua significação foram, durante muito tempo no Brasil, competência dos cultores de Literatura. Explica-se tal ocorrência, uma vez que a História era considerada simplesmente um gênero literário” (LAPA, 1985:49).

Apesar disso, conforme apontou Antonio Alexandre Bispo, durante a primeira metade do século XX acreditava-se estar na fase inicial da musicologia no Brasil, e havia razões para se crer neste fato:

“... o Conservatório Nacional de Música havia sido integrado plena Universidade do Brasil, criavam-se as cadeiras de folclore e de História da Música, organizavam-se discotecas públicas, bibliotecas especializadas, arquivos e museus, patrocinavam-se publicações, gravações, viagens de pesquisas, concursos, concursos de monografias e congressos” (BISPO, 1983:19).

De qualquer modo, ainda não foram feitos estudos sobre a história da historiografia no Brasil, senão de forma incipiente, conforme apontou Nilo Odália: *“Falta-nos, sem dúvida, uma história da historiografia, que poderia servir como uma ponte entre o que se faz e o que se fez” (ODÁLIA, 1997: 11).*

Vale destacar alguns aspectos dos estudos da historiografia adotados para este trabalho, segundo a concepção de que:

“Estudos de historiografia supõem o julgamento da obra de História, não apenas com o trabalho de inspiração individual, mais ou menos bem-sucedido, mas também com resultado intelectual do confronto das concepções que uma sociedade tem sobre si mesma em um determinado momento vivido de seu percurso [...] Explicar, compreender a vida das sociedades e registrar os acontecimentos presentes e passados foram sempre o objetivo mais aparente da historiografia. Entretanto, essas ações são impelidas pela busca, sempre renovada. Dos elementos constitutivos de uma identidade coletiva que se articula dialeticamente com o campo abrangente das relações político-sociais” (JANOTTI, 1998:119).

Segundo José Honório Rodrigues, a historiografia de uma época está intimamente ligada às idéias e as características da sociedade que a produziu, e é nela onde *“... se refletem os problemas da própria nação e da humanidade” (RODRIGUES, 1978:28)*. Tendo em vista tais considerações, o objetivo deste trabalho é tentar compreender o desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia relacionada à prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX, e deste modo, refletir sobre as opiniões em torno de seus variados temas. Dentre as questões que orientam o trabalho destacamos:

- Seria possível explicar os conteúdos dos textos produzidos na primeira metade do século XX sobre a história prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX a partir do contexto em que se inserem?

Alguns musicólogos têm chegando a certas conclusões que evidenciam a estreita conexão entre historiografia e sociedade. James Garrat, por exemplo, demonstra que as primeiras evocações de uma “verdadeira” música sacra pelos estudiosos alemães do início do século XIX (nos primórdios do movimento romântico), ocorreram simultaneamente à polêmica contra a cultura Iluminista e francesa (GARRAT, 2000:170). Karen Painter, por sua vez, afirma que as biografias foram o manual pedagógico mais acessível para a divulgação de idéias abstratas provenientes da estética musical à ascendente burguesia alemã do século XIX (PAINTER, 2002:187).

Dentre os conceitos que orientam a pesquisa, destacamos neste momento os seguintes:

- *História da musicologia*, como a “... utilização dos critérios metodológicos da história aplicados ao estudo do desenvolvimento da pesquisa musicológica” (CASTAGNA, 2004:2)
- *Pensamento brasileiro*, como a produção intelectual do Brasil e suas relações com a sociedade brasileira (LAPA, 1985:23).

Outra importante concepção teórica do trabalho é a idéia da “subjetividade histórica”, ou seja, a impossibilidade de se construir uma história objetiva, baseada na procura de dados supostamente “positivos”, encontrados em documentos emanados de instituições oficiais como a Igreja e o Estado. Portanto, a subjetividade de quem escreve a história, sua ideologia, seus vínculos a determinados grupos e atividades profissionais, devem ser considerados na compreensão de determinada produção intelectual. Segundo Peter Burke: “*Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra*” (BURKE, 1992:15). A questão também foi levantada, anteriormente, por José Honório Rodrigues, segundo o qual o modo como os historiógrafos comunicam certa realidade a seus leitores está intimamente relacionado às experiências, opções, objetivos da sociedade de que fazem parte (RODRIGUES, 1978:32).

O motivo para utilizarmos uma fundamentação teórica advinda da disciplina história, em detrimento da própria musicologia histórica, reside no fato não havermos estabelecido nesta última, pelo menos de maneira sistemática, o debate em torno da escrita da história musical no Brasil, por este motivo, ainda não se produziu um montante significativo de material teórico

sobre o assunto que pudesse eventualmente orientar os trabalhos que vão surgindo. De tal modo, os trabalhos atuais ainda assumem um caráter especulativo e necessitam de uma base essencialmente empírica.

Quanto ao método adotado para o trabalho, este segue os seguintes passos: em primeiro lugar, o objeto foi compreendido a partir de dois aspectos principais: *aspectos externos* e *aspectos internos*; respectivamente, elementos provenientes de seu contexto e de seu conteúdo textual. Além disso, denominamos *elementos externos do objeto* aqueles que se referem a seu *contexto*, e por outro lado, denominamos *elementos internos do objeto* aqueles que se referem a seus *aspectos textuais*.

Compreendido desta maneira, decompomos e analisamos o objeto em seus diversos elementos para, posteriormente, realizarmos uma síntese histórica onde se buscará a inter-relação dessas vários elementos. Assim, a dissertação foi organizada da seguinte maneira:

- No primeiro capítulo é estudado o *contexto geral do objeto*, ou seja, diversos aspectos do pensamento brasileiro entre fins do século XIX e início do século XX.
- No segundo capítulo é estudado o *contexto particular do objeto*. Cabe aqui examinarmos o que se publicou, quem escreveu, onde se publicou, que fatores motivaram as publicações, que referências tinham os autores sobre o que escreviam, o que estes entendiam por pesquisa histórico-musical, a quais leitores eram destinados seus escritos.
- No terceiro capítulo é estudado o *conteúdo textual* do objeto em articulação com os capítulos precedentes, buscando as similaridades e diferenças nos vários aspectos levantados. Neste capítulo tenta-se realizar uma síntese do discurso e das idéias comunicadas pelos historiógrafos a respeito dos diversos temas relacionados ao objeto em questão, realizada a partir da observação das relações entre os *elementos externos* e *internos* do objeto, ou seja, entre seu *contexto* e seu *conteúdo textual*.

Por considerarmos necessário compreender o nascedouro, no século XIX, de certas idéias que perdurarão no pensamento brasileiro durante o século XX (por exemplo, o evolucionismo e o positivismo), recuamos o estudo das tendências da sociedade brasileira para o ano de 1870, em

razão de que, por esta época, começam a surgir novos questionamentos sobre a realidade social brasileira e como a busca pela resolução de suas contradições e a compreensão de sua identidade.

Vários intelectuais que produziram entre fins do século XIX e início do século XX fazem uso de “... *parâmetros interpretativos viciados pelo etnocentrismo e por conceitos sistemáticos predeterminados*” (DIAS, 1998:58). Tornam-se correntes neste período considerações onde o português é interpretado como um indivíduo de uma raça supostamente superior e evoluída, enquanto o índio e o negro, por sua vez, como indivíduos de raças inferiores, estágio de desenvolvimento “primitivo”, sendo encarados como selvagens.

É a partir desse contexto que empregamos estas noções nesta pesquisa.

Quanto às fontes utilizadas constituem-se de escritos produzidos na primeira metade do século XX, e que trataram sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX. Grande parte desses escritos constitui-se de biografias de compositores ligados à região, as quais se encontram em uma série de publicações, dentre elas, selecionamos as consideradas mais representativas, cujo critério foi a projeção da obra em seu contexto, além da relevância e influência do autor em seu meio. Assim, destacamos os seguintes trabalhos:

- 1) *A música no Brasil*, de Guilherme de Mello.
- 2) *História da Música Brasileira e Compêndio de História da Música Brasileira*, de Renato Almeida.
- 3) *História breve da música no Brasil e Temas de música Brasileira*, de Gastão de Bittencourt.
- 4) *Cronologia Musical Paulista, Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo e Fragmentos para uma história da música de São Paulo*, de Carlos Penteado de Resende.
- 5) *André da Silva Gomes, o regente do coro da Sé de São Paulo*, de Clóvis de Oliveira.
- 6) *A música em São Paulo*, de João da Cunha Caldeira Filho.
- 7) *O regente do coro da Sé (1938)* de Nuto Santana.

Além destes trabalhos há outros que, embora de um alcance mais limitado, também serão considerados na pesquisa. Dentre esses destacamos:

- 1) *Dois meninos prodígio em São Paulo e O compositor d'O Guarany*, de Carlos penteadado de Resende.
- 2) *Antônio Carlos Gomes: a estrela musical do cruzeiro do sul*, de Arthur de Macedo.

A principal justificativa para esta pesquisa é o fato de que ela propõe uma reflexão a respeito das relações entre as tendências da sociedade brasileira e sua historiografia musical a partir do exemplo da historiografia da música de São Paulo. Vale lembrar que o número de trabalhos que se propõem à reflexão sobre o assunto é pequeno, o que não chega a se configurar como um problema exclusivo da musicologia histórica brasileira, uma vez que problemas semelhantes enfrentam os estudiosos da História Geral do Brasil (OLIVEIRA, 1992:9), (ODÁLIA, 1997:11).

Deste modo, ao não compreendermos o desenvolvimento de nossa historiografia musical, podemos nos condicionar a idéias e opiniões irrefletidas sobre a história da música brasileira, deixando de nos questionar sobre a relevância de nossos objetos, objetivos, resultados e sobre a adequação dos procedimentos metodológicos empregados no estudo da música brasileira.

Realizado este estudo, ele poderia contribuir para o avanço da compreensão e desenvolvimento da historiografia musical no Brasil, bem como dos problemas relacionados à escrita da história da música brasileira.

Outra questão ao nosso ver torna pertinente este trabalho. Desde o início do século XX, São Paulo lidera o movimento de modernização e industrialização do Brasil. São realizados estudos históricos sobre o papel da vila, da província e do estado paulista na história do Brasil, nos quais transparece a tentativa de se construir uma imagem positiva do passado de São Paulo (especialmente aquele anterior ao século XIX) determinando assim a sua contribuição na história do Brasil. No entanto, ao contrário de outros estados brasileiros que já possuíam seus compositores antigos consagrados - por exemplo, Caetano de Mello de Jesus na Bahia e José Maurício Nunes Garcia no Rio de Janeiro - não havia evidências de uma atividade musical sistemática em São Paulo antes de meados do século XIX, e assim, o mais antigo compositor

“ilustre” ligado a São Paulo é Carlos Gomes, seguido de Alexandre Levy e Henrique Oswald. Portanto, não havia nenhum compositor paulista durante o período colonial.

Em 1930 foram encontrados, por Fúrio Franceschini, manuscritos de André da Silva Gomes, que teria atuado em São Paulo em fins do século XVIII e início do século XIX. Este compositor passou a ser alvo de biografias e a ser considerado o fundador do coro da Sé de São Paulo e o mais antigo músico que teria atuado na região. Mesmo havendo naquele momento um número bastante reduzido de peças musicais suas conhecidas, Silva Gomes parecia ter sido escolhido como um “grande mestre” da arte da música radicado em São Paulo. Em meados dos anos de 1940, Curt Lange encontra ricos acervos musicais de compositores mineiros, despertando grande interesse pela produção musical entorno do ciclo do ouro, e evidenciando, de uma vez por todas, a modesta produção de São Paulo, e em consequência disso, a modesta contribuição “musical” na formação da história da música brasileira.

Outro fator importante a se considerar é fato de que, nas primeiras décadas do século XX, certos parâmetros interpretativos de caráter etnocêntrico começavam a ser suplantados por uma interpretação antropológica, fundada no conceito de “cultura” (LEITE, 2002:52). Além disso: “*O processo de urbanização que concentrou nas cidades as populações regionais rurais, contribuiu indiretamente para transformar parâmetros interpretativos viciados pelo etnocentrismo e por conceitos sistemáticos predeterminados*” (DIAS, 1998:58).

O que tentaremos demonstrar é que estas questões se relacionam diretamente ao objeto, determinando as considerações sobre diferentes temas tratados pela historiografia em questão.

1. O contexto geral do objeto: flagrantes do pensamento brasileiro

O capítulo que se segue pretende discutir sobre alguns pontos que compõem o *contexto geral do objeto*, ou seja, uma série de elementos que caracterizariam a sociedade e um pensamento brasileiro entre fins do século XIX e início do século XX. Com isso espera-se melhor compreender o ambiente em que começam a surgir sistematicamente reflexões e interpretações, conceitos e idéias sobre a sociedade brasileira.

Admite-se que a ideologia que predominou no período estudado foi o nacionalismo, e assim, grande parte dos temas abordados trazem em comum a discussão sobre a realidade social e a posição do país no cenário internacional. É neste período em que surgem discussões sobre a psicologia dos diversos tipos regionais, seus costumes e de como eles, juntos, poderiam formar o “brasileiro”. Para Renato Ortiz a busca de um caráter nacional, ou ainda, de uma unidade nacional, é um debate que se constitui “... *uma espécie de sub-solo estrutural que alimenta toda a discussão sobre o que é o nacional*” (ORTIZ, 1985:7). Deste modo, em grande parte os tópicos selecionados convergem para a compreensão do que é “brasileiro” e “nacional”.

1.1 Pesquisa histórica no Brasil

Segundo José Honório Rodrigues, a pesquisa histórica sistemática no Brasil surgiu com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RODRIGUES, 1969:37). Este foi inspirado nos princípios lançados pela escola alemã, que desenvolveu o que havia de mais atualizado naquele momento em termos de metodologia histórica: procura, compilação, classificação e publicação de documentos históricos emanados de instituições “oficiais” como o governo e a Igreja. (RODRIGUES, 1969:37).

De acordo com o autor, os primeiros pesquisadores da história do Brasil já haviam abandonado a pura compilação de datas, fatos e notícias e tentado uma modesta crítica histórica antes mesmo da fundação do Instituto Histórico. No entanto, em razão do caráter ocasional e

individualista que então caracterizava esta atividade em nosso país, além da ausência de uma metodologia adequada ao tratamento documental, não foi possível avançar muito, seja na realização de trabalhos de referência, seja no próprio trabalho de campo, por exemplo, na procura, identificação, catalogação e centralização de fontes consideradas importantes para a realização de pesquisas históricas no Brasil (RODRIGUES, 1969:38).

Assim, a pesquisa sistemática em arquivos à procura de documentos foi iniciativa do Instituto Histórico:

“... se o método histórico baseia-se essencialmente na consulta às fontes escritas originais e nas tarefas críticas auxiliares, então, não há como negar que os fundadores do Instituto histórico deram ao seu trabalho, desde o início, a orientação impecável” (RODRIGUES, 1969:38).

Esta nova modalidade de pesquisa elegeu como prioridade a busca e centralização de vários documentos que se encontravam dispersos pelas províncias, considerados interessantes para o estudo da história e da geografia do Brasil. Tal orientação se manifesta nos Estatutos da instituição e nas primeiras propostas encaminhadas por seus membros.

Na sessão de 15 de dezembro de 1838, por exemplo, surge a primeira proposta de pesquisa no estrangeiro, por Rocha Cabral. Este pleiteava que se trouxesse de Portugal certos documentos que lá deviam existir sobre o Brasil. José Silvestre Rebelo, por sua vez, em seção de 7 de junho de 1839, propôs que se enviasse um adido à Espanha e à outros países *“... afim de copiar os manuscritos importantes que ali existissem, relativos ao Brasil”* (RODRIGUES, 1978:39).

Este movimento de compilação e organização documental motivou a criação de trabalhos gerais sobre a história do Brasil, sendo uma das mais significativas contribuições deste período a *História Geral do Brasil* (1854) de Francisco Adolfo Varnhagen (RODRIGUES, 1978:39). Segundo Nilo Odália, este trabalho demonstra o esforço do autor de identificar em diversos momentos do país os prenúncios da “unidade nacional”. Em Varnhagen o *“... pensamento burguês brasileiro encontrou o espírito que [...] conseguiu realizar uma síntese admirável dos ideais e objetivos das classes dirigentes que tomaram a seu cargo a construção da Nação”* (ODÁLIA, 1997:24).

Varnhagen foi eleito sócio correspondente do Instituto Histórico em 1840, e a partir de então realizou pesquisas em São Paulo, Santos, São Vicente, Portugal e Espanha. Tornou-se adido de primeira classe em Lisboa no ano de 1842 (RODRIGUES, 1963:44).

Na transição do século XIX para o século XX a iniciativa do Governo através do Instituto Histórico e Geográfico deixou de existir limitando-se a pesquisa histórica em nosso país “... *a trabalhos especiais e de circunstância*” (RODRIGUES, 1969:92). Nossos pesquisadores necessitavam de outros documentos além dos já conhecidos, além disso, era necessário consultar certos documentos já referidos por outros autores cuja cópia ou nunca foi obtida integralmente ou possuía autenticidade duvidosa. Estudiosos precisaram até recorrer a conhecidos na Europa, e muitas vezes, tiveram de pagar com seus próprios recursos novas pesquisas (RODRIGUES, 1969:93).

“Deste modo, qualquer estudioso brasileiro, verdadeiramente consciente dos problemas, dúvidas e questões que afluíam no campo da investigação histórica, cuidava de realizar, pelo seu próprio esforço e às suas custas, o que fosse necessário” (RODRIGUES, 1969:93).

Neste momento, foi de crucial importância a iniciativa individual de homens como o Visconde do Rio Branco, Capistrano de Abreu, Afonso d’Escragolle Taunay, Alberto Lamego, entre outros, que vasculharam arquivos nacionais e internacionais, esgotando-lhes as fontes primordiais e a bibliografia existente (RODRIGUES, 1969:93).

Deste modo é possível a afirmar que a escola historiográfica alemã, de metodologia fortemente imbuída de ideais positivistas, disseminou-se em nosso país através do Instituto Histórico, e se constituiu, durante todo o século XIX o ideal “científico” de pesquisa histórica. Até que se tornasse uma disciplina acadêmica e passasse, cada vez mais, a dar ênfase a outros aspectos, como econômicos, geográficos etc, a pesquisa histórica no Brasil foi entendida estritamente como compilação e publicação de documentos oficiais contendo fatos e notícias, organizados cronologicamente (JANOTTI, 1998:39).

Posteriormente, poderemos observar no campo dos estudos sobre a história da atividade musical em São Paulo, que os pesquisadores somente passaram a considerar a aplicar a metodologia positivista (busca, transcrição e edição de documentos “oficiais”) sistematicamente a partir de meados da década de 1950.

1.2 Pesquisas históricas sobre São Paulo no início do século XX

Podemos observar a partir de fins do século XIX e mais pronunciadamente desde o início do século XX, um aumento do número de publicações sobre os mais variados aspectos da história de São Paulo. Dentre as publicações que confirmam este fenômeno destacamos as que seguem:

- 1) *Quadro histórico da província de São Paulo, até o ano de 1822* (1897), por José Joaquim Machado de Oliveira.
- 2) *A igreja do Colégio da capital de São Paulo* (1897), por Antônio de Toledo Piza.
- 3) *As capelas de Araçariguama e seus fundadores, notas de história eclesiástica* (1916), por Augusto Siqueira.
- 4) *Vida e morte do bandeirante* (1929), de José de Alcântara Machado de Oliveira.
- 5) *História seiscentista da villa de São Paulo* (1929-1930), por Alfonso de Escragnolle Taunay.
- 6) *História da vila de São Paulo no século XVIII (1701-1711)* (1931), por Alfonso de Escragnolle Taunay
- 7) *O forte de São Tiago de Bertioga* (1937), por Alfonso de Escragnolle Taunay.
- 8) *Rótulas e mantilhas: evocações do passado paulista* (1932), de Edmundo Amaral.
- 9) *A casinha de palha do padre Anchieta* (1940), por Assis Cintra.
- 10) *A igreja dos Remédios* (1937), de Nuto Santana.
- 11) *São Paulo Histórico* (1938), de Nuto Santana.
- 12) *A capela de Santo Antônio* (1937), de Mário de Andrade (MORAES, 1998).

Há uma série de outros trabalhos que evidencia este interesse pela história de São Paulo, como as histórias dos bandeirantes, sobre os costumes dos habitantes da vila de São Paulo, sobre sua arquitetura local etc (MORAES, 1998).

Na segunda década do século XX, na medida em que a pesquisa de arquivo vai se tornando uma atividade modestamente mais intensa, com a consulta de acervos municipais diversos, vão se revelando elementos, aspectos e curiosidades do passado paulista até então desconhecidos pelos estudiosos. Detalhes da vida material dos habitantes da região e seus costumes, sua arquitetura, seus prédios característicos, os pedidos de sua população bem como as tarefas impostas a ela pela câmara municipal, e, eventualmente, o relato de pequenos fatos ocorridos a moradores. Surgem “... *poetas que celebram os símbolos e os feitos paulistas, bem como historiadores que procuram mostrar a continuidade histórica e psicológica do bandeirante*” (LEITE, 2002:307).

As informações necessárias para a elaboração de trabalhos como estes foram encontradas, em grande parte, em inventários, testamentos, registros gerais e atas da câmara municipal, que por sua vez, foram publicadas desde fins do século XIX, em periódicos de instituições como os Institutos Históricos e Geográficos, o Arquivo Municipal, o Arquivo do Estado etc. Podemos deduzir, a partir do *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros* (1949) de Rubem Borba de Moraes (MORAES, 1998), que os estudiosos que se dedicaram à história de São Paulo se voltaram muito mais para a literatura, arquitetura e para a história de antigas instituições do que para a prática atividade musical na região (MORAES, 1998).

A atividade musical não foi um objeto muito presente nessa historiografia interessada no passado paulista, e para compreender este quadro é importante se atentar para as seguintes condicionantes. A metodologia aplicada na pesquisa histórica ao longo de todo o século XIX, no Brasil, provém da literatura (do mesmo modo que estudiosos da história eram em primeiro lugar homens de letras). Portanto, a atividade historiográfica se configurava como um ramo da literária (LAPA, 1985:49). O Governo normalmente absorvia em seus quadros burocráticos os cidadãos tecnicamente mais preparados nos ofícios das letras, os quais passavam a ocupar cargos institucionais de relativa projeção social. Assim, estas instituições asseguravam a publicação dos trabalhos de seus funcionários ao mesmo tempo em que condicionavam a escolha de seus objetos e a abordagem dada a eles (LIMA, 1981:9). A literatura sempre foi a mais intensa das atividades artísticas em nosso país desde os tempos do Império, seja na forma de pequenos discursos, poesia, crônicas, entre outras modalidades. Além disso, enquanto veículo ao mesmo tempo de instrução e entretenimento, recebeu maior atenção do relativamente pequeno grupo formado em nosso país pelos indivíduos alfabetizados (IGLESIAS, 1985:194).

Deste modo, prevaleceu na historiografia sobre São Paulo o discurso sobre as próprias instituições tradicionais, seus edifícios, seus prédios antigos etc.

Foi significativo o papel desempenhado por instituições como o Arquivo Municipal e o Arquivo do Estado de São Paulo, entre outras, no desenvolvimento de pesquisas sistemáticas sobre a história de São Paulo, bem como na assimilação de uma metodologia mais rigorosa que implicava na pesquisa de arquivo, até então quase ignorada. Estas instituições publicaram em seus periódicos artigos sobre a história de diversos aspectos da região, trazendo a novidade de se basearem em documentos emanados do Governo, cujo recolhimento era fruto de pesquisas em arquivos de órgãos oficiais como a Câmara Municipal, e deste modo, adotando os mesmos princípios do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Por exemplo, a Revista do Arquivo Municipal, criada em 1934, com o objetivo de divulgar o acervo documental e histórico do Arquivo Municipal da cidade de São Paulo. Seu primeiro diretor foi Eduardo Galliano, e o secretário, Nuto Santana. No ano seguinte, 1935, foi incorporada ao recém criado Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo, tornando-se mais volumosa, traduzindo textos de sociologia, antropologia de autores estrangeiros¹. Concentrava-se na publicação de artigos sobre a história paulista, (suas construções, instituições, moradores, etc), sobre etnografia (descrevendo as diversas nações indígenas sediadas na região), sobre etimologia (onde se apresentava o significado de diversas palavras e expressões estrangeiras encontradas em São Paulo) etc. Em suas últimas páginas a Revista do Arquivo Municipal trazia transcrições de documentos históricos, evidenciando assim sua ideologia positivista de pesquisa histórica.

A partir do seu segundo ano (número XIII) a Revista do Arquivo passou a ser dirigida por Mário de Andrade e Sergio Milliet como secretário, os quais também tiveram publicações suas na Revista. Também publicaram no periódico o pintor Benedito Calixto, o historiador das bandeiras paulistas Antônio de Alcântara Machado, o antropólogo Claude Lèvy-Strauss. Durante toda a sua existência a Revista do Arquivo Municipal publicou documentos históricos provenientes, principalmente, da Câmara Municipal de São Paulo. Nuto Santana, que em 1938, publicou no *O Estado de São Paulo* um pequeno artigo sobre André da Silva Gomes - *O mestre de capela da Sé* - participou ativamente da Revista do Arquivo Municipal como secretário (até 1935) e como ensaísta, concentrando-se na história de reminiscências sobre São Paulo.

¹ In:http://prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura/patrimônio_histórico/publicações/0005/0002

O conjunto dos assuntos tratados pela revista mostra certa preocupação com a procura de novos elementos que comporiam a contribuição paulista na formação de uma identidade nacional, uma vez que os autores estavam ampliando seus objetos para além do âmbito político (de certa forma, de importância já reconhecida) ao chamar a atenção para uma etimologia e etnologia paulistas.

Outra instituição importante para a sistematização de pesquisas históricas em São Paulo foi o Arquivo do Estado de São Paulo, que publicou diversos documentos oficiais, como por exemplo, *Atas e Registros Gerais* das câmaras das vilas de São Paulo e Santo André da Borda do Campo, e a série *Documentos Interessantes para a história e costumes de São Paulo*, que desde fins do século XIX, trazia um variado tipo de documentação referente a períodos históricos bastante recuados.

A orientação destas instituições bem como suas publicações, portanto, demonstram a preocupação que havia naquele momento com a sistematização da pesquisa de fontes primárias (documentos oficiais) sobre São Paulo, além disso, demonstra a própria preocupação com o reconhecimento do papel de São Paulo na consolidação política brasileira, seja através das “epopéias bandeirantes”, narrativas sobre a expulsão dos espanhóis no Sul da colônia, da conquista do sertão paulista, e até mesmo, da contribuição dos indígenas “paulistas” com suas palavras e expressões, para a criação de uma língua nacional.

Na medida em que se aproximam as comemorações do Quarto Centenário da Fundação de São Paulo (1954), cresce o número de publicações sobre a região, destacando-se as iniciativas de Ernani Bruno e de Afonso d’Escragolle Taunay (MORAES, 1998). Além de contribuições individuais, surgem publicações coletivas, onde figuraram diversos textos sobre história da música em São Paulo, baseados na então nova metodologia de pesquisa documental.

Desde os tempos da agricultura cafeeira de exportação em larga escala, São Paulo firmase como o mais rico e progressista estado do país, mantendo esta posição no século XX com as várias iniciativas no campo da industrialização brasileira. No entanto, a preservação de fontes de interesse ao estudo de sua história foi grandemente comprometida no século IX, e assim, os estudiosos do século seguintes arcaram com a dura tarefa de procurar por documentos que evocassem a importância paulista nos séculos precedentes ao café. Evidentemente, somente parte dos documentos resistiu à ação do tempo, o que acabou por restringir a história de São Paulo a certos temas e objetos, dentre os quais, salvo raras exceções, a música foi praticamente excluída.

Neste sentido, os estudos sobre as bandeiras, a arquitetura e certos prédios da região tiveram maior destaque, podendo se efetivar graças à preservação das próprias construções e à publicação de documentos históricos.

Outro fator que acentua o pequeno número de estudos históricos dedicados exclusivamente a música em São Paulo é o fato de que não havia no Brasil, de um modo geral, historiadores de “profissão”, pois a pesquisa histórica não era realizada em termos de uma disciplina acadêmica, com objetivos e metodologia específicos. Assim, os raros estudiosos do passado paulista eram, em grande parte jornalistas, advogados, cronistas, homens de letras, portanto, que não poderiam dedicar-se exclusivamente à estudos sistemáticos sobre o assunto (OLIVEIRA, 1992:5).

1.3 Considerações sobre o sistema intelectual no Brasil

Muitos dos problemas que giram em torno do desenvolvimento e continuidade de estudos históricos sistemáticos no Brasil país foram condicionados em períodos muito anteriores ao aparecimento de uma modalidade histórica em nosso país. A história enquanto uma disciplina com metodologia e objetivos próprios, baseada em documentos oficiais (e por isso supostamente “científica”) não parece surgir de modo intenso antes do segundo quartel do século XIX, a despeito do anterior aparecimento de instituições tais quais o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro entre outras.

Luiz da Costa Lima apresenta algumas reflexões sobre o sistema intelectual no Brasil e a situação do pensamento brasileiro que nos interessam para a compreensão dos fatores condicionantes das configurações da historiografia musical brasileira no século XX. Embora fale a partir da perspectiva de um crítico literário, suas reflexões são extremamente ricas em termos de crítica histórica, e por este motivo, são capazes de contribuir para uma melhor compreensão do ambiente intelectual a partir do qual, se desenvolverá nosso objeto.

Assim, o sistema intelectual no Brasil assumiu ao longo de seu processo histórico certas configurações que acabarão por determinar negativamente o desenvolvimento de estudos histórico-musicais em nosso país:

“... sendo a imprensa local proibida durante a colônia [e] inexistindo uma massa de leitores que levasse os escritores a modificar os padrões europeus, obviamente não se poderia falar então em sistema intelectual. Isso significa dizer que, quando este se forma, já o esperam certas marcas, que só teriam sido modificadas caso as condições sociais determinantes se tornassem outras. Isto, entretanto não se deu” (LIMA, 1981:6).

Desde a colônia, a função do intelectual não tem sido a produção de idéias, a reflexão sobre a sua própria realidade social, não tem sido um *produtor*. Ao contrário disso, teve seu lugar enquanto *reprodutor* de idéias vindas do estrangeiro (LIMA, 1981: 8).

Há muito tempo diversos autores apontam para o problema da imitação de idéias e aplicação de modelos institucionais estrangeiros em nosso país. Sílvio Romero, por exemplo, dizia do grande erro em se *“... copiar as instituições e leis dos povos mais cultos e transportar para cá as instituições que alhures deram os melhores frutos”* (ROMERO, 1911:5).

Estudando posteriormente o problema, Francisco Iglesias chega a semelhante conclusão, revelando que *“... no particular, o país é, ao longo de todo o século XIX e em grande parte até hoje, simples repetidor de receitas elaboradas em outros centros”* (IGLESIAS, 1971:125). Mais recentemente, Roberto Schwartz, por sua vez, se refere ao fenômeno como o *“caráter imitativo da cultura brasileira”* (SCHWARTZ,1987:38-39).

“... desde século passado existe entre as pessoas educadas do Brasil – o que é uma categoria social mais do que um elogio – o sentimento de viverem entre instituições e idéias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local” (SCHWARTZ,1987:38-39).

Em um ambiente onde são supervalorizadas idéias estrangeiras, é em razão da atualização às mesmas que o valor do intelectual, bem como sua relevância social, serão medidos. Esta necessidade constante de atualização instaura o mau hábito, desde a Independência prosseguindo até a República, de refletir insuficientemente sobre os modelos e idéias, inexistindo a vontade de esgotá-los enquanto proposta e de adequá-los à especificidade da realidade nacional (LIMA, 1981: 8).

Com a Independência o intelectual brasileiro passou a ter como principais veículos a tribuna e o púlpito, e, portanto, destacando-se enquanto orador, enquanto *“... especialista no verbo fácil, na palavra comovente”* (LIMA, 1981: 8). Além disso, *“... a forma escrita da*

literatura fazia-se a sucursal de uma circulação preponderantemente oral” (LIMA, 1981:7). O reflexo negativo disso na sociedade brasileira foi a criação de uma cultura letrada, porém, fundada na palavra *falada*, a qual assassina o hábito da leitura reflexiva, da interpretação de textos, dando ensejo a absorção e desinteresse imediatos de novos temas (LIMA, 1981:7).

Normalmente, em razão do absorvimento pelo funcionalismo público o intelectual “... *empenha-se nas campanhas nacionais e assim ganha o beneplácito imperial, que favorece [...] sua futura servidão burocrática*” (LIMA, 1981:7). Assim, não havendo durante o século XIX um público suficientemente letrado e interessado em escritos sobre história, o mecanismo estatal deixa o intelectual brasileiro a salvo de conquistar este público (LIMA, 1981:9). Tal fato explicará a existência, entre os intelectuais brasileiros, de um caráter moralizante e falsamente neutro, como se não pertencessem a nenhum segmento social, como se não estivessem absolutamente interessados *pessoalmente* nos temas que discutiam, e apregoando ou defendendo posições políticas (LIMA, 1981:9).

Levantemos agora algumas considerações sobre a história da educação pública no Brasil no intuito de termos uma melhor apreciação geral do público brasileiro letrado, o qual, ao menos em termos potenciais, seria leitor de textos de história e de história das artes.

Desde os últimos anos do Império, a pregação em torno da educação nacional do povo adquire caráter de missão civilizadora em nosso país, especialmente através do discurso “positivista” que obteve grande prestígio no Exército e nos setores liberais.

Consolidada a República, a necessidade de se harmonizar as posições republicanas em conflito obscureceu a discussão em torno da educação pública (NAGLE, 1978:261).

Um dos autores que atentaram para este problema foi Sílvio Romero. Escrevendo em 1908, dizia ele: “*Para a mais elementar instrução primária, como para a mais elevada e superior, passando pela secundária e pelas aplicações técnicas, há muito deveriam os governos ter contratado no estrangeiro mestres de verdade*” (ROMERO, 1911:1). Tal afirmação, que poderia induzir à uma contradição aparente no pensamento do autor (no sentido de pregar o que combatia, a cópia irrefletida de modelos estrangeiros) no entanto, refere-se, ao nosso ver, ao estado infértil do ensino secundário durante os primeiros anos da República e a necessidade de se contratar profissionais capazes de instruir os jovens brasileiros.

Dentre as iniciativas de reforma no ensino brasileiro, destacamos uma realizada em nível âmbito federal e outra estadual. Em 1889, à frente do Ministério da Instrução Pública, Benjamim

Constant propôs uma reforma de no ensino militar secundário, pretendendo transformá-lo em um ciclo integral de educação científica e humanista (MORAES, 1997:202). Esta tendência expressava os ideais positivistas de seu autor e de grande parte dos militares brasileiros daquele momento. Em sua visão a instrução pública deveria se converter em uma “... *missão civilizadora, eminentemente moral e humanitária que de futuro está destinada aos exércitos do continente sul-americano*” (MORAES, 1997:203).

Na mesma época, em 1892, porém em um nível estadual, Caetano de Campos propôs uma reforma no ensino primário e normal em São Paulo, “... *fundamentada em princípios de natureza democrático-liberal, [não apresentando] as características sectárias apontadas naquela reforma ‘positivista’ [de Benjamim Constant]*” (NAGLE, 1978:262).

A escola primária fornecia um curso de quatro anos de duração (nas zonas rurais o curso era de três anos) com um currículo formado por Leitura, Escrita, Língua Pátria, Aritmética, geografia e História do Brasil, Noções de Ciências Físicas e Naturais, Instrução Moral, Trabalhos Manuais Ginástica.

Logo em seguida viria a escola complementar. Tinha um curso de dois anos de duração, com um currículo basicamente formado pelas mesmas matérias da escola primária, porém, “... *com um acréscimo de uma ou duas línguas estrangeiras, geralmente, francês e latim (alemão em escolas do sul do país). Quando havia a escola complementar, era via de acesso à escola normal*” (NAGLE, 1978:269).

Durante os quinze primeiros anos do século XX presencia-se o arrefecimento das discussões em torno da educação pública, e um “... *comportamento desalentador dos poucos homens públicos que ainda conservavam a esperança inicial na difusão ampla de novos costumes e modos de pensar* (NAGLE,1978:262). De acordo com a orientação da Constituição de 1891, aos Estados era concedida ampla autonomia econômica e administrativa (SILVA, 1983:202). Estes procuravam suprir sozinhos seus deveres constitucionais na área da educação pública. No entanto, não era animadora a situação do ensino público nas primeiras décadas do século. O Relatório de 1922, referente às conclusões da Conferência Interestadual de Ensino Primário realizada em 1921, por convocação do Governo Federal, aponta para o quadro geral das crianças matriculadas em todo o país. Segundo o Relatório, as escolas primárias brasileiras reuniam, ao todo, 1.030.752 alunos matriculados, enquanto que sua frequência era de apenas

678.684, representando somente 29% de toda a população em idade escolar no país (NAGLE, 1978:269).

“... embora o Distrito Federal [no caso, o Rio de Janeiro] possuísse 41% da população infantil sem escolas, e Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo, respectivamente, 43%, 44% e 56%, Goiás apresentava 95%, juntamente com o Piauí, seguido de Alagoas com 94%. Mesmo tomando o cuidado com o emprego de dados estatísticos da época, a situação real não deveria ser muito diferente” (NAGLE, 1978:269).

O Colégio Dom Pedro II, por sua vez, fundado em 1837, exerceu grande influência até meados dos anos de 1950, sendo considerado um “colégio padrão”. Nele se formaram os membros de uma elite que futuramente exerceria diversos cargos públicos de destaque, como por exemplo, Joaquim Nabuco (1849-1910), Washington Luís (1869-1957), Oswaldo Cruz (1872-1917), entre outros. Lecionaram na instituição vários nomes de destaque da vida pública brasileira, como por exemplo, José Manuel de Macedo (1820-1882), João Capistrano de Abreu (1853-1927), Euclides da Cunha (1866-1909), José Maria da Silva Paranhos Júnior Barão do Rio Branco (1868-1869), Sílvio Romero (1852-1914).

Um breve olhar pelos quadros de professores do Colégio, podemos perceber que lá havia grande influência de correntes científicas européias como o positivismo e o evolucionismo.

Grande parte do material didático adotado em diversos estabelecimentos de ensino do país era pautada de acordo com Colégio Dom Pedro II. Criou-se o hábito entre autores dignos de tal mérito, relatar na capa de seus livros que foram adotados no prestigioso colégio. Por exemplo, o livro didático *Epítome de História Universal* (1927), de Jonathas Serrano, trazia a inscrição: “Adotado Colégio Dom Pedro II, na Escola Normal do Distrito Federal, e em vários estabelecimentos de instrução da capital da República e dos estados” (SERRANO,1927).

Com o significativo aumento da atividade intelectual, os textos sobre história passam a ser disseminados através de um número maior de novos periódicos dirigidos a um pequeno público letrado, ainda não habituado a assuntos e estudos sérios. Prender a atenção dos leitores era uma prerrogativa básica para o êxito profissional dos escritores. Tornou-se uma certa conseqüência a inevitável perda de profundidade e especificidade. Os autores, os quais escreviam quase exclusivamente em jornais, deveriam seguir o princípio de “deleitar e instruir”, procurando

sempre fugir de discussões de caráter abstrato, que muito poderiam consumir o raciocínio dos leitores e, conseqüentemente, vir a chateá-los.

Embora não se possa afirmar quão determinante foi o perfil do público letrado em São Paulo, as considerações acima evidenciam um modesto desenvolvimento da educação no Brasil em geral, e conseqüentemente, certos problemas no desenvolvimento de seu sistema intelectual.

1.4 Discussões em torno do “caráter nacional” brasileiro

A forma atual do conceito de caráter nacional, segundo Dante Moreira Leite, se deve ao movimento literário pré-romântico que ocorreu na Alemanha em meados do século XVIII, e se tornou conhecido por *Sturm und Drang*. Seus fundamentos filosóficos opunham-se àqueles veiculados pela escola estética do iluminismo, que era predominantemente francesa (LEITE, 1976:28). De acordo com o autor, “a razão” foi o princípio fundamental iluminista, a partir do qual decorre a idéia da igualdade entre os homens e nações quanto à riqueza, instrução e liberdade. A partir da razão, portanto, seria possível entender a história como um avanço progressivo em direção ao conhecimento da natureza e desenvolvimento do “espírito humano” (LEITE, 2002:39).

Os pré-românticos, por sua vez, contestaram esta suposta “unidade espiritual” dando ênfase às particularidades regionais, nacionais e individuais. Eles passaram a negar a “razão” como única via de conhecimento e a valorizar noções como “sentimento” e “intuição” (LEITE, 1976:29). Vale lembrar, no entanto, que embora os conceitos de “sentimento”, “intuição”, “originalidade” etc, tenham destaque no século XIX, eles podem ser encontrados já entre alguns autores dos últimos anos do século XVII (OSBOURNE, 1974:145).

Segundo Dante Moreira Leite, o mais representativo nome do pré-romantismo alemão é Johann Gottfried Herder (1744-1803), para o qual o espírito nacional não obedece à razão enquanto princípio unificador, mas, desenvolve-se organicamente e segundo suas próprias particularidades. Esta noção é o prenúncio da discussão sobre o caráter nacional, e levanta a questão da influência do meio sobre a “adaptação” dos indivíduos de uma determinada região, e conseqüentemente, sobre seu “caráter”. Em função deste imperativo geográfico, Herder passa a

considerar que o espírito nacional somente poderia se revelar na língua nacional (LEITE, 1976: 1976). Esta premissa o leva a valorizar e estimular a criação de peculiaridades e características “nacionais”, e daí “... a valorização das canções populares como expressão ingênua e ainda jovem do espírito nacional” (LEITE, 1976:41).

Devido ao processo de assimilação e adaptação dessas teorias no Brasil ocorrido desde meados do século XIX, certos autores brasileiros acreditaram que nosso caráter nacional seria determinado em duas etapas: primeiramente, a partir da compreensão “exata” da psicologia das “raças formadoras” (branca, amarela e negra), o que em si já se apresentava problemática dado ao grande número de dificuldades na classificação de variantes biológicas e regionais, e, em segundo lugar, a partir procura das “leis” que governariam a interação entre estas “raças”. A busca de leis universais nos domínios do estudo da sociedade, vale ressaltar, foi entendida como o próprio ato de se fazer ciência social desde meados do século XIX.

Assim, diversos autores no Brasil passaram a estudar as supostas “leis de adaptação” das três raças em solo brasileiro, e apesar de suas divergências, cabe aqui ressaltar seus pontos em comum.

Como fosse de se esperar dado aos fatores de predominância de certos grupos humanos sobre outros, o grupo branco, representado pelo português, foi classificado como de “raça superior”, o que naquele momento implicava reconhecê-lo, necessariamente, como um grupo *biologicamente* superior. Em consequência disso, os grupos amarelo e negro, representados respectivamente pelo ameríndio e pelo africano, foram classificados como pertencente a uma raça *biologicamente* inferior. A “prova” para esta consideração naquele momento era o então denominado “estágio evolutivo” destes povos, supostamente inferior àquele alcançado pelas nações européias daquela época.

Alguns de nossos pensadores tentaram compreender a importância e papel de cada uma das três raças na conformação do caráter e da cultura brasileiros. Em comum traziam a convicção de que o português era um “agente criador”, ao qual se devia o fundamento biológico, psicológico, cultural, social, institucional etc. Por sua vez, as raças “inferiores” somente poderiam somar a sua “cultura inferior” (suas lendas, cantares, e hábitos preservados oralmente) à contribuição portuguesa, conferindo-lhe novos elementos e variantes regionais, ou ainda “traços característicos”. O negro e o índio foram, portanto, considerados “criadores indiretos”.

As supostas interações entre as raças formadoras do povo brasileiro foram estudadas por Sílvio Romero, para o qual poderiam ocorrer de duas maneiras. Em primeiro lugar, como “relações externas”:

“... em que os portugueses não poderiam, como civilizados, modificar sua vida intelectual que tendia a prevalecer, e só podiam contrair um ou outro hábito, e empregar um ou outro utensílio na vida ordinária”

Em segundo lugar, o autor destaca que poderiam ocorrer relações mais fortes, como as relações “de sangue”, as quais foram “... tendentes a modificar as três raças e a formar o mestiço” (ROMERO, 1959:50).

No primeiro caso compreendia-se que a influência do indígena e do negro sobre o português não poderia ser muito profunda, pois, além de tudo, não poderiam eles fixar em forma escrita sua poesia, sua música, suas técnicas em geral; no segundo caso, a transformação fisiológica criava um novo tipo, o qual, “... se não eclipsava o europeu, ofuscava as duas raças inferiores” (ROMERO, 1959:50). Para Sílvio Romero o “brasileiro” seria, portanto, produto de uma interação biológica, cujo produto, o mestiço, foi entendido como um “agente transformador” (ROMERO, 1959:50).

Quanto à preponderância da influência de uma raça sobre outra não houve tantos acordos. Uma interessante polêmica entre Sílvio Romero e Capistrano de Abreu mostra as dificuldades vivenciadas pelos intelectuais brasileiros na definição do *caráter nacional brasileiro*.

Enquanto Sílvio Romero acreditava que nossas diferenças em relação ao europeu se davam exclusivamente em razão do elemento negro, Capistrano de Abreu, por sua vez, atribuía tais diferenças à ação do “meio” e ao indígena: “*Sem negar a ação do elemento africano, penso que ela é menor que a dos dois fatores*” (ABREU, 1931:36). Este, com ironia, explicou o motivo pelo qual Sílvio Romero negou a preponderância da influência indígena na formação do povo brasileiro:

“A antipatia do dr. Sílvio Romero pelos Tupinambás e a persistência com que lhes nega importância na formação do povo brasileiro, explicam-se muito facilmente. Ele achou, quando começou a escrever, o indianismo como escola literária. Estudando-o nesta qualidade, em breve descobriu o que havia de insuficiente e estreito nos seus princípios e condenou-o. Depois por uma transição insensível, envolveu na mesma condenação a teoria literária e o fato sociológico. Segundo o

ditado alemão, quis despejar a banheira e deitou fora também quem se banhava” (ABREU, 1931:54).

A despeito daquelas tendências que viam o estado do povo e o precário desenvolvimento de suas instituições como a causa do “atraso” brasileiro, tais autores passaram a preconizar uma imagem positiva da mestiçagem, interpretando-a como traço distintivo de nacionalidade.

“Não há aqui, pois, em rigor, vencidos e vencedores; o mestiço consagrou as raças e a vitória é assim de todas três. Pela lei da adaptação elas tendem a modificar-se nele, que, por sua vez, pela lei da concorrência vital, tendeu e tende ainda a integrar-se à parte, formando um tipo novo em que predominará a ação do branco” (ROMERO, 1959:51).

Silvio Romero reconhecia a superioridade biológica do mestiço sobre o negro e o indígena, e acreditava que, assim que fosse cumprida a miscigenação total das raças no Brasil (de acordo com o que o autor acreditava ser a “lei da adaptação”), o mestiço suplantaria o próprio branco. Isso parece ter oferecido aos intelectuais brasileiros a possibilidade de vislumbrar o que seria, para eles, a verdadeira formação de um povo e de uma nação no Brasil naquele momento.

A partir da segunda década do século a ênfase nos fatores biológicos transporta-se para os fatores culturais graças ao maior prestígio alcançado pela Antropologia no século XX.

“A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional” (ORTIZ, 1985:41).

As explicações sobre a formação do povo brasileiro passam a ser feitas não mais através do evolucionismo, mas pelas então recentes abordagens antropológicas, que se concentravam no conceito de “cultura”, dando menor ênfase aos antigos parâmetros biológicos.

1.5 Historiografia, nacionalismo e os “formadores da nação”

A questão dos “formadores da nação” está diretamente ligada à problemática da criação da *nacionalidade* brasileira, que surge no início do século XIX com a nossa Independência. Esta problemática insere-se no contexto em que diversos países “... *buscavam encontrar, em alguns casos, ou reencontrar, em outros, sua identidade, seu projeto de vida como Nação una, indivisível e independente*” (ODÁLIA, 1997:34). Henri Lefèbvre afirmou que a idéia de nacionalismo é muito recente, e foi possível somente a partir do “classicismo abstrato” e da falta de sendo histórico que caracterizaram o fim do século XVIII (LEFEBVRE, 1988:28).

A partir de meados do século XIX os governos europeus passaram a considerar a escrita da história um instrumento altamente eficaz na promoção de uma unidade nacional, da educação cidadã do povo, e, principalmente, de propaganda nacionalista (BURKE, 2002: 17).

Alguns autores têm chamado a atenção para o papel desempenhado pelos historiadores (em conjunto com a camada dirigente da nação) na realização das histórias “nacional”. No Brasil os historiadores de maior prestígio normalmente estiveram vinculados ao aparelho governamental, e assim, acabaram por representar a versão de seus superiores. Passaram então a selecionar e ordenar cronologicamente uma série de fatos que pudessem justificar o processo histórico decorrido em nosso país.

Metodologia bastante comum nestes trabalhos é uma suposta tentativa de reconstrução do “trajeto” percorrido por uma suposta “unidade nacional”, configurada como uma espécie de conceito absoluto. Coube aos historiadores, portanto, “... *atender a essa necessidade básica das nações que estavam em vias de formação. Eles se admitiram como os forjadores da nacionalidade*” (ODÁLIA, 1997:34). Finalmente, eles deveriam:

“... esquadrihar o passado, peneirá-lo, resolvê-lo, buscar em suas cinzas ainda fumegantes, entre as mazelas da servidão e da desunião, os desvãos camuflados, as pequenas reentrâncias, os minúsculos acontecimentos em que se inserem os primeiros gestos tímidos de identidade, os primeiros acenos de união, os primeiros sonhos de uma pátria livre” (ODÁLIA, 1997:34).

As relações entre história e política se evidenciam nas narrativas sobre a vida dos “heróis formadores” da nação. No caso específico da historiografia musical brasileira, tais heróis seriam

aqueles que contribuíram no processo de “civilização” e na criação de uma música “brasileira”. Exemplo disso é a historiografia do “bandeirantismo”, que, enquanto expressão da antiga aristocracia agrícola de São Paulo, procurou forjar uma imagem heróica do bandeirante, ignorando o caráter violento de sua atuação (LEITE, 1989:54).

Os governos europeus, portanto, passam a considerar a história como meio eficaz de promover a “unidade nacional”, a educação moral e cívica, e de fazer propaganda nacionalista. (BURKE, 2002: 17). Deste modo, respondendo à necessidade de unificação política e espiritual das repúblicas que nasciam após os movimentos revolucionários do século XVIII, e, atuando em conjunto com a camada dirigente da sociedade, os historiadores se admitiram “... *os forjadores da nacionalidade*” (ODÁLIA, 1997:34).

Um das maneiras utilizadas para ressaltar a suposta “unidade nacional” foi identificar os indivíduos que haviam contribuído para a consolidação desta unidade, os quais seriam identificados como “heróis-nacionais”. Este recurso foi amplamente utilizado na historiografia brasileira. Por exemplo, em estudo sobre o pensamento historiográfico de Varnhagen, Nilo Odália afirma: “*Como forma para sedimentar a unidade territorial e espiritual da Nação nascente, Varnhagen lança mão do recurso altamente sensibilizante da criação de heróis*” (ODÁLIA, 1997:57).

Dante Moreira Leite, por sua vez, afirma que a criação de heróis, comum na historiografia tradicional, foi, na verdade, a expressão de uma exigência de “continuidade” histórica, de um passado comum ao nosso povo:

“... *este [o nacionalismo brasileiro], como os outros nacionalismos, parece exigir uma continuidade histórica e, mais que isso, um passado comum, que freqüentemente se aproxima do mito – característica que aqui, como em outros países, é a atmosfera que cerca os heróis nacionais*” (LEITE, 2002:45).

O culto aos grandes homens foi matéria pregada por diversos de nossos intelectuais. Além de colaborar na construção da idéia de “nacionalidade”, eles seriam segundo Sílvio Romero “fontes de eterna inspiração”. Nas palavras do autor: “*O amor pelos nossos grandes homens, o culto de nosso passado, o entusiasmo pelo presente, serão perenes fontes de eterna inspiração*” (ROMERO, 1911:31).

Talvez o exemplo mais típico de “formador” do Brasil encontra-se na historiografia paulista de fins do século XIX e início do século XX, nas narrativas sobre a vida do bandeirante.

Este foi “... considerado exatamente um elo fundamental da constituição e permanência do povo brasileiro e do Estado nacional, em última instância, de sua unidade geográfica e política” (DAVIDOFF, 1982:86).

Desde meados do século XIX, criou-se a opinião de que os bandeirantes haviam lutado pela unificação da nação brasileira, combatendo índios, vencendo obstáculos naturais, lutando com animais ferozes, suplantando a natureza selvagem. Por exemplo, em 1864, J.J. Machado D’Oliveira dizia que “... em todas as capitâneas tinha se ouvido com admiração os nomes desses homens de ferro, sua coragem, e as afoitezas e animosidades com que afrontavam aos perigos e faziam guerra aos índios” (D’OLIVEIRA, 1978:110).

A afirmação comum a todas as apologias do bandeirante, em linhas gerais, é aquela que atribui a tais personagens um caráter ao mesmo tempo *civilizador* e *conquistador*: respectivamente, aquele que implanta a cultura da “civilização” e aquele que subjuga os diversos povos “atrasados”, anexando seu território ao domínio brasileiro.

A apologia do herói não é unânime na historiografia brasileira, havendo autores que tentaram sua desmistificação. Capistrano de Abreu, por exemplo, figura quase como exceção em seu *Capítulos de História Colonial*, no qual chama a atenção para as atrocidades e disparidades das guerras entre os bandeirantes e os índios: “Faltaram documentos para escrever a história das bandeiras, aliás sempre a mesma: homens munidos de armas de fogo atacam selvagens que se defendem com arco e flecha” (ABREU, 2006:85).

Em seus primórdios (entre fins do século XVIII e início do XIX) a historiografia musical moderna esteve ligada a ideologias nacionalistas e religiosas. Segundo apontou Joseph Kerman, pesquisadores realizavam histórias da música movidos por sentimentos de preservação e exaltação de sua tradição, seja evocando valores nacionais ou religiosos (KERMAN, 1985:35). Deste modo, tal historiografia não poderia deixar de apresentar uma visão “nacionalista”, expressa principalmente através de uma abordagem biográfica e pela ênfase nas idéias de “gênio” e “herói” nacional (às vezes simultaneamente).

De acordo com esta tendência, o “gênio” expressaria a sua individualidade em soluções originais nos domínios de uma ciência misteriosa, como foi considerada no período em questão (PEREIRA, 1997). O “herói nacional”, por sua vez, seria o responsável pela suposta criação de uma música de caráter nacional, percebendo e condensando, através de realizações artísticas, os

“ritmos da natureza”, a “alma do povo”, elementos determinantes deste mesmo caráter nacional (ALLEN, 1962:87).

1.6 Historiografia e literatura

Vários musicólogos têm apontado para o fato de que, tradicionalmente, a historiografia musical que se desenvolveu a partir do século XIX nasceu vinculada a atividade literária e jornalística de seu tempo, seja em relação a seus aspectos metodológicos, seja em relação a seus princípios e objetivos. Neste momento, grande parte dos principais autores estavam envolvidos com a atividade jornalística, e as vezes, chegando mesmo a editar periódicos especificamente sobre música, como é o caso de Nicolas Etienne Framery e seu *Journal de musique historique, théorique et pratique* (1770-1771). Além disso, podemos observar o caso de diversos escritores que realizaram biografias de grandes músicos, como por exemplo, Stendhal, que escreveu as biografias de Mozart e Rossini.

Decorre de tal fato certo direcionamento da produção historiográfico-musical, a qual passa a atender uma demanda provocada por grande público burguês em busca de notícias sobre seus compositores prediletos e também de instrução alguma instrução em matérias musicais. Karen Painter observou que, na Alemanha do longo do século XIX, houve uma significativa procura da burguesia por instrução musical, determinante para o aumento da produção e o direcionamento dos assuntos (PAINTER, 2002:191).

Neste período foram publicados artigos laudatórios sobre a vida dos “grandes mestres” e suas obras em abordagens cuja metodologia em nada se diferenciava da abordagem literária, inclusive pelo uso de ficção. Do mesmo modo, artistas de outras áreas também ganharam suas biografias e tratados como “gênios” (WAISMAN, 1989:20).

No Brasil, a historiografia musical apresenta apenas os reflexos do próprio sistema de produção de conhecimento histórico em nosso país, pois há pouco tempo que se presta atenção a questões em torno da escrita da história brasileira, sendo que ainda não se desenvolveu plenamente o hábito de se refletir sobre nossa produção histórica, e nem avançamos consideravelmente em seu estudo crítico e sistemático (ODÁLIA, 1997:11).

No Brasil, desde o tempo das antigas Academias Literárias da Colônia até praticamente as primeiras décadas do século XX, a história foi considerada um gênero literário (LAPA, 1985: 49). Assim, “... *os estudos sobre as obras de História e sua significação foram, durante muito tempo no Brasil, competência dos cultores de Literatura*” (LAPA, 1985:49).

Segundo Antonio Alexandre Bispo, uma das tendências mais freqüentes em trabalhos brasileiros sobre música é o ensaio (BISPO, 1983:21).

“... o trabalho sobre música assume assim características de um gênero compreendido entre ciência e arte: da ciência aproxima-se pelo esforço em conhecer e explicar os fatos, da arte pela forma de conhece-los e expressá-los” (BISPO, 1985:21).

Isso também apresenta relação com o que diz Joseph Kerman, o qual apontou para o fato de que, no século XIX, a produção histórica em música estava intimamente ligada às tendências nacionalistas e religiosas, as quais deram especial atenção aos “homens ilustres” (KERMAN, 1985:35). No entanto, a aplicação de novas metodologias na pesquisa histórica em nosso país nas primeiras décadas do século XX, encabeçada especialmente pelas recém fundadas universidades brasileiras, não parece ter afetado a maneira pela qual os historiógrafos da música percebiam a sua atividade. Deste modo, fortes ressonâncias de uma abordagem literária podem ser encontradas na historiografia da música no Brasil, durante toda a primeira metade do século XX.

A partir da década de 1940, se intensificam os trabalhos no campo da História Geral do Brasil dedicados à uma avaliação crítica e sistematizada das conquistas da disciplina e do papel dos historiadores (LAPA, 1985: 51). Por sua vez, a historiografia musical brasileira se orientava para a aplicação de métodos destinados ao tratamento documental, concentrando-se quase que exclusivamente nesta tarefa, sem se preocupar mais demoradamente com as questões em torno da escrita da história da música e dos músicos de São Paulo. Segundo Ricardo Tacuchian, esta seria a fase de:

“... levantamento sistemático e classificação dos documentos de fontes primárias, especialmente as partituras e/ou partes musicais. Uma metodologia científica com instrumental histórico adequado passa a ser utilizado para o estudo da autenticidade do material recolhido, sua restauração criteriosa e, sempre que possível, sua edição moderna e gravação sonora” (TACUCHIAN, 1994:99).

A historiografia da música e dos músicos de São Paulo produzida na primeira metade do século XX não assimilou as mesmas bases críticas da História Geral do Brasil quanto ao estudo das formas da escrita da história e dos meios de legitimação desse conhecimento. Não se pode esquecer que o crescimento de um público interessado em instrução e entretenimento musical parece ter estimulado, no Brasil, o aparecimento de revistas e periódicos especializados, os quais, na ausência de instituições de pesquisa no Brasil, se tornaram os principais fomentadores da produção historiográfico-musical brasileira na primeira metade do século XX.

1.7 Tendências evolucionistas no pensamento brasileiro

Um dos fenômenos mais significativos ocorridos no âmbito das ciências sociais a partir de meados do século XIX foi a gradual utilização de fundamentos naturalistas” em sua metodologia. Desde então, pressupostos teóricos da biologia e da física passaram a ser válidos também para a história e a sociologia. A própria sociedade começou a ser compreendida enquanto um ser vivo, um “organismo”, como um sistema em equilíbrio perfeito onde cada um de seus elementos desempenha uma função de manutenção de toda a estrutura (BURKE, 1002: 27).

As várias teorias que surgem neste período podem ser consideradas sobre o prisma comum do *evolucionismo*. De um modo geral, procuravam por um nexos comum no desenvolvimento das diferentes sociedades humanas, partindo do pressuposto que, assim como outros organismos encontrados no reino animal, as sociedades humanas estariam sujeitas a certas leis, e estas, por sua vez, poderiam ser demonstradas empiricamente.

Outra premissa fundamental do pensamento evolucionista é a idéia de que organismos mais simples evoluem para os mais complexos de uma maneira orgânica, ou seja, cumprindo estágios determinados. (ORTIZ, 1985:14).

No Brasil estas discussões tomaram como conceitos-chave as noções de *meio* e *raça*, que, apesar de seu alcance limitado nas teorias européias, foram amplamente utilizadas para especificar as particularidades da evolução social brasileira (ORTIZ, 1985:16).

“... na medida em que a realidade nacional se diferencia da européia, tem-se que ela adquire no Brasil novos contornos e peculiaridades. A especificidade nacional,

isto é, o hiato entre teoria e sociedade, só pode ser compreendido quando combinado a outros conceitos que permitem considerar o porquê do ‘atraso’ do país [...]” (ORTIZ, 1985:15).

Ao comparar o Brasil às grandes nações européias, nossos intelectuais interpretaram o “estágio” de nossa evolução numa perspectiva não muito animadora (ORTIZ, 1985:15). Havia a tentativa de se compreender os porquês de não ter se criado uma civilização no Brasil, o que se configurou numa tentativa de explicação do “atraso” brasileiro, e posteriormente, na verificação da possibilidade de se criar no país (a despeito da falta de unidade racial e cultural) um “povo” e uma “nação” (ORTIZ, 1985:15). Em suma, tais dilemas se caracterizaram pela tentativa de compreender a “... *defasagem entre teoria e realidade, o que se consubstancia na construção de uma identidade nacional*” (ORTIZ, 1985:15).

Acreditou-se que o *caráter nacional* seria determinado a partir da compreensão das peculiaridades de nossa formação, das “leis” que governaram a interação das três raças formadoras do Brasil (branca, negra, indígena). Para Sívio Romero, por exemplo: “*O espetáculo de nossa história, pois, é o da modificação de três povos para a formação de um povo novo; é um espetáculo de transformações de forças étnicas e aptidões de três culturas diversas, três almas que se fundem*” (ROMERO, 1959:57).

Em *História da Literatura Brasileira* o autor procura estudar a origem de nossa poesia e contos populares a partir das relações de “influência” entre a raça “superior” e as raças “inferiores” (ROMERO, 1959:51). Para o autor, a filosofia da história do Brasil consistiria em “... *marcar a lei do fluxo e do refluxo dessas causas diversas, ação e reação de umas sobre as outras, a justaposição do elemento moral sobre o elemento mesológico e étnico*” (ROMERO, 1959:57).

O autor afirma que esta lei “de psicologia nacional” não é outra senão “... *a lei geral da transformação das espécies, a lei da adaptação e da seleção natural sustentada por uma raça que emigrou para um meio diverso do seu habitat anterior*” (ROMERO, 1959:57). Além disso, segundo ele não haveria a menor dúvida de que “... *a história deve ser encarada como um problema de biologia*” (ROMERO, 1959:57). Nas palavras do próprio autor: “*O primo vivere é tão certo para os povos como para os indivíduos; o homem antes de ser um ente histórico é um indivíduo biológico*” (ROMERO, 1903:14).

No entanto, isso não quer dizer que tais autores desprezassem totalmente os fatores culturais na formação histórica dos povos. “*Para contrabalançar as influências hereditárias da raça, por exemplo, existem as influências transmitidas pela educação, pela seleção artística da cultura*” (ROMERO, 1959:57). No entanto, de acordo com o pensamento de sua época, para Sílvio Romero a ação cultural viria apenas a “contrabalançar” fatores supostamente determinantes, como o biológico e mesológico.

Deste modo, os historiadores brasileiros do período em questão, segundo Nilo Odália:

“... vão extrair da experiência histórica da relativamente nova sociedade brasileira os elementos de uma interpretação ideológica que amolda as peculiaridades de nosso ambiente racial e geográfico às condições de teorias que condenavam a priori qualquer esforço de edificação de uma nação nos trópicos” (ODÁLIA, 1997:17).

O próprio Silvio Romero, segundo Renato Ortiz, havia feito uma lista das teorias que teriam contribuído para a superação do pensamento romântico no Brasil, as quais se constituíram os fundamentos para os estudo da sociedade brasileira desde o último quartel do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX:

“Dentre elas, três tiveram um impacto real junto a inteligentsia brasileira: e de uma certa forma delinearão os limites no interior dos quais toda a produção teórica da época se constitui: o positivismo de Comte, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer” (ORTIZ, 1985:14).

João Capistrano de Abreu, que era simpático às teorias de Spencer, enfatizou a influência do *meio* no desenvolvimento de qualquer sociedade. Nas palavras do autor, “... *embora, modificável dentro de certos limites, é ele [o fator mesológico] por sua natureza persistente, pouco plástico, invariável até algumas de suas feições*” (ABREU, 1931:37). Finalmente, argumenta o autor com a seguinte questão: “... *como pode compreender-se que o homem e a sociedade fossem refratários a ação da natureza brasílica?*” (ABREU, 1931:39).

Desde as primeiras décadas do século XX o *evolucionismo* parece cair em descrédito entre alguns estudiosos brasileiros, especialmente em função das críticas à noção de “raça” provenientes da antropologia:

“Há, em primeiro lugar, a variabilidade de critérios: alguns pensam em cor de pele; outros, nas proporções de medidas da cabeça. E não só os critérios são superponíveis, mas também existem os tipos intermediários, cuja classificação apresenta uma dificuldade insuperável” (LEITE, 2002:52).

Com isso, há uma mudança de perspectiva do suposto atraso brasileiro, especialmente deflagrada a partir do movimento modernista, que passa a pregar uma visão da realidade brasileira não mais sob a perspectiva do “atraso”, mas, através da construção de uma nova cultura, baseada nos elementos populares, ainda em grande parte desconhecidos.

Aspirava-se pela criação de uma cultura verdadeiramente nacional, ou seja, que expressasse os sentimentos do povo, os ritmos da natureza.

Com o abandono de referências biológicas, em tese, ser diminuiriam as contradições sociais, e se prepararia o caminho, finalmente, para a criação de uma *cultura nacional* (LAHUERTA, 1997: 96).

1.8 Tendências positivistas no pensamento brasileiro

O Positivismo foi uma doutrina filosófica que surgiu na França em meados do século XIX, tendo como seu principal formulador Auguste Comte (1798-1857). Ele serviu como fundamento teórico para uma série de disciplinas, inclusive a filosofia e a história (GOEHR, 1992:182).

Segundo Comte havia algo de permanente no desenvolvimento humano em relação a seus modos de pensar e explicar o mundo. A partir dessa idéia ele desenvolveu a “leis dos três estados”, que, como veremos mais adiante, teve ampla repercussão no Brasil, servindo, inclusive, como modelo para diversas pesquisas em nosso país. No “primeiro estado” (chamado *teológico-fictício*), o espírito humano explicaria os fenômenos por meio de “vontades transcendentais” ou “agentes sobrenaturais”; no “segundo estado” (*metafísico-abstrato*), os fenômenos seriam explicados por meio de especulações as quais se apoiariam em conceitos “abstratos”; finalmente, no “terceiro estado” (*positivo-científico*), os fenômenos se explicariam através da subordinação a determinadas leis experimentalmente demonstráveis (RIBEIRO, 2001:19). Segundo a doutrina de

Comte, "... todas as ciências passaram pelos dois primeiros estados, e só se constituíram quando chegaram ao terceiro" (RIBEIRO, 2001:19).

A entrada do positivismo no Brasil se deu através da elite brasileira que, em meados do século XIX, esteve na Europa realizando cursos de medicina, direito e ciências matemáticas. Ivan Lins menciona o caso de Antonio Machado Dias, o qual teria sido um "auditor livre" dos cursos de Augusto Comte, na Escola Politécnica de Paris, entre 1837 e 1838. De volta ao Brasil, o mesmo exerceu o magistério no Colégio Dom Pedro II, sendo professor do Visconde de Taunay (LINS, 1964:30-31). Dentre outros brasileiros que estudaram na Escola Politécnica de Paris, sendo alunos particulares de Auguste Comte entre 1838 e 1839, o autor cita José P. d'Almeida, Antonio de Campos Belos e Agostinho Roiz Cunha. (LINS, 1964:14).

Um caso significativo é o do clínico paulista Luís Pereira Barreto, o qual se tornou um dos grandes divulgadores do positivismo no Brasil. Pereira Barreto tomou contato com a doutrina em Bruxelas enquanto cursava medicina, através de Marie de Ribbentrop, filha de um positivista bastante próximo a Auguste Comte, o Barão prussiano Adolf von Ribbentrop. Segundo Ivan Lins, o barão de Ribbentrop era um "positivista de primeira hora", ao qual Comte designou representante da Prússia no Comitê Positivo Internacional que vinha cogitando desde 1848 (LINS, 1964:45). Marie de Ribbentrop conheceu pessoalmente a Comte, e assistira um de seus cursos sobre a História Geral da Humanidade ainda menina. Ela foi educada sob a direção de seu pai, de acordo com os preceitos positivistas, por isso, sem qualquer influência teológica (LINS, 1964:45).

A entrada do positivismo no Brasil pode ser acompanhada através de alguns trabalhos acadêmicos que surgem em meados do século XIX. Em 1844, dois anos após Comte publicar o último volume do "Curso de Filosofia Positiva", Justiniano da Silva Gomes, que esteve em Paris por volta de 1842, solicitava uma cátedra à Faculdade de Medicina da Bahia com a tese *Plano e método de um curso de fisiologia*, na qual se referia à "lei dos três estados" (LINS, 1964:17).

Por sua vez, Nísia Floresta, responsável por um colégio no Rio de Janeiro (Colégio Augusto) onde lecionava para mulheres (dentre as matérias figurava o latim), publicou uma coletânea de sessenta e dois artigos sobre educação feminina, repleta das idéias de Comte, que foi intitulada "Opúsculo Humanitário". Este saiu primeiramente no *Diário do Rio de Janeiro*, e logo em seguida, no *O Liberal* (LINS, 1964:20).

Tendo estabelecido seu primeiro contato com Auguste Comte em Paris numa das sessões de um curso ministrado pelo filósofo sobre a História Geral da Humanidade, Nísia Floresta oferece-lhe um exemplar de seu “Opúsculo”, contendo a seguinte dedicatória: “*Ao grande pai da Humanidade, o profundo filósofo M.A Comte, homenagem da autora. Brasileira Augusta*”² (LINS, 1964:20).

Sobre esta coletânea da brasileira, comentou o próprio Comte numa carta ao positivista seu aliado Pierre Laffitte:

“O opúsculo em português, além de revelar-me que eu sabia indiretamente mais uma língua, inspira-me sólidas razões para esperar se torne a nobre dama, sua autora, dentro em breve, uma digna positivista, susceptível de alta eficácia para nossa propaganda feminina e meridional” (LINS, 1964:20).

A partir de 1850, várias instituições no Brasil passaram a adotar, através de alguns de seus professores, o positivismo como fundamento filosófico, e dentre elas, figura o Colégio Pedro II, a Escola Politécnica e a Escola Militar.

Desde meados de 1850 a Escola Militar recebe um influxo crescente de trabalhos pautados pelo positivismo. Joaquim Pereira de Sá, por exemplo, apresentou a essa instituição uma tese sobre os princípios da Estática, Joaquim Mauro Saião, por sua vez, sobre Hidroestática, e finalmente, Augusto Dias Carneiro, sobre Termologia, respectivamente, em 1850, 1851 e 1855 (GAGLIARDI, 1989:42-43).

Em 1865 é a vez de Pereira Barreto submeter à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro uma tese de feição acentuadamente positivista: “Teoria das Gastralgias e das Nevroses em Geral”. Consagrada à memória de Auguste Comte, esta tese reproduzia em suas páginas iniciais a máxima positivista: “O amor como princípio e a ordem por base; o progresso por fim”, cujos ideais figurariam posteriormente no pavilhão nacional. Dedicou sua tese a colegas positivistas europeus, dentre eles Laffitte, Congreve, Audiffrent, e à alguns amigos brasileiros, também positivistas, como Ribeiro de Mendonça e Brandão Júnior (LINS, 1964:309).

A partir de 1870, ainda mais docentes e alunos de diversas instituições de ensino no Brasil:

² “Au grand Prêtre de l’Humanité, le profond philosophe M.A Comte, hommage de l’auteur. Brasileira Augusta”

“... engajaram-se firmemente na difusão do darwinismo, do positivismo e dos pensadores anticlericais então em voga [...] No período anterior, as simpatias pelas doutrinas de Augusto Comte (1798/1957) só chegaram a adquirir significação na Academia Militar (BRASIL; CONGRESSO; CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1981:3).

Um fato relatado por Ivan Lins merece ser destacado, pois evidencia a ampla disseminação dos ideais positivistas no exército, entre os indivíduos de grande projeção no processo histórico ocorrido no último quartel do século XIX. Em 1873, antes de prestar provas orais para ser admitido no quadro de professores da Escola Militar, Benjamin Constant indagou à mesa se o fato de ter aceitado o positivismo como doutrina, e devendo por ela pautar suas lições, não o incompatibilizaria de concorrer ao cargo a que se propunha. Estava presente no exame D. Pedro II, o qual com um breve aceno, o permitiu prosseguir com a sua avaliação, *“... episódio que igualmente enobrece o monarca e aquele que, dezesseis anos mais tarde, chefiaria o movimento que resultaria na República”* (LINS, 1964: 305).

Nos últimos anos do século XIX o Império do Brasil passou a ser visto como coisa anacrônica, atrasado, antinatural, para os positivistas, os quais cada vez mais se aproximaram dos ideais republicanos. O abandono do povo (estado de miséria, ausência de saneamento básico, escolas etc) representava, para os mesmos positivistas, o próprio sinal do atraso de uma civilização “nova” sob jugo de uma nação “alienígena”, atraso que seria combatido através da instauração de uma república e da promoção da educação cívica do povo.

Benjamin Constant promoveu uma reforma no ensino secundário que tinha como objetivo essencial transformá-lo num *“... ciclo integral de formação científica e humanista nos modelos preconizados por Augusto Comte”* (MORAES, 1997:75). Tal reforma deveria se dirigir tanto aos melhoramentos da arte da guerra quanto ao avanço da missão civilizadora, moral e humanitária designada aos exércitos do continente sul-americano (MORAES, 1997:74).

Em sua visão, o soldado deveria ser a *“... corporificação da honra nacional e importante cooperador do progresso como garantia da ordem e da paz públicas”* (MORAES, 1997:74). Para tanto, o soldado-cidadão de Constant, necessitaria de uma educação *“... que o habilite pela formação do coração, pelo legítimo desenvolvimento dos sentimentos afetivos, pela racional expansão da inteligência, e bem conhecer os seus deveres não só militares como principalmente sociais”* (MORAES, 1997:75).

Do mesmo modo, os profissionais liberais que haviam aderido ao positivismo interpretaram a doutrina de Comte com espírito progressista, e se imbuíram de ideais de reforma social no Brasil. Exemplo disso é o próprio Pereira Barreto, que havia se empenhado na propaganda do positivismo em solo brasileiro.

Numa carta datada de 14 de dezembro de 1864 e enviada ao positivista Pierre Laffitte, transparece o otimismo de Pereira Barreto quanto a implantação do positivismo no Brasil:

“No que diz respeito aos interesses positivistas, não posso ainda falar-lhe ex-professo. Mas já pude ver que a doutrina regeneradora não encontrará aqui muita oposição. As câmaras legislativas estão no auge do descrédito e o clero, em desordem, só continua a subsistir pela tolerância da população que não encontra coisa melhor. Os padres são ignorantes e de sórdida falta de vergonha. Só fazem destruir os bons resultados da influência dos jesuítas. O povo está verdadeiramente privado de qualquer direção moral. É impossível ao governo fazer penetrar sua ação até o interior. E, apesar desse completo abandono, a população é de uma doçura incomparável, de uma franqueza e de uma hospitalidade patriarcais. Não há polícia e quase não há crimes. Até o momento pude conversar um pouco sobre o Positivismo com meu pai, que concorda com as nossas idéias sem restrição (LINS,1964:47-48).

A propaganda do positivismo em diversos países do mundo parece ter sido um tópico relevante para Auguste Comte e outros companheiros positivistas. Para que se cumprisse a disseminação da doutrina, o filósofo planejava realizar “salões positivistas”, reuniões na residência de particulares, nas quais, na presença do próprio mestre, se discutiria sobre diversos tópicos da doutrina, bem sobre estratégias de “conversão” de novos adeptos.

Segundo uma carta enviada ao Dr. Audiffrant em 29 de março de 1857, Comte assume ver na anteriormente citada Nísia Floresta, mais precisamente, em sua filha, presidentes em potencial desses salões positivistas:

“Durante vossa visita de outono, comunicar-vos-ei especialmente as fundadas esperanças que me inspiram, para nosso mais decisivo progresso, duas novas discípulas meridionais, uma nobre viúva brasileira, e, sobretudo sua digna filha, contando respectivamente 47 e 22 anos. Estão em Paris há sete meses e tenho motivo de esperar que aqui se fixarão, de modo a poderem presidir o verdadeiro salão positivista que nos seria tão precioso. Ambas são eminentes pelo coração e suficientes quanto ao espírito. Acha-se, contudo, a mãe de tal modo imbuída de hábitos do século dezoito, que pouco devemos esperar da plenitude de sua conversão, embora as suas simpatias remontem ao meu curso de 1851, cuja

influência ela não pôde, entretanto, receber senão através de uma única das sessões. Sua filha, porém, comporta uma incorporação completa, que a mãe secundará sem rivalidade disfarçada” (LINS, 1964:21).

Durante os últimos anos do Império, a Escola Militar era plenamente positivista, e passou a ser mais um centro de estudos de matemática, filosofia e letras do que de disciplinas militares (MORAES, 1997:77). De certo modo, é natural que “... fosse nessas escolas o lugar onde o Positivismo esteve melhor representado e mais ativo, pois eram escolas de ciências exatas e naturais, modelos do pensamento objetivo de Comte” (LINS, 1964:306).

O desprestígio da classe militar com o fim da Guerra do Paraguai parece ter levado os estudantes da Escola Militar a se afastarem do ideal bélico e se aproximar do estudo de ciências exatas. (MORAES, 1997:74). Neste período, os militares recebiam certas determinações que, ao seu ver, denegriam a imagem da corporação, como, por exemplo, caçar escravos fugitivos - tarefa normalmente entregue aos “capitães do mato”. Além disso, o próprio princípio escravagista se opunha diretamente aos preconizados pela doutrina de Comte, de caráter humanitário e altruísta.

Com tudo isso os atritos entre o Exército (mais organizado e numeroso) e o Império se intensificaram “... até beirar o rompimento de fato entre alguns setores da oficialidade e o Governo monárquico por volta de 1887” (TEIXEIRA, 1978:267).

O positivismo não teve grande receptividade apenas no exército, pois diversos profissionais liberais - como o citado Pereira Barreto - haviam interpretado a doutrina com espírito progressista, imbuindo-se de ideais que tinham como foco uma reforma social no Brasil. Um exemplo disso foi a preferência pelas idéias do positivismo “religioso” por alguns liberais brasileiros engajados na disseminação da doutrina no país, como é o caso de Miguel Lemos.

Em seu primeiro ano em Paris (1877), onde esteve para concluir o curso politécnico, Miguel Lemos decepcionara-se com Littré, segundo ele, um “erudito seco” e sem “ação social”, “... um paciente investigador de vocábulos, sem entusiasmo, sem fé, absorvido nas minúcias de uma erudição estéril” (BRASIL; CONGRESSO; CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1981:4). Nesse tempo, ele entrara em contato com a obra final de Comte, “Sistema de Política Positiva”, onde o filósofo concebeu a “Religião da Humanidade”. Instalado no Rio de Janeiro, Miguel Lemos passou a ser o principal divulgador do “positivismo religioso” (BRASIL; CONGRESSO; CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1981:4).

Como se tem visto, tendo diversos estabelecimentos de ensino no Brasil adotado o positivismo como doutrina norteadora, grande parte daqueles que estiveram no exército, no funcionalismo público e em outras atividades liberais, tiveram contato com o positivismo seja como adeptos seja como alunos destes.

1.9 Considerações sobre o Modernismo no brasileiro

A década de 1920 contou com uma série de movimentos sociais os quais tiveram em comum a crítica da realidade social brasileira, então sob o domínio da chamada “oligarquias agrárias”. Surge a idéia da “salvação nacional” entre a baixa oficialidade do Exército, uma vez que as altas patentes encontravam-se corrompidas (BASTOS; SILVA, 1983:241).

Artistas e intelectuais brasileiros influenciados por movimentos artísticos de vanguarda que vinham ocorrendo na Europa passaram a criticar de forma mais veemente os velhos padrões culturais presentes no país, os quais se mantinham, para os modernos, voltados “para fora”, “para o litoral”, em suma, para as metrópoles européias. Inicialmente a tônica do movimento foi a crítica da realidade cultural brasileira, que se converteu rapidamente numa crítica social que denunciava o “atraso” de nosso país (BASTOS; SILVA, 1983:242).

Segundo Francisco Iglesias, inicialmente seus adeptos “... *despertam o riso de uma sociedade convencional ou o protesto contra o considerado escândalo ou degenerescência*” (IGLESIAS, 1989:295). No entanto o movimento vai ganhando corpo e conquista um marco significativo na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, no mesmo ano das comemorações do Centenário da Independência, um momento oportuno para se avaliar as conquistas do país nos últimos 100 anos (IGLESIAS, 1989:295).

O movimento modernista propunha a sociedade brasileira um projeto de âmbito nacional, que visou num primeiro momento criar uma “literatura brasileira”, e, posteriormente - projeto mais ambicioso -, uma cultura nacional (MORAIS, 1978:73).

Estes anos “... *são simbólicos na história política e cultural brasileira, por inaugurarem a gênese do Brasil Moderno, com a introdução de procedimentos, hábitos, ângulos de visão, diagnósticos que orientaram o mobilizaram várias gerações*” (LAHUERTA, 1997:93). O tema

da organização e unificação nacional prevalece entre a intelectualidade brasileira neste momento, e ampliam-se as tentativas de compreensão da realidade brasileira (LAHUERTA, 1997:96).

Em geral, aceita-se o fato de que o período anterior à divulgação das idéias modernistas no Brasil caracteriza-se pela ausência de reflexão sistemática sobre a realidade brasileira (salvo raras exceções) e de iniciativas mais ousadas e renovadoras no campo das artes. Tal quadro é caracterizado por Francisco Iglesias na seguinte passagem:

“Sente-se, anteriormente ao movimento modernista, geral estagnação. As grandes figuras literárias, como Machado de Assis de Olavo Bilac, já haviam morrido; os pensadores de maior força, como Euclides da Cunha, Faria Brito ou Sílvio Romero, também. Autores mais expressivos não havia: alguns, de curta significação, , realizavam solitários o seu destino. Como correntes literárias ainda sobreviviam o parnasianismo e o simbolismo, com nomes da magnitude de Alberto de Oliveira e Alphonsus de Guimaráes, mas esgotadas como possibilidades; como pensamento, alguns juristas – Rui Barbosa ainda vive -, quase nada no campo da sociologia e da política, nada de meditação filosófica. O ambiente intelectual em 1920 é medíocre, na insistência em fórmulas já gastas ou no sistema destituído de vitalidade” (IGLESIAS, 1971:125)

Instaura-se neste período “... uma crise de ‘identidade social’ entre a intelectualidade, levando o conjunto dos homens cultos a problematizar sua condição com enorme radicalidade” (LAHUERTA, 1997:94-96). A idéia de “missão”, já presente entre os intelectuais brasileiros desde os últimos anos do Império e primeiros anos da República, se aprofunda de maneira sem precedentes a partir do processo histórico vivenciado ao longo dos anos 20. Após anos de marasmo e estagnação política, a base dos questionamentos passou a recolocar com mais intensidade o tema do nacional e do popular (LAHUERTA, 1997: 95).

Os intelectuais sentiram-se impelidos a abandonar seus desejos “individualistas” e investir na conquista “coletiva” da nacionalidade brasileira. Renato Almeida que iniciou sua vida com “preocupações literárias” dentro de uma estética simbolista, porém, quando veio o modernismo percebeu que “... não havia lugar absolutamente no Brasil para o escritor desinteressado. Nós tínhamos que olhar era o Brasil, nós tínhamos que ver a terra” (MARIZ, 1983:96).

Para se ter idéia do aspecto “missionário” assumido pelos intelectuais brasileiros do modernismo, vejamos um trecho em que Renato Almeida, em 1928, na condição de editor da revista Movimento, exorta à intelectualidade brasileira à participação no estudo dos problemas nacionais:

“Para esse esforço [a modernização e nacionalização do Brasil] é chamada a inteligência brasileira. O estudo de nossos problemas, a análise profunda de nossas camadas sociais, a indagação dos seus desejos e necessidades, a psicologia exata do povo são elementos de verificação indispensáveis para qualquer obra construtora neste sentido [...]. Para a realização dessa obra nacional é que o país reclama o esforço de todos os homens de inteligência e ação” (ALMEIDA, 1928:3).

Essas transformações verificadas ao longo da década de 1920 se desdobram na Revolução de 30 e no Estado Novo, implantando um modelo de produção cultural até então jamais visto na história brasileira. Tais transformações no seio da sociedade fazem surgir uma identidade intelectual *“... que se define pela tentativa de construir, como se fossem termos intercambiáveis, a nação, o povo e o moderno” (LAHUERTA, 1997: 95).*

Para a realização desta tarefa que visava a criação de uma cultura nacional unificada os modernistas abandonam as especulações em torno do “atraso” fazendo com que os conceitos de “raça” e “meio” - utilizados anteriormente à exaustão por “evolucionistas” como Silvio Romero e Capistrano de Abreu - fossem paulatinamente substituídos pelo conceito de “cultura” (LAHUERTA, 1997: 96).

Portanto, há neste momento, simultaneamente, uma mudança de paradigma científico e de perspectiva em relação à realidade nacional: abandona-se uma perspectiva “realista-pessimista” (exemplificado por pensadores, como Silvio Romero, que condenavam a priori a possibilidade de criação de uma civilização no Brasil) em prol de uma perspectiva “construtivista”, que visava, antes de tudo, a criação de uma cultura “brasileira”. Tal mudança foi possível devido à revalorização e incorporação do “primitivismo” na arte moderna internacional, o que fez com que elementos relacionados ao “atraso” fossem reinterpretados e vistos como traços distintivos de cultura (MORAES, 1997:74).

2. O objeto e seu contexto particular

Neste capítulo estudaremos o contexto particular do nosso objeto, ou seja, os elementos que compõem seu contexto mais próximo e específico: o que se publicou sobre a música antiga de São Paulo, quais autores que se dedicaram ao objeto foram considerados neste trabalho, quais os meios que dispuseram para divulgar seus escritos e qual o suposto alcance destes etc.

Podemos ver que nosso objeto figura em três principais tipos de publicações: em primeiro lugar, as biográficas, onde o foco está nas personalidades musicais que atuaram na região de São Paulo. No período em questão, pode-se dizer que estas publicações centram-se em geral torno de Carlos Gomes, Alexandre Levy, André da Silva Gomes e Henrique Oswald. Em segundo lugar destacamos as publicações sobre a música “brasileira que fazem referência a algum aspecto da prática musical na região paulista. Finalmente, publicações *compilatórias*, modalidade considerada “científica” pois apresentava a novidade de organizar as informações sobre a atividade musical na região (especialmente aquelas provenientes de documentos oficiais), as quais estariam dispersas em livros, jornais, revistas etc.

2.1 O objeto nas biografias

A biografia é a principal forma de abordagem da historiografia musical tradicional (PEREIRA, 1996:40). Segundo Dwight Allen, em *Philosophies of music history*, a origem do *biografismo* na historiografia musical se deve aos racionalistas do século XVIII, os quais julgaram os músicos do passado como “inventores” da arte e ciência musical, e mais, considerados responsáveis pelo “desenvolvimento constante” e pelo “progresso” da arte musical, em função de seus poderes racionais e de seu esforço consciente (ALLEN, 1962: 85). Allen lembra ainda que, ao levar o “terror” à França, o racionalismo havia se posto em verdadeiro descrédito, causando, de tal modo, uma revitalização da fé cristã, e assim, criando um ambiente favorável para que os historiadores recorressem a explicações de ordem supernatural, onde a idéia de *gênio* poderia se desenvolver plenamente (ALLEN, 1961:87).

José Honório Rodrigues nos apresenta importantes considerações para compreendermos o caráter do gênero biográfico. Em primeiro lugar, o autor diz que este ser um gênero originalmente associado à poesia e à prosa, e em segundo lugar, que há uma estreita conexão entre a biografia e o elogio, chegando mesmo esta a ser caracterizada pelo autor como um tipo de literatura *comemorativa* (RODRIGUES, 1978:204). O autor exemplifica suas considerações com uma série de tipos de escritos biográficos produzidos entre várias civilizações desde a Antiguidade até os dias de hoje. Além disso, o autor relata que no Brasil houve sempre um predomínio da biografia de personalidade sobre a própria história política, e que durante muito tempo nossa história política foi escrita em torno de figuras centrais como D. João, D. Pedro I, José Bonifácio, D. Pedro II, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa etc (RODRIGUES, 1978:206). Segundo Rodrigues, através das biografias a historiografia brasileira difundiu a idéia de “heróis” vinculados ao processo de “criação” da nação. Segundo o autor, “... *os heróis aparecem nas atividades domésticas ou superestruturais da política, sem que esta última se coordene com as bases econômicas da vida nacional*” (RODRIGUES, 1978:206).

Nilo Odália, por sua vez, cita o caso do renomado historiador brasileiro de meados do século XIX, Francisco de Varnhagen, o qual, no intuito de sedimentar a unidade territorial da nascente nação brasileira, “... *lança mão do recurso altamente sensibilizante da criação de heróis*” (ODÁLIA, 1997:57). Do mesmo modo, a historiografia paulista do início do século XX procurou forjar uma imagem heróica do bandeirante, então “... *considerado exatamente um elo fundamental da constituição e permanência do povo brasileiro e do Estado nacional, em última instância, de sua unidade geográfica e política*” (DAVIDOFF, 1982:86).

Dentre os músicos que atuaram em São Paulo, Carlos Gomes foi o que mais teve biografias publicadas, o que certamente se deve à sua reputação internacional enquanto compositor de óperas. Conforme uma bibliografia sobre o compositor disponível na página eletrônica do “Núcleo de Informação Automatizada da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional”, sua vida tem sido registrada e narrada em diversas publicações desde meados do século XIX. Em 1870, por exemplo, Luiz Guimarães publica, no Rio de Janeiro, *A. Carlos Gomes; perfil biographico por L. Guimarães Junior*. Em 1882, José Veríssimo publica seu *Carlos Gomes; esborço*. Já no século XX, Luigi Chiaffarelli, renomado professor de piano instalado em São Paulo desde fins do século XIX, publica uma biografia do compositor, resultado de uma conferência realizada em 1909 e intitulada *Carlos Gomes*. Por sua vez,

Archimedes Pereira Guimarães, membro do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, publica, em 1936, outra conferência sobre o compositor, sob o título de *Antonio Carlos Gomes*. Há o trabalho de Taunay, *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*, sem data. Carlos Penteado de Resende, em 1954, publica *O compositor D'O Guarany e os seus biógrafos: voltando ao passado – um pouco de história – erros nas biografias de Carlos Gomes – resposta a Sr. Jolumá Brito - além de erros, plágios*.

Uma série de outros escritos produzidos ao longo do século XX confirma o prestígio do compositor, considerado então o mais antigo músico paulista de renome e valor (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2007).

Outros compositores de renome, vinculados a São Paulo, também foram alvos de biografias, como é o caso de Alexandre Levy e Henrique Oswald. Gelásio Pimenta, por exemplo, publica *Alexandre Levy*, em 1911, e outra publicação sobre o compositor saiu em 1930, pela Casa Levy, a qual então era propriedade dos membros da família do compositor.

Henrique Oswald teve dentre suas biografias o trabalho de Carlos Penteado de Resende, *Mocidade de Henrique Oswald*, publicado em 1948, na revista *Colégio*. Em 1951, o mesmo autor publicou *Dois meninos prodígio de outrora em São Paulo*, tratando-se das biografias de Henrique Oswald e Eugênio Dengremont (RESENDE, 1951).

Além das personalidades acima relacionadas, outro compositor, ainda mais antigo que os anteriores, se tornou um novo objeto de interesse dos historiógrafos da música de São Paulo a partir de 1930: André da Silva Gomes. Neste mesmo ano, Fúrio Franceschini, então mestre de capela da Sé de São Paulo, encontrou no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo um manuscrito do compositor português André da Silva Gomes, o qual viveu em São Paulo desde a segunda metade do século XVIII até o início do século XIX. Esta obra foi apresentada naquele ano em um concerto promovido pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em 16 de dezembro de 1930, tendo despertado grande interesse pela figura do compositor (OLIVEIRA, 1956:19).

Dada a grande escassez de informações, André da Silva Gomes foi considerado o mais antigo compositor a atuar em São Paulo, além disso, pelo fato de vir na comitiva do Bispo de São Paulo, Dom Manuel da Ressurreição, foi considerado um músico “consagrado” pelos historiógrafos do período. Silva Gomes passou a ser considerado o “criador” do coro da Sé de São Paulo, fato que foi repetido por diversos autores em uma série de trabalhos. Carlos Penteado

de Resende, por exemplo, nos diz que este músico veio com a missão de “... *criar e reger nesta cidade o coro de música da Sé Catedral*” (RESENDE, 1954: 233); Clóvis de Oliveira, por sua vez, afirma que este fora “... *o primeiro mestre de capela e o fundador do coro da Sé Catedral de São Paulo; foi o primeiro músico de real valor a fixar-se em São Paulo e a iniciar a tradição musical da terra bandeirante*” (OLIVEIRA, 1956: 18); João da Cunha Caldeira Filho também afirma que Silva Gomes foi “diretor” do coro da Sé de São Paulo, por ele recém fundado (CALDEIRA FILHO, 1956: 129).

Apesar de se consistirem basicamente de biografias, podemos perceber certas diferenças no teor dos discursos, as quais variam de acordo com o perfil do biografado e as idéias que se quer comunicar. Essa diferença aponta, ao nosso ver, para três tipos de abordagens do objeto: em primeiro lugar, narrativas do gênio (biografias sobre grandes homens); em segundo lugar, narrativas do “herói nacional” (historiografia nacionalista); e em terceiro lugar, narrativas sobre os “ilustres conterrâneos” (narrativas regionalistas).

Para este momento nos cabe apenas apresentar uma visão geral do objeto. As análises sobre as relações entre biografados e tendências da historiografia da música de São Paulo serão aprofundadas posteriormente no terceiro capítulo da dissertação.

Assim, temos André da Silva Gomes, Carlos Gomes, Alexandre Levy e Henrique Oswald como os músicos de maior destaque relacionados a historiografia da música de São Paulo neste momento, e por sua vez, são o objeto dos historiógrafos.

2.2 O objeto nas “histórias da música brasileira”

Uma vez que a história de São Paulo está contida na história do Brasil, podemos encontrar nos livros de “história da música brasileira” certos escritos sobre a atividade musical na região paulista. Os primeiros trabalhos do gênero que temos notícia são *A música no Brasil* (1908) de Guilherme de Mello, *História da Música Brasileira* (1926), de Renato Almeida, e por fim, *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)* (1926), de Vincenzo Cernicchiaro.

Estes trabalhos foram criados numa época de grande carência de informações precisas sobre a atividade musical em nosso país. Segundo Régis Duprat, tais trabalhos foram resultado do acúmulo de "acanhados ensaios" que haviam surgido no início do século XX (DUPRAT, 1991: 85). De um modo geral, configuram-se como uma série de fatos relacionados à música e aos músicos brasileiros, e que, alinhados aos "grandes acontecimentos" de nossa história geral, vinham a afirmar a tendência nacionalista então em voga (PEREIRA, 1995:36).

Em tais trabalhos, o reconhecimento de certos fatos enquanto "históricos", e o julgamento da contribuição pessoal de cada um dos compositores abordados tornavam-se importantes, ao nosso ver, para reconhecimento de uma espécie de "consciência" musical nacional.

O mais antigo dos trabalhos deste gênero de que temos notícia é *A música no Brasil* de Guilherme de Mello. Foi publicado em 1908, portanto, quando a República contava apenas cerca de vinte anos de vida. No dizer de Avelino Pereira, este trabalho "... traz o reflexo da esperança que o novo regime fez nascer na intelectualidade brasileira do período, tocada pela discussão da questão nacional" (PEREIRA, 1995:36).

De fato, ele nasceu num momento em que o país vivenciava uma série de transformações, que tinham como objetivo tornar o Brasil uma nação moderna e progressista. A política econômica implantada pelo presidente Afonso Pena, que governou entre 1906 e 1909, orientou-se para a valorização do café, então o principal produto brasileiro no mercado internacional. Foram promovidas melhorias no Exército e na Marinha, a imigração foi incentivada e o país teve sua famosa participação na Conferência da Paz em Haia, na Holanda (1907), sendo representado por Rui Barbosa. O suposto "progresso" da República podia ser verificado em diversos setores da sociedade, e para divulgá-lo, o Governo Federal promoveu a Exposição Internacional do Rio de Janeiro, em comemoração à Abertura dos Portos (BASTOS; SILVA, 1983:229).

Quase duas décadas da publicação de *A música no Brasil* surge, em 1926, o trabalho de Renato Almeida, *História da Música Brasileira*. O pode ser considerado como o principal portavoz da tendência estético-ideológica do movimento modernista. "*Renato Almeida [...] foi um dos principais defensores da tendência nacional-modernista na música brasileira durante os anos vinte e trinta*" (PEREIRA, 1995:38).

O livro de Renato Almeida teve duas edições, a primeira, como se disse, publicada em 1926, considerada pelo autor um livro "impressionista" (MARIZ, 1983:96). A segunda edição, corrigida, aumentada e publicada em 1942, obteve repercussões positivas na crítica especializada,

tornando-se, segundo Mário de Andrade, “... o livro base que nos faltava, ponto indispensável de partida para os estudos e ensaios de caráter monográfico, que agora tem onde se estribar” (ANDRADE, 1963:354).

Tal escolha recebeu o apoio de Mário de Andrade pelo fato do autor “... ter dado à nossa música popular importância igual a que deu para a música erudita” (ANDRADE, 1963:354). A justificativa de Almeida para tal escolha é o fato de o autor constatar então que a música brasileira deveria ser estudada em suas “origens” (MARIZ, 1983:96).

Essa igualdade da música popular frente à erudita corresponde à ideologia do movimento modernista, a partir da qual era preciso nacionalizar a música brasileira “... pela regra eterna de transpor eruditamente a obra anônima do povo” (ANDRADE, 1963:354).

Assim, o que temos apontado é que, conforme vários autores, grande parte da pesquisa histórico-musical praticada ao longo do século XX no Brasil vinculou-se, conforme apontou Avelino Pereira, a uma ideologia nacionalista e elegeu como uma de suas metas a criação uma história “oficial” da música brasileira. Esta se prestaria, em primeiro lugar, a decifrar os fatos e elementos latentes de nacionalidade “brasileira”, e em segundo lugar, indicar os caminhos estéticos “modernos” aos novos compositores (PEREIRA, 1995:10).

A tendência nacionalista de afirmação de uma música nacional parece trazer consigo o desejo de se determinar precisamente a suposta origem desta música, bem como seus criadores, seu desenvolvimento etc, o que acaba inevitavelmente por apresentar, além das biografias de nossos “homens ilustres”, a narrativa dos fatos musicais considerados “oficiais”, ou seja, a narrativa dos acontecimentos relacionados à criação da nacionalidade brasileira onde houve presença de música.

Dentre tais fatos, há dois que particularmente interessam ao nosso trabalho por terem se dado em São Paulo. Em primeiro lugar, a atividade musical jesuítica vinculada ao Colégio e à Fundação da Cidade de São Paulo, e em segundo lugar, os acontecimentos e figuras relacionadas à Independência do Brasil.

2.3 O objeto em trabalhos de compilação de informações

Podemos perceber uma modesta preocupação com a organização da pesquisa histórico-musical sistemática no Brasil desde as primeiras décadas do século XX. Luís Heitor Corrêa de Azevedo, com seu *Inventário dos periódicos musicais no Brasil* e sua *Bibliografia da música brasileira*, é um dos autores que procura responder a essa necessidade de organização da pesquisa musical em nosso país.

A mesma preocupação pode ser notada em relação à história da atividade musical em São Paulo nos trabalhos de Carlos Penteado de Resende. Dois trabalhos publicados pelo autor demonstram tal preocupação: *Fragmentos para uma história da música em São Paulo* (1954) e *Cronologia Musical de São Paulo* (1954). Carlos Penteado de Resende nos apresenta como um dos escritores que mais se mostrou preocupado com a organização da pesquisa histórica sistemática em música em São Paulo, especialmente a partir de meados da década de 1950.

Nos dois trabalhos acima citados o autor elegeu objetivos semelhantes àqueles que, de certo modo, motivaram a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: pesquisar, compilar e sistematizar informações que possam importar ao estudioso da história da música em São Paulo. Esta tendência compilatória na historiografia da música de São Paulo toma maior corpo a partir de fins da década de 1950 com os trabalhos de Curt Lange, e especialmente, Régis Duprat. No entanto, por atuarem em um período posterior à delimitação proposta para este trabalho, tais autores não serão abordados, e assim, esta tendência é melhor representada pelos trabalhos de Carlos Penteado de Resende, especialmente aqueles produzidos no ano das comemorações do IV Centenário de São Paulo.

Os trabalhos de Carlos Penteado de Resende acima citados, e outros, como *Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo* e *Dois meninos prodígio de outrora em São Paulo* podem exemplificar uma tendência historiográfica cujo enfoque é a reconstrução da memória musical regional de São Paulo, e nem tanto a afirmação de uma música “nacional”.

2.4 Considerações sobre os principais autores abordados na pesquisa

Vejam os a seguir algumas considerações sobre os principais autores que contribuíram para o desenvolvimento da escrita da história da atividade musical em São Paulo na primeira metade do século XX. Dentre os autores selecionados destacamos Guilherme de Mello e Renato Almeida, como os precursores da historiografia da música brasileira, Mário de Andrade, como o principal ideólogo do movimento modernista e da historiografia a este vinculada, João da Cunha Caldeira Filho, como um dos principais críticos musicais atuantes na primeira metade do século XX e como autor de uma publicação sobre a história da música de São Paulo, no *O Estado de S.Paulo*, Carlos Pentead de Resende, com um dos primeiros autores que demonstraram uma preocupação com a organização da pesquisa histórico-musical sobre São Paulo, e por fim, Clóvis de Oliveira, autor de alguns trabalhos de pequeno alcance sobre a música na região e editor do periódico *Resenha Musical*, que por sua vez trouxe algumas publicações sobre o assunto.

2.4.1 Guilherme de Mello

Parcas são as informações que dispomos sobre Guilherme de Melo, sendo ele conhecido como o autor da primeira “história da música brasileira”. Seu trabalho *A música no Brasil* foi publicado em 1908 na cidade de Salvador, onde o autor permaneceu até 1928, quando assumiu, no Rio de Janeiro, o cargo de bibliotecário interino no Instituto Nacional de Música (ENCICLOPÉDIA, 1998:500).

Guilherme de Mello estudou no Colégio de Órfãos São Joaquim por dez anos, onde substituiu seu antigo professor de música na função de mestre de banda, em 1892. Mello desempenhou ainda uma série de atividades ligadas ao ensino musical em Salvador, fundando no Colégio uma “Schola Cantorum”, “... *tornando-se responsável pela formação de diversos músicos baianos*” (ENCICLOPÉDIA, 1998:500).

Avelino Simões nos diz que no trabalho de Guilherme de Mello transparece “... *a esperança que o novo regime fez nascer na intelectualidade brasileira do período, tocada pela*

discussão da questão nacional” (PERERA, 1997:36). A contribuição de Guilherme de Mello para a escrita da história da música brasileira reside na tentativa de construir, a partir de um escasso número de fontes, uma ampla visão do desenvolvimento de uma música brasileira, indicando com a modinha a existência de uma música de caráter nacional.

Durante o período em que viveu Guilherme de Mello (1867-1932) o Brasil foi alvo de uma grande influência de teorias evolucionistas européias, como o positivismo de Comte e o evolucionismo de Spencer e, além disso, à época da publicação de *A música no Brasil*, o país vivenciava uma série de transformações, as quais tiveram como objetivo torna-lo uma nação progressista. A política econômica implantada pelo presidente Afonso Pena, por exemplo, que governou entre 1906 e 1909, orientou-se para a valorização do café, então o principal produto brasileiro no mercado internacional; foram promovidas melhorias no Exército e na Marinha, a imigração foi incentivada e o país teve sua famosa participação na Conferência de Paz de Haia, em 1907.

Guilherme de Mello escrevia, portanto, num momento de grande influência de um pensamento evolucionista no Brasil, e assim, para ele o “nacional” seria produto de lentas e “orgânicas” transformações sociais - daí sua valorização da modinha e sua crítica à influência da ópera italiana. Além disso, a despeito da criação de uma imagem heróica do índio e a denúncia da escravidão e a posterior abolição em fins do século XIX, a despeito disso, a visão evolucionista implicava, necessariamente, em identifica-los – índio e negro – como raças inferiores, o que, por si só, traz uma série de implicações para a análise e julgamento dos escritos de tal autor.

2.4.2 Mário de Andrade

Exceto por alguns escritos, como a biografia do padre Jesuíno do Monte Carmelo, Mário de Andrade pouco contribuiu no campo da historiografia da música de São Paulo, e assim, ao nosso ver, sua importância se encontra muito mais em suas críticas à historiografia tradicional e em suas considerações sobre temas consagrados, como por exemplo, a música entre os jesuítas e a contribuição de certos compositores na criação de uma música “nacional”.

Como se sabe, Mário de Andrade foi um dos principais ideólogos do movimento modernista e um dos principais intelectuais brasileiros de sua geração. Assim, não é de se suspeitar a forte presença de suas idéias na escrita da história da música brasileira. Caldeira Filho afirmou que “... *sem ser compositor, situa-se ele com grande relevo entre os construtores da música brasileira*” (CALDEIRA FILHO, 1954:131).

Mário de Andrade criticava as configurações da historiografia musical tradicional afirmando ser esta excessivamente “individualizante”, e deste modo, não passar “... *de uma enumeração de músicos e suas biografias*” (ANDRADE, 1963:360-361). Além disso, o autor preconizava a necessidade de se reformar não apenas os métodos dessa literatura, mas talvez até seu objeto (ANDRADE, 1963:362).

Esta crítica de Mário de Andrade ao “individualismo” provém de seu vínculo com o movimento modernista, o qual esteve preocupado com a questão da criação de uma música de *caráter nacional e função social*. Os modernistas, de um modo geral, viam a música dos artistas brasileiros europeizados destituída de caráter nacional, e mais, sem uma função social, pois, em razão de serem construídas a partir de temática e elementos musicais estrangeiros, eram incapazes de fazer com que os brasileiros se identificassem culturalmente sob um mesmo conjunto de valores.

A aceitação do “primitivo” enquanto traço distintivo de uma coletividade evidencia esta mudança de paradigma e os novos objetivos da intelectualidade brasileira no momento em questão. A valorização do popular por Mário de Andrade chega a tal ponto do autor afirmar que os exemplos da arte erudita e da popular:

“... podem ser profundamente distintos como concepção e mesmo funcionalidade, e mais ainda como civilidade. Mas não há razão de ordem crítica nenhuma que faça uma obra prevalecer sobre a outra, nem sequer sob o ponto de vista da beleza” (ANDRADE, 1963:355).

Esta valorização reflete de certo modo a questão da funcionalidade social. Por exemplo, em uma crítica à segunda edição de *História da Música Brasileira* de Renato Almeida, Mário afirma ser uma das originalidades do livro o fato do autor “... *ter dado à nossa música popular importância igual a que deu para a música erudita*” (ANDRADE, 1963:354). Além disso, segundo o autor “... *a obra popular não perde nunca a funcionalidade social, ao passo que a*

obra erudita não só a desencaminha com freqüência, como muitas vezes a ignora” (ANDRADE, 1963:355).

A questão da igual importância da música popular em relação à música erudita na obra de Almeida apontada por Mário de Andrade reflete o engajamento destes autores em relação aos objetivos do movimento modernista, ou seja, criar uma obra “nacional” através da utilização erudito do popular, ou ainda, nacionalizar a nossa produção musical “... *pela regra eterna de transpor eruditamente a obra anônima do povo*” (ANDRADE, 1963:354).

Enfim, a grande ênfase dada à pesquisa folclórica, a qual serviria de base para a criação de uma música nacional, parece ter agido como um desestímulo ao estudo da música praticada tradicionalmente entre os compositores brasileiros diversas regiões do país. Tal fato deve ser considerado para a análise do desenvolvimento de uma historiografia da música de São Paulo.

2.4.3 Renato Almeida

A principal contribuição a historiografia da música de São Paulo por Renato Almeida se encontra em *História da música no Brasil* (1926), no *Compêndio de História da música no Brasil* (1948) e *Carlos Gomes*. No dizer de Mário de Andrade, *História da Música Brasileira* se tornara “... *o livro base que nos faltava, ponto indispensável de partida para os estudos e ensaios de caráter monográfico, que agora tem onde se estribar*” (ANDRADE, 1963:354).

Como grande parte dos homens de letras de sua época, foi advogado e jornalista, colaborando em diversos jornais e revistas como o “Mercador Mercantil” e “América Brasileira”, da qual foi redator-chefe (ENCICLOPEDIA, 1998:18).

Em 1926, ano da publicação de sua *História da música brasileira*, Renato Almeida foi nomeado diretor do Lycèe Français do Rio de Janeiro, e desempenhou ali atividades administrativas e pedagógicas. Posteriormente, ingressou no Ministério das Relações Exteriores, onde por vários anos chefiou o serviço de informações e o serviço de documentação do Itamaraty (ENCICLOPEDIA, 1998:18).

Renato Almeida dedicou grande parte de suas pesquisas ao folclore. Entre 1948 e 1951, por exemplo, promoveu “Semanas do Folclore” e o “I Congresso Brasileiro do Folclore”. Por sua

sugestão foi criada, em 1947, a “Comissão Nacional de Folclore”. Segundo o próprio autor, o modernismo levou-lhe à música brasileira, e esta, ao folclore.

2.4.4 João da Cunha Caldeira Filho

Grande parte das contribuições de Caldeira Filho em periódicos e em livros refere-se à análise, interpretação e apreciação musical, e especialmente, da música contemporânea. A partir de 1932 inicia sua carreira de crítico musical no *Correio de São Paulo*, publicando críticas neste periódico até 1937. Escreveu também em periódicos como a *Folha da Noite*, entre 1933 e 1935, *O Estado de São Paulo* entre 1935 e 1981, e *Anhemi*, entre 1951 e 1962 (GIOS, 1989:118).

Ao contrário da grande maioria dos historiógrafos de seu tempo, Caldeira Filho possuía ampla formação musical, tendo completado o curso de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1924, onde teve como professor de história da música e estética Mário de Andrade, e Savino de Benedictis, harmonia. Em 1927 viajou a Paris para, na Sorbonne, tomar aulas de história da música com André Pirro e música antiga com Wanda Landowska (ENCICLOPÉDIA,1998).

De volta ao Brasil passou a exercer intensa atividade docente, dando aulas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, no Instituto Musical de São Paulo e no Conservatório Musical de Santos, atual Faculdade de Música do Conservatório Musical de Santos (ENCICLOPÉDIA,1998).

As principais contribuições do autor à historiografia da música de São Paulo se encontram em duas publicações: a primeira saiu no suplemento literário de *O Estado de S.Paulo* como parte das comemorações do IV Centenário da Fundação da cidade é um panorama da história da música de São Paulo intitulado *A música em São Paulo*; a segunda, publicada sob o mesmo título, no livro organizado por Ernani Bruno, *São Paulo, espírito, povo, instituições*, em 1968.

Caldeira Filho tornou-se membro da Associação Paulista de Críticos de Arte e membro-fundador da Academia Brasileira de Música. Em 1937 é nomeado, por concurso público, professor de canto orfeônico do Instituto de Educação Caetano de Campos, aposentando-se em 1964.

Dentre suas publicações destacam-se: *Palestras sobre as sonatas de Beethoven*, São Paulo, s.e; *História da Pedagogia Musical*, s.e; *Música Contemporânea e Música no Brasil*, São Paulo, 1942, s.ed; *Os compositores*, São Paulo, 1961; s.ed; *Apreciação Musical*. São Paulo, 1971, s.ed. (ENCICLOPÉDIA, 1998).

2.4.5 Carlos Penteado de Resende

Carlos Penteado de Resende estudou no Colégio São Bento de 1933 a 1937, e posteriormente, na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, formando-se em 1946 (ENCICLOPÉDIA, 1998: 673).

Dentre suas publicações estão *Cronologia Musical Paulista, Dois meninos prodígio de outrora em São Paulo* (1952), *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo* (1954), e *O compositor D'O Guarany e os seus biógrafos: voltando ao passado – um pouco de história – erros nas biografias de Carlos Gomes* (1952).

A partir de 1940 escreveu ensaios para o jornal *Dom Casmurro*, do Rio de Janeiro, e também para revistas e jornais de São Paulo, como *O Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano* e *Folha de São Paulo* (ENCICLOPÉDIA, 1998: 674).

As publicações de Carlos Penteado de Resende nos mostram o interesse do autor pela organização e sistematização da pesquisa documental sobre a música de São Paulo. Dois de seus trabalhos se propõem destinam a esta tarefa: a *Cronologia Musical Paulista* e *Fragmentos para uma história da música em São Paulo*, ambos de 1954, ano do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo.

2.4.6 Clóvis de Oliveira

Grande parte das contribuições de Clóvis de Oliveira para a escrita da história da música de São Paulo se encontra na revista *Resenha Musical*, que circulou entre 1938 e 1945, da qual era

editor Atendendo a um público pouco especializado, a revista trazia diversos artigos sobre os mais diversos assuntos relacionados à música, como por exemplo, críticas de concertos, biografias de compositores e intérpretes em destaque naquele momento, e também biografias de compositores consagrados.

Mais recentemente, Clóvis de Oliveira tem sido lembrado como o autor de uma monografia sobre André da Silva Gomes, com a qual recebeu o segundo prêmio em um concurso promovido pela prefeitura do Estado, em 1946. O departamento não honrou seu compromisso de publicar as monografias premiadas, e assim, Oliveira publicou-a por sua própria conta, em 1954, servindo para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954 (OLIVEIRA, 1954).

Clóvis de Oliveira se formou em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1930, e, posteriormente, em Direito, pela Faculdade de Direito do Estado do Rio de Janeiro, em 1945. Foi professor de música em diversas instituições, como no próprio Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, entre 1931 e 1934, no Conservatório Musical de Araraquara, entre 1935 a 1940, e por fim, no Conservatório Musical Carlos Gomes em 1940 (BONORA, 1990:27). Entre 1942 e 1975, ano de sua morte, ocupou cargos burocráticos em diversas associações industriais de São Paulo (BONORA, 1990:28).

2.5 Os periódicos literários e musicais no Brasil

Periódicos dedicados exclusivamente à matérias musicais existem na Europa desde meados do século XVII (STEVENSON, 1934:1). Neste momento, outros tipos de periódicos, de cunho predominantemente literário, passaram a publicar suplementos contendo peças musicais. A partir de meados do século XVIII é que surge na Europa um número significativo de periódicos dedicados especialmente à música (OLIVEIRA, 1992:4).

O *Grove's Dictionary of Music and Musicians* cita como exemplos de periódicos literários o “*Mercure Galant*”, fundado na França, em 1672, por Donneau de Visè. Na Alemanha, destaca-se o “*Monathliche Unterredungen*”, editado por E.W. Tenzel, que circulou de 1680 à 1707. Na Inglaterra, o *The Gentleman's Journal, or The Monthly Miscellany, by Way of Letters to*

a Gentleman in the Country, consisting of News, History, Philosophy, Poetry, Musick (1691/2–4), editado por Peter Motteux.

No caso brasileiro, os periódicos musicais carregam a marca de em geral terem uma curta duração (ANTONIO, 1992:243) (STEVENSON, 1934:2). (AZEVEDO, 1939:4).

O primeiro periódico musical brasileiro, segundo Irati Antônio, é *Gazeta Musical do Brasil: Jornal científico, crítico e literário*, publicado em 1860, por João Jacques Soland de Chirol. Este trazia peças musicais, notícias sobre eventos musicais na Europa e no Rio de Janeiro e biografias de compositores brasileiros, como José Maurício Nunes Garcia e Antônio Carlos Gomes (ANTONIO, 1992:238).

Posteriormente, surgem outros periódicos como a *Revista musical e de bellas artes*, fundada pelos compositores Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez, e que circulou no Rio de Janeiro de 1879 a 1880 trazendo artigos sobre história da música, notícias do mundo musical, biografias de compositores e suplementos com partituras. Outros periódicos vão surgindo a partir do final do século XIX, como por exemplo, *Arte Musical* (1891-1893), *Gazeta Musical* (1891-1893) *O Lyrico* (1895), *Revista Musical* (1887-1888) e *Música para Todos* (1896-) (ANTONIO, 1992:243).

Juntamente às transformações sociais ocorridas no início do século XX no Brasil podemos observar um significativo aumento do número de periódicos dedicados à divulgação de matérias, artigos e notícias sobre música e a vida musical da cidade de São Paulo. Dentre estes podemos destacar periódicos como a *Gazeta Artística: música, litteratura e bellas Artes* (1909-1914), *Correio Musical Brasileiro* (1921-), *Ariel* (1923-1929), *Musica* (1923-1926), *Música Eclesiástica*. (1936-?), *Noticiário Ricordi* (1938-1942), *Boletim da Sociedade Filarmônica de São Paulo* (1939-), *Resenha Musical* entre outros (1938-1945) (ANTONIO, 1992:243).

Durante o mesmo período, uma série de revistas de cunho literário também trazia em seus exemplares textos sobre os mais diversos assuntos em arte, e dentre eles, história da música. Dentre elas destacam-se *A Cigarra*, *A Garoa*, *Miscellanea: Revista Semanal Illustrada*, *Illustração Brasileira*, *Revista do Brasil*, *Os Debates*, *Ariel*, *Revista do Brasil*, *América Brasileira*, *Estética*, *A Revista*, *Revista Novíssima*, *Revista de Antropofagia*, *Klaxon*, *Movimento*, *Movimento Brasileiro* etc (LOPEZ, 1991).

Não podemos deixar de destacar a importância da imprensa jornalística no que toca a publicação de críticas de concertos, de notícias sobre a vida musical no país e, eventualmente, de

textos sobre história da música brasileira. Dentre eles destacamos *O Comércio*, o *Jornal do Commercio*, *A Gazeta*, o *Correio Paulistano*, *Diário Nacional*, o *Diário de S.Paulo*, *O Estado de S.Paulo*, *Diário de notícias*, *Diários Associados*, *Diário Nacional*, *Folha da Manhã*, *A Manhã* etc (LOPEZ, 1991).

Embora este significativo número de periódicos possa sugerir que houve uma grande circulação de escritos sobre história da música no Brasil, as configurações sociais específicas do período, especialmente durante as três primeiras décadas do século XX, não colaboraram para que se criasse um montante de textos sobre a história da música de São Paulo, e mesmo da história da música do Brasil. O público para qual tais escritos se dirigiam era em geral leigo, destituído de conhecimento musical e ávido por se inteirar das novidades da vida cultural brasileira nascente.

Podemos deduzir isto facilmente a partir de uma consideração de Luis Heitor Correia de Azevedo, em 1932, onde o autor diz finalmente surgir um tipo de periódico que não se dirigia ao grande público, mas que pretendia divulgar as contribuições da nascente musicologia no Brasil:

“Em 1932 aparece a Revista da Associação Brasileira de Música, que realiza um tipo diferente de periódico musical: a revista de alta cultura, sem estampas, sem concessões ao público, austera como um livro de estudos”. (AZEVEDO, 1939: 4).

Robert Stevenson endossa esta opinião afirmando que desde o início a *Revista Brasileira de Música* incluiu em suas publicações “... artigos de tão alto nível que mereceram ser indexados [...] no *A Guide to Latin American Music*” (STEVENSON, 1934:2).

Em 1934 surge a *Revista Brasileira de Música*, publicação do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro que teve como um de seus diretores o próprio Luís Heitor Correa de Azevedo. Assim como a revista da Associação Brasileira de Música trazia artigos mais elaborados os quais abordavam diversos assuntos musicais como história, harmonia, análise, fraseologia musical, e também, evidentemente, modalidades historiográficas tradicionais como as biografias. Destaca-se o número especial comemorativo do centenário de nascimento de Antonio Carlos Gomes (1836-1936), onde se encontram artigos que levantam outros aspectos da contribuição do compositor para a música brasileira. Paulo Silva, por exemplo, apresenta um artigo onde analisa as lições de contraponto do compositor campineiro (SILVA, 1936:168-176). Leo Laner apresenta análises sobre o esquema fraseológico da ópera *Salvatore Rosa*,

identificando certo “perfeito equilíbrio formal” na obra do compositor (LANER, 1936: 265). Eurico Nogueira França tenta escrever sobre a relação entre o compositor e a política de seu tempo (FRANÇA, 1936:164). A Revista Brasileira de Música recebeu textos dos principais autores ligados à pesquisa histórico-musical sistemática em nosso país naquele momento, como por exemplo, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Viana da Mota, além dos já citados.

Deste modo cria-se um quadro em que grande parte das publicações dedicadas a história da música dirige-se a um público não especializado, salvo as exceções apresentadas. Assim, a grande mídia jornalística foi a principal via de divulgação de textos musicais. De qualquer modo, vários autores publicaram em jornais e revistas artigos sobre diversos aspectos da história da música em São Paulo. Mário de Andrade, por exemplo, publica em diversos jornais dentre eles o *Jornal do Comércio*, o *Correio Paulistano*, *Diário de São Paulo*, *Folha da Noite* etc (LOPEZ, 1991:13-15). Caldeira Filho, por sua vez, publica em jornais paulistas como o *Correio Paulistano*, a *Folha da Noite* e *O Estado de S. Paulo* (GIOS, 1989:118). Carlos Penteado de Resende também publica em *O Estado de São Paulo*, no *Correio Paulistano*, na revista *Colégio* etc.

3. Temas e idéias em torno do objeto

Neste momento faremos nossas reflexões sobre as diversas idéias e tendências acima relacionadas à historiografia da prática musical em São Paulo. A reflexão é realizada a partir da síntese do pensamento dos autores em articulação ao contexto geral e particular do objeto, onde se tentará realizar uma exposição do discurso do período em relação aos diversos temas que compõem o objeto em questão.

3.1 Aspectos da historiografia sobre a atuação dos jesuítas

A única fonte de informações sobre a prática musical dos jesuítas são documentos textuais, que por sua vez, embora abundantes, não oferecem uma ampla visão de sua atividade musical, “... *principalmente pelo fato de os eventos musicais não terem sido considerados pelos jesuítas como um elemento efetivamente merecedor de descrição*” (HOLLER, 2006:3). Apesar da de documentos conhecidos (atualmente), os relatos sobre a música são quase sempre “breves e secundários” (HOLLER, 2006:3).

Certamente o quadro era bem pior durante o período estudado neste trabalho devido ao desinteresse em relação aos acervos documentais e sobre a pesquisa histórico-musical sistemática. Os autores então trabalhavam com um número reduzido de informações, que se repetiam de maneira variada nos trabalhos posteriores, aos quais, eventualmente, se adicionava mais algum comentário ou suposição.

Dentre os textos abordados neste tópico, somente dois referem-se exclusivamente a atuação dos jesuítas em São Paulo - *A música em São Paulo*, de CALDEIRA FILHO (1954) e *Fragmentos para uma História da Música em São Paulo* de Carlos Pentead de RESENDE (1954b), os quais foram produzidos em vista das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1554-1954). Os outros textos aqui abordados tratam da música jesuítica no Brasil em geral, sem especificar sua atuação a determinada região. Estes são os trabalhos de Guilherme de MELLO (1926), Vincenzo CERNICCHIARO (1926), Renato ALMEIDA (1926), Samuel Arcanjo

dos SANTOS (1939), Renato Almeida (1942), Gastão de BITTENCOURT (1945) e Luís Heitor Correias de AZEVEDO (1959). Embora não tratem especificamente da região de São Paulo, estes textos gerais oferecem uma ampla visão do valor musical atribuído aos jesuítas no período, uma vez que nada fora preservado e, portanto, nada se conhecia de sua música.

Evidentemente, como foram os jesuítas que iniciaram a colonização do Brasil, o ensino de música nos Colégios foi relatado em diversos trabalhos sobre a história da música brasileira (MELLO, 1926:7), (CERNICCHIARO, 1926:71), (ALMEIDA, 1926:188), (SANTOS, 1939:7), (BITTENCOURT, 1945: 20), (AZEVEDO, 1956:10).

Naqueles textos comemorativos do IV Centenário da Cidade de São Paulo, os jesuítas figuraram como os iniciadores da história da música na região paulista. Carlos Penteado de Resende afirmou que “... a história da música em São Paulo tem início com a presença em seu território dos humildes e gloriosos jesuítas” (RESENDE, 1954b:197). João da Cunha Caldeira Filho, por sua vez, escreveu que “... a prática de música em S.Paulo começa a existir com o ensino ministrado pelos jesuítas” (CALDEIRA FILHO, 1954:129).

No entanto, parece ter circulado naquele momento a idéia de que os jesuítas haviam iniciado uma tradição musical, o que implicava em reconhecer uma continuidade que não existiu. Samuel Arcanjo, que lecionava no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em julho de 1939, afirmou que “... com a música singela das Igrejas e das peças teatrais lançaram os jesuítas as raízes da cultura musical brasileira” (SANTOS, 1939:7). Portanto, o autor estende o âmbito da atuação dos jesuítas para além da catequese ao lançarem as raízes da “cultura musical brasileira”.

Uma vez difundidos os fundamentos evolucionistas, de maneira mais intensa em diversos estabelecimentos de ensino a partir de 1870, naturalmente, o jesuíta europeu do século XVI foi interpretado, *a priori*, durante toda a primeira metade do século XX, como um indivíduo de uma “cultura” e de uma “raça” superiores. Assim, desde meados do século XIX a ação dos jesuítas era interpretada como benéfica entre a maioria dos “positivistas”, entre estes, por exemplo, Pereira Barreto, que, em carta a Pierre Laffite, explicava que sua doutrina não encontraria resistência no Brasil, pois, os padres de seu tempo eram “... ignorantes e de sórdida falta de vergonha. Só fazem destruir os bons resultados da influência dos jesuítas” (LINS, 1964:47-48). Grande parte dos textos sobre a música conhecidos desde o início do século XX mantém um tom acentuadamente apologético, onde o jesuíta é considerado um verdadeiro “herói” nacional, por

garantir a continuidade de uma “civilização” na América. Esta tendência decorre da própria caracterização dos mesmos pela historiografia geral brasileira oitocentista, onde receberam muitas vezes epíteto de “formadores da Brasil”, tal qual foi o bandeirante pela historiografia paulista.

Os atributos de capacidade e resignação do “herói-jesuíta” logo se vêem na primeira edição da *História da Música Brasileira* de Renato Almeida, de 1926, quando o autor afirma que os padres da Companhia de Jesus foram “homens extraordinários” e possuidores de “almas magnânimas” (ALMEIDA, 1926:188). Passado mais de um quarto de século, escrevia Carlos Penteado de RESENDE (1954:197) que os jesuítas foram homens “*humildes e gloriosos*”; e Caldeira Filho, por sua vez, que manteve colunas em diversos periódicos paulistanos de destaque como no *O Estado de S.Paulo*, dizia que os jesuítas eram “eruditos” que haviam abandonado os refinamentos de sua terra pelo ideal cristão (CALDEIRA FILHO, 1954:129).

Evidentemente, segundo a visão da época, o jesuíta trazia uma cultura “superior”, mais “desenvolvida”, a mesma que forneceu a base da cultura, costumes e instituições brasileiras, e que juntamente com a cultura das raças “inferiores” (índios e negros), veio construir nossa “nacionalidade”. Junto a essa cultura veio uma nova religião, a cristã, uma religião “espiritual”, “universal”, muito diferente da rústica e primitiva religião dos índios.

A contestação destas questões somente apareceu a partir de meados de 1960. Certos autores afirmaram que a influência da música jesuítica restringia-se apenas ao âmbito da catequese e era direcionada exclusivamente aos índios, e por tal motivo, não se poderia falar em uma “tradição” jesuítica no campo da composição musical brasileira (KIEFER, 1976:11), (LANGE, 1966:42).

Dois aspectos inter-relacionados aparecem, portanto, na historiografia dedicada a atividade musical jesuítica em São Paulo: seu caráter cristianizador e civilizador – os quais serão desenvolvidos a seguir.

3.1.1 Cristianismo e civilização na historiografia sobre a atuação dos jesuítas

Em meio a uma série de idéias que se apoiavam unicamente em aspectos biológicos, parece ter havido certo consenso quanto à idéia de que seria benéfico às “raças inferiores” serem dominadas por uma “raça superior”: entre os benefícios, abreviariam certos estágios em sua “marcha da evolução” e passariam a professar sua fé na religião “eterna” do cristianismo. Cristianismo e civilização, portanto, são o mesmo lado de uma moeda: ambos são expressões de uma mesma cultura (européia), ambos foram colocados como metas desejáveis ao progresso do “espírito humano” e postos em oposição aos costumes das nações “primitivas”. O cristianismo ofereceria, portanto, ao mesmo tempo, a possibilidade de evolução social e salvação espiritual às “raças inferiores”.

A aproximação entre a ideologia cristã e a idéia de missão civilizadora é encontrada em abundância nos trabalhos de historiografia musical do século XIX, conforme apontado por Dwight Allen. O autor cita o caso de Kiesewetter (*Historia of Modern Music of Western Music*), o qual afirma que a música moderna começou seu desenvolvimento “orgânico e natural” desde as assembleias dos cristãos (ALLEN, 1969:88).

Para Kiesewetter a música da Antiguidade não pôde se desenvolver até alcançar a maturidade (como por exemplo, a música grega), ao contrário daquela formada na tradição cristã, que foi a única destinada à continuidade, ao progresso e à perfeição (ALLEN, 1969:88).

Esta idéia esteve entre alguns autores de destaque, como é o caso de Victor Hugo, citado por Allen: “*Uma religião espiritual, suplantando o material e externo paganismo, cria o seu caminho no coração da antiga sociedade, mata-a, e deposita, naquele cadáver de decrépita civilização, o germe da moderna civilização*” (ALLEN, 1969:88).

No Brasil, tal questão foi abordada por Mário de Andrade, segundo o qual, com o cristianismo um novo ideal de civilização nasce, provindo não mais do conceito de Sociedade, mas no conceito de Humanidade (ANDRADE, 1963:24).

“Só mesmo a realidade do indivíduo, que o exame de consciência cristão evidenciava, traz a idéia de Humanidade; ao passo que a eficiência do homem-coletivo de dantes despertava só a de Sociedade, o que não é a mesma coisa. Os homens antigos possuíram noção nítida de socialização porém tiveram idéias

imperfeitas, quase sempre vagas e divagantes, sobre o que seja humanização e igualdade humana” (ANDRADE, 1963:25).

Segundo o autor, inicia-se com a era cristã uma nova fase na “evolução musical”, em que “... os sons não têm mais como base fundamental de união a relação durativa que entre eles possa existir, mas a relação puramente sonora” (ANDRADE, 1969:25). Em outras palavras, para o autor, com o cristianismo, a música deixa de interessar apenas pelos “efeitos fisiológicos” impulsionados pelo ritmo, em prol da coesão da coletividade social, passando a interessar por seus aspectos espirituais e intelectuais conferidos pela criação melódica (ANDRADE, 1969:25).

Ao contrário dos outros colonos que vieram para o Brasil no intuito de ganhar a vida, os jesuítas vieram com a tarefa de cristianizar povos “bárbaros”, fato que, a despeito de qualquer atitude crítica, foi interpretado como altruísmo e expressão de nacionalismo, idéia que é absurdamente anacrônica. Renato Almeida afirma que eles foram “... *abnegados formadores de nosso país, dos raros que aportavam aqui sem cobiça, mas com corações abertos e almas magnânimas*” (ALMEIDA, 1926:188). Vieram “... *conquistar novos servos para Deus*” (ALMEIDA, 1926:189).

Os jesuítas ocupam justamente o papel de civilizadores na historiografia sobre a atividade musical em São Paulo. Encontramos exemplo disso na seguinte passagem de Caldeira Filho, segundo o qual “... *a civilização do Planalto do Piratininga acordou ao som da música, e da música da Igreja católica*” (CALDEIRA FILHO, 1954:129).

Empregaram pequenas peças dramáticas na catequese dos indígenas onde freqüentemente havia música. Grande parte dos autores relata a presença da música nestes autos. Sobre estas peças Caldeira Filho afirmava que eram “... *destinadas a moldar a alma rude do índio segundo os princípios eternos da espiritualidade cristã*” (CALDEIRA FILHO, 1954:129).

O cristianismo é encarado, portanto como uma religião de “princípios eternos”, que havia sobrevivido à degeneração do mundo pagão. A alma “rude” do índio se opunha ao refinamento do pensamento cristão, fundado sobre “princípios eternos”, o que traz à tona toda a questão em torno dos diversos “estágios evolutivos”, da divisão em raças humanas “superiores” e “inferiores”, o que aponta para a investigação das evidências evolucionistas na historiografia musical sobre os jesuítas.

3.1.2 Evidências evolucionistas na historiografia musical sobre os jesuítas

Guilherme de Mello, em uma passagem também citada por CALDEIRA FILHO (1954:129) afirma ter havido com os jesuítas “... a primeira exibição da arte musical brasileira baseada no sistema diatônico-cromático dos povos cultos” (MELLO, 1908: 7).

O autor parece querer situar historicamente a primeira vez em que, no Brasil, se utilizou um sistema musical do mundo “civilizado”, o único então considerado capaz de produzir obras musicais que figurassem no rol das grandes realizações da humanidade. Para grande parte dos autores pré-modernistas e modernistas o termo “absoluto” significava aquilo que se tornasse um patrimônio comum de toda a humanidade, algo que consegue ultrapassar os limites de sua especificidade local. Vejamos como exemplo o trecho que se segue, de Renato Almeida sobre Carlos Gomes:

“... estava talhado para ser o criador da música brasileira, não no sentido de uma arte regional, que é sempre menor, mas com a grandeza dos motivos nacionais, sentidos através da cultura, porque, no final, a arte é aquele depoimento do coração humano, que deve dominar o tempo e o espaço, ser perpétuo e universal” (ALMEIDA, 1926: 85).

Para o autor, na medida em que a arte “domina” o tempo e espaço e se “funda em motivos nacionais”, finalmente, ela pode tornar-se “perpétua e universal”. Em suma, somente sendo nacional a música brasileira poderia tornar-se universal e absoluta. Ao contrário, quando se presta à exigências da coesão social, ela permanece “escravizada”, não sendo propriamente uma expressão artística. Por isso afirmou Mário de Andrade que a música dos indígenas, “... além de melodicamente pobre, não era uma arte livre que permitisse as manifestações espontâneas da imaginação criadora” (ANDRADE, 1963:17).

Deste modo, foi corrente entre os principais autores da primeira metade do século XX a idéia de que a música dos indígenas antes de se prestar à expressão do intelecto e ao deleite estético, estava presa a sua funcionalidade social e religiosa (ANDRADE, 1963:17).

Como se pode ver, tais questões começam a indicar existência de duas músicas no Brasil: uma “civilizada” e outra “primitiva”, o que parece se constituir numa das principais

problemáticas da historiografia musical brasileira nas primeiras décadas do século XX: a definição de seu objeto, a caracterização da música “brasileira”.

Fato significativo é que, no âmbito da historiografia musical internacional, o evolucionismo proporcionou à historiografia musical o surgimento de novos objetos (como gêneros, forma, melodia, harmonia etc). No Brasil, porém, ele instantaneamente se mistura à problemática da formação do povo brasileiro, da contribuição das *três* raças, a qual desdobra, na historiografia musical, portanto, na investigação sobre a criação de uma música “brasileira”.

É interessante observar a permanência de *evidências evolucionistas* na historiografia sobre a prática musical em São Paulo quando tais fundamentos científicos estavam associados a um pensamento retrógrado, passando a ser paulatinamente substituídos durante as primeiras décadas do século XX a partir da assimilação de pressupostos provenientes da antropologia pelos intelectuais ligados ao movimento modernista.

O primeiro aspecto desse *traço evolucionista*, ao nosso ver, se manifesta através do jogo de oposições entre o jesuíta (“civilizado”, “culto”, “cristão” etc) e o indígena (“selvagem”, “inculto”, “pagão” etc). A partir desse jogo, portanto, se desenvolve uma série de considerações que nos apontam para a existência do referido *traço evolucionista* na historiografia sobre os jesuítas produzida no período em questão.

Guilherme de Mello havia afirmado que, com a música dos autos se dá “... a primeira exibição da arte musical brasileira baseada no sistema diatônico-cromático dos povos cultos” (MELO, 1908: 7). Neste período havia intensa propaganda positivista no Brasil, onde se produzida uma série de trabalhos fundamentados nas teorias evolucionistas européias, onde os principais professores das principais instituições de ensino do país sustentavam estes velhos fundamentos, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Capistrano de Abreu.

Mais complexo que o dos indígenas, o *sistema musical* “culto” trazido pelos jesuítas era, portanto, reflexo do próprio estágio avançado de sua cultura européia, o que implicava, necessariamente, em reconhecer o sistema musical dos índios como “inculto” (não cultivado), baseado apenas em aspectos “rítmico-fisiológico”. Segundo o pressuposto evolucionista, o “simples” (inculto) evolui para o “complexo” (culto).

Outro artigo que nos oferece importantes considerações para a compreensão da questão é *A música em São Paulo*, de João da Cunha Caldeira Filho, publicado no suplemento literário de O Estado de S.Paulo, em 25 de janeiro de 1954, para as comemorações da IV Centenário da

cidade. Neste trabalho o autor pretende identificar os jesuítas como homens de “lábios eruditos”, pertencentes à uma cultura superior, caracterizando-os como responsáveis pela criação de uma “civilização”. Por outro lado, o índio, segundo o autor, possui “mãos desajeitadas”, uma “garganta rude” e tange “instrumentos grosseiros”, feitos pelos próprios índios:

“A garganta rude do selvagem e os lábios eruditos dos padres cantavam acompanhados por instrumentos grosseiros tangidos pelas mãos desajeitadas dos pequenos brasís, realizando a primeira manifestação musical da história de S. Paulo” (CALDEIRA FILHO, 1954:129).

O jogo de oposições, de um lado, entre “lábios eruditos” e “princípios eternos da espiritualidade cristã” (atribuídos ao jesuíta) e de outro, “garganta rude”, “instrumentos grosseiros” e “mãos desajeitadas” (atribuídos ao índio), traz a tona a concepção que, tanto em relação a conformação biológica quanto a espiritualidade, o índio se encontra num estágio evolutivo inferior em relação ao jesuíta, e além disso, necessita deste para “progredir”.

Um outro aspecto que chama a atenção para um pensamento evolucionista na historiografia em questão encontra-se nas considerações em torno da “boa receptividade” da música européia pelos indígenas. Grande parte dos autores que trataram da atuação musical dos jesuítas chama a atenção para este fato.

Em 1926, quatro anos após a escandalosa Semana de Arte Moderna em São Paulo, na qual os velhos padrões culturais foram criticados de maneira veemente, Renato Almeida dizia que: *“Percebendo esse domínio da música sobre o gentio, os jesuítas empregaram-na para a catequese”* (ALMEIDA, 1926: 189-190). Segundo ele, os acentos da música trazida pelos jesuítas empolgavam os indígenas *“... que, desde a primeira missa, se deixaram enleiar pelas suas melodias”* (ALMEIDA, 1926:189). No entanto, é preciso ressaltar que todas essas considerações foram feitas, como se disse, sem o conhecimento de sua música, que não foi preservada no caso brasileiro (HOLLER, 2006).

Vincenzo Cernicchiaro (1858-1926), italiano de nascimento, tinha cerca de cinquenta anos quando veio a tona *A música no Brasil* de Guilherme de MELLO (1908), e sessenta e oito anos quando se deu a Semana de Arte Moderna em São Paulo (quatro anos antes de falecer setuagenário). Viveu, portanto, grande parte de sua vida durante a influência dos pressupostos biológicos das teorias européias. Em 1926, aos 72 anos, afirmava que a inclinação “inata” dos indígenas brasileiros, bem como seu “sentimento musical” e seu “talento instrumentista”, foi

objeto de admiração de muitos viajantes (CERNICCHIARO, 1926:18). Segundo ele, a “raça” indígena brasileira teria vantagens intelectuais entre o “gosto nativo” (CERNICCHIARO, 1926:18).

Quase trinta anos depois, Caldeira Filho sustentava a mesma opinião, dizendo que o referido “pendor” dos indígenas para a música foi o fator responsável pelo êxito da catequese (CALDEIRA FILHO, 1954:129). Pouco depois, Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992), então com 49 anos, e com a experiência de ter dirigido a Revista Brasileira de Música, entre 1934 e 1941, afirmava que “*O indígena era sensível ao canto e à música dos instrumentos*” (AZEVEDO, 1956:10).

O que estes textos parecem difundir é a idéia de que, por mais “distante” que estivessem os índios dos jesuítas em termos “evolutivos”, havia “algo” que os atraía e os ligava àquela música. Segundo Renato Almeida: “*Havia uma influência indefinível e instintiva que atuava sobre a sensibilidade grosseira dos índios e aqueles cantos e aqueles hinos lhes pareciam vozes celestiais*” (ALMEIDA, 1926:189). O fundamento dessas opiniões se encontra já nas primeiras “histórias” da música brasileira. Vincenzo Cernicchiaro, por exemplo, nos diz que toda arte, ou melhor, os “afetos” característicos das diversas manifestações artísticas, são determinados pelo meio e pela raça, os quais determinam também os “tratos característicos” e a “idéia social e religiosa” dos diversos povos (CERNICCHIARO, 1926:7). O autor considera que em cada raça humana se encontra o *fundamento* de todas as outras manifestações artísticas, por isso, segundo ele, “... *a música interessa igualmente a todo espírito humano de grau superior ou inferior, no desenvolvimento e perfeição da arte que o circunda*” (CERNICCHIARO, 1926:27)³. O autor se refere a um “fundamento comum” às diferentes *raças*, ou seja, de que criaturas da mesma espécie, mas distintas pela *raça*, estariam sujeitas às mesmas “leis” de evolução.

É fato que os autores que escreveram no momento de “vigência” da influência das teorias evolucionistas no Brasil (como os autores pré-modernistas, que produziram entre cerca de 1870-1920), é também curioso perceber a presença desses fundamentos justamente na obra dos intelectuais modernistas, os quais, ao menos em tese, abandonaram a perspectiva “biológica” de seus antecessores e passaram a adotar uma perspectiva “antropológica”, a qual implicava na

³ “... *la musica debba interessare in pari ogni spirito umano di grado inferiori o superiori, nello svolgimento e perfezione dell'arte che lo circunda*”.

interpretação do primitivo enquanto traço distintivo de cultura, e por extensão, nacionalidade. Nos parece que Renato Almeida encontra-se justamente neste caso, ao lado de Mário de Andrade.

Em *A música no Brasil*, também publicado em “Anglo-Brazilian Chronicle”, Mário de Andrade afirma que os índios brasileiros, “... apesar do estágio primário de civilização que possuíam, faziam muita música” (ANDRADE, 1963:17).

3.2 Aspectos da historiografia sobre André da Silva Gomes

André da Silva Gomes (1753-1844) foi um compositor português radicado em São Paulo entre a segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX. Atuou como mestre de capela da Sé de São Paulo e posteriormente como mestre de gramática latina, tendo ainda participado do Governo Provisório de 1821.

O interesse pelo compositor parece ter se iniciado de uma maneira mais intensa desde que Fúrio Franceschini, antigo mestre de capela da Sé de São Paulo, encontrou um manuscrito do compositor no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, o hino *Ave Maria Stela* (OLIVEIRA, 1954:19). Este achado rendeu um concerto promovido pela Sociedade de Cultura Artística, em 16 de dezembro de 1930, na Igreja de Santa Ifigênia em São Paulo (OLIVEIRA, 1954:19).

Durante a primeira metade do século XX, era pequeno o número de informações sobre o compositor, o que fez com que os historiógrafos, no intuito de engrandecer-lhe a importância, cometessem uma série de pequenos equívocos. Vale destacar que, antes dessa data, precisamente em 1912, Antônio Egídio Martins, escrevendo sobre as “lembranças e reminiscências” de São Paulo, havia feito uma referência à André da Silva Gomes, em *São Paulo Antigo*, a qual foi citada posteriormente por Nuto SANTANA (1938), Carlos Penteado de RESENDE (1954a) e Clóvis de OLIVEIRA (1954).

Tamanha foi a falta de informações sobre o antigo compositor, que Clóvis de Oliveira insere em seu texto uma nota elucidativa, corrigindo a informação divulgada no programa do concerto, segundo a qual André da Silva Gomes seria “irmão” de Francisco Manuel da Silva (OLIVEIRA, 1954:19).

Assim, são bastante escassos os textos sobre André da Silva Gomes durante a primeira metade do século XX. Dentre os trabalhos que trataram do compositor e que tiveram certo alcance no período destacamos: *O regente do coro da Sé* (1938) de Nuto Santana, *A música em São Paulo* (1954) de João da Cunha Caldeira Filho, *Cronologia Musical Paulista* (1954) de Carlos Penteado de Resende e, finalmente, *André da Silva Gomes, o mestre de capela da Sé de São Paulo* (1954) de Clóvis de Oliveira.

O texto de Nuto Santana acima citado foi publicado no *O Estado de S. Paulo* oito anos depois do referido concerto de 16 de dezembro. O autor exercia então o cargo de secretário da *Revista do Arquivo Municipal* desde 1935, onde publicou diversos trabalhos sobre a história de São Paulo. Quatorze anos depois, surge o texto de CALDEIRA FILHO (1954), também publicado em *O Estado de S. Paulo*, tratando-se de um panorama da atividade musical na região, com apenas algumas menções ao compositor, em vista das comemorações do IV Centenário de fundação São Paulo. Os textos de Carlos Penteado de RESENDE (1954) e Clóvis de OLIVEIRA (1954), receberam, através do mesmo periódico, críticas positivas de CALDEIRA FILHO (1954a; 1954b).

A despeito da ausência de informações sobre o compositor, bem como o passado da cidade em geral, disponíveis naquele momento, André da Silva Gomes logo foi visto como um homem bondoso, generoso, devotado ao seu trabalho. Nuto Santana, por exemplo, afirma que:

“... [André da Silva Gomes era] *bondoso em extremo, pois lecionava a meninos pobres gratuitamente e criava outros que lhe eram confiados ou enfeitados em sua casa. Muitos desses filhos adotivos ou alunos gratuitos tornaram-se figuras salientes no clero*” (SANTANA, 1938:4).

Esta opinião se repetiu nos trabalhos posteriores de Clóvis de Oliveira e Carlos Penteado de Resende, o qual afirmava em sua *Cronologia Musical de São Paulo*: “*Homem bondoso, devotado à sua carreira, exerceu durante mais de cinqüenta anos o cargo de mestre de capela. Costumava repartir entre os executantes e cantores o ordenado que lhe cabia*” (RESENDE, 1954a: 233).

Além disso, os textos em geral são pequenas biografias, e não fazem mais do que repetir uma série de informações, resultando em grande redundância. O trabalho mais extenso sobre o compositor dentre os abordados neste trabalho é *André da Silva Gomes, o mestre de capela da Sé*

de São Paulo, de Clóvis de Oliveira (58 páginas), enquanto os outros em geral dedicam apenas alguns parágrafos sobre o compositor.

Apesar do volume, o autor não se restringiu a atividade musical do biografado, deu igual ênfase a outros aspectos da sua vida, como, por exemplo, à atuação como professor de Gramática Latina e como membro do partido provisório. Assim, o texto de Clóvis de Oliveira não constitui um trabalho exclusivamente de historiografia musical, de acordo com o próprio autor: “*É o passado de S. Paulo que historiamos ao realçar essa figura que só a posteridade caberia fazer-lhe justiça e coloca-lo no lugar de honra de nossos homens ilustres*” (OLIVEIRA, 1954:9). Mais voltado para a história regional do que para história da música (embora seu título traga o epíteto de “o mestre de capela da Sé de São Paulo”), trata superficialmente questões musicais e enfatiza outros aspectos da vida do músico biografado. Eis a disposição dos aspectos em relação aos capítulos:

I. *O Mestre de capela*

II *O Professor Régio de Gramática Latina*

III. *Fatos históricos que envolveram a figura de André da Silva Gomes*
(OLIVEIRA, 1954: 7).

Uma das primeiras qualidades atribuídas a Silva Gomes foi ele ter sido um “célebre” compositor, o que parece ter sido motivado pelo fato de que ele ter chegado juntamente com a comitiva de uma alta autoridade eclesiástica, o então novo bispo de São Paulo, Dom Manuel da Ressurreição, fato relatado por Nuto SANTANA (1938:4), Clóvis de OLIVEIRA (1954:11) e Carlos Pentead de RESENDE (1954:233). No entanto, pouca coisa se conhecia de sua música, o que não impediu que se espalhasse a fama do compositor no início do século XX.

O texto mais antigo em questão é o de Nuto SANTANA (1938). O autor é reconhecido como um historiador das “reminiscências” da cidade de São Paulo. No mesmo período da publicação de *O mestre de capela da Sé*, Nuto Santana havia publicado dois outros trabalhos sobre os costumes e a arquitetura em São Paulo colonial, tratando-se respectivamente de *São Paulo Histórico* (1938) e *A Igreja dos Remédios* (1937) (MORAES, 1998). Ao contrário de grande parte dos historiadores da época, estava habituado à pesquisa de arquivo.

Nuto Santana consultou no Arquivo do Estado de São Paulo os documentos sobre o recenseamento de 1777 em São Paulo, e assim, escreveu a seguinte observação, que foi citada posteriormente por Clóvis de OLIVEIRA (1954:26): *“Esse André da Silva Gomes, em 1777, tinha 25 anos e era casado com a viúva Maria Garcia de Jesus, de 37 anos. Vivia com eles uma enteada de 13 anos, de nome Joaquina. E também uma agregada”* (SANTANA, 1938:4).

Nuto Santana descreve a série de “reminiscências” que lhe foram evocadas pela antiga batuta pertencente a André da Silva Gomes, presente no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo:

“... relembrei o período de longos anos em que regeu o coro e célebre André da Silva Gomes. Teria sido a dele. Com ela o ilustre músico teria feito vibrar, na sucessão de várias gerações, o coração católico de todos aqueles que ali iam guiados pelo esplendor de sua crença” (SANTANA, 1938:4).

Mais adiante, o autor afirma o que se consistirá num dos grandes equívocos em torno da figura de André da Silva Gomes, ou seja, que ele teria sido, por mais de trinta anos, *“... o primeiro mestre de capela da sé catedral”* (SANTANA, 1938:4). Essa consideração se repetirá posteriormente nos textos de CALDEIRA FILHO (1954), Carlos Penteadó de RESENDE (1954) e Clóvis de OLIVEIRA (1954). Segundo este último, o compositor português foi *“... o primeiro mestre de capela e o fundador do coro da Sé Catedral de São Paulo; o foi o primeiro músico de real valor a fixar-se em São Paulo e a iniciar a tradição artística da terra bandeirante”* (OLIVEIRA, 1954:9). Segundo Carlos Penteadó de Resende, por sua vez, o compositor chegou ao Brasil *“... com a missão de criar e reger o coro de música da Sé Catedral”* (RESENDE, 1954a: 233).

Como se verificou posteriormente (DUPRAT, 1995), André da Silva Gomes não fundou o coro da Sé de São Paulo nem foi seu primeiro mestre de capela, pois a atividade musical na referida Sé data do século XVII.

Outra faceta do compositor referida por seus historiógrafos é o fato de ter sido membro do Governo Provisório, às vésperas da Independência do Brasil: *“Em 1821 escolherem-no para, como representante da Instrução Pública, integrar o governo provisório de São Paulo ...”* (SANTANA, 1938:4)

Interessante a nota do autor sobre o posicionamento político de André da Silva Gomes nos acontecimentos em torno a Independência do Brasil. Segundo ele, *“... como membro do Governo*

Provisório se manteve como uma das figuras neutras durante os acontecimentos. Contudo não foi favorável à corrente dos Andradas, com mais uns dois ou três...” (SANTANA, 1938:4). Esta mesma passagem é citada por Clóvis de OLIVEIRA (1954:38). O autor, no entanto, dedica um capítulo inteiro sobre a atuação de André da Silva Gomes no Governo Provisório. Diz ele:

“Durante a sua gestão o Governo Provisório realizou mais de cem (100) sessões, tendo André Gomes deixado de comparecer a umas dez, apenas. Em duas das sessões realizadas - nas 60ª e 65ª - foi distinguido pelos seus pares para participar de comissões especiais com o fim de estudar assuntos relevantes para a administração” (OLIVEIRA, 1954:38-39).

A participação de André da Silva Gomes no Governo Provisório foi vista posteriormente como expressão de nacionalismo, e o compositor passou a ser identificado como um “homem ilustre” ligado à Independência do Brasil. Neste sentido, Clóvis de Oliveira afirma que André da Silva Gomes “... era partidário da Independência do Brasil e, para tanto dedicou todo o seu entusiasmo pela causa nacional” (OLIVEIRA, 1954:40).

Segundo Carlos Penteado de Resende “... foi o maestro André da Silva Gomes quem, de afogadilho, orquestrou, ensaiou e regeu, na histórica noite, o Hino da Independência” (RESENDE, 1954a: 237). Este fato foi repetido por uma série de autores, como por exemplo, João da Cunha Caldeira Filho, que escreveu ter sido André da Silva Gomes “... o orquestrador e ensaiador de música e ainda o regente da execução” (CALDEIRA FILHO, 1954:129). O autor dá grande ênfase nacionalista ao acontecimento:

“Foi na Casa da Ópera de São Paulo, a do Pátio do Colégio, que, a 7 de setembro de 1822 transcorreu um dos momentos máximos da nacionalidade: pela primeira vez se cantou ali, segundo vários testemunhos, o Hino da Independência e ali, ainda pela primeira vez, foi o Príncipe D. Pedro aclamado Rei do Brasil” (CALDEIRA FILHO, 1954:129).

Clóvis de Oliveira se refere a tal fato de maneira ainda mais exaltada:

“Com o findar do 7 de setembro de 1822, sob o som das melodias executadas pela orquestra de André da Silva Gomes, ardoroso patriota e defensor do ideal político da Independência do Brasil; sob a harmonia vocal do coração patriótico da nossa gente; sob a égide de um príncipe cheio de coragem e independente, nasceu um

Brasil livre, grandioso no ideal, na riqueza e na extensão territorial”(OLIVEIRA, 1954:56)

Embora de menor impacto, outra faceta foi atribuída ao compositor que é a de ter sido o iniciador de uma suposta “tradição” musical em São Paulo. Como se viu acima, André da Silva Gomes foi visto como o primeiro compositor “de valor” a se estabelecer em São Paulo e a fundar o coro da Sé. Clóvis de Oliveira, que, vale lembrar, formou-se pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo (então a melhor instituição de formação musical disponível em São Paulo naquele momento) e editou, desde 1938, a revista *Resenha Musical*, disse expressamente em seu trabalho sobre Silva Gomes que “... *não havia música sacra em São Paulo. Os poucos que a praticavam na Sé e mesmo nas outras igrejas, nem sabiam, na realidade, o que era música religiosa*” (OLIVEIRA, 1954:12).

Além disso, divulgou-se a idéia de que André da Silva Gomes teria sido professor de Manuel José Gomes, pai de Carlos Gomes, o que parece ter se disseminado através do texto de Nuto SANTANA (1938:4). Deste modo, Nuto Santana afirma que André da Silva Gomes, “... *indiretamente, teria contribuído para a sua formação espiritual e artística*” (SANTANA, 1938:4). Posteriormente, encontramos esta opinião em Carlos Penteadado de RESENDE (1954a: 233) e em Clóvis de OLIVEIRA (1954:17). Dos autores anteriormente citados, Caldeira Filho foi o único que não mencionou tal fato.

Ao nosso ver as considerações em torno de André da Silva Gomes ser o iniciador de uma “tradição” musical em São Paulo refletem, de um lado, a carência de informações disponíveis sobre o passado musical da região, e de outro, a necessidade de haver músicos ilustres na história de São Paulo, uma vez que outras importantes cidades centrais brasileiras, como o Rio de Janeiro, Bahia, e mais recentemente (nos anos de 1940) Minas Gerais, tinham sua produção reconhecida.

3.3 Aspectos da historiografia sobre Carlos Gomes

Antonio Carlos Gomes (1836-1896) foi o compositor brasileiro da segunda metade do século XIX que mais recebeu biografias no período estudado neste trabalho, as quais, através de diversas considerações, evidenciam os desejos e anseios da sociedade brasileira na primeira

metade do século XX, como o reconhecimento internacional de sua vocação musical e seu próprio progresso enquanto civilização.

3.3.1 O “embaixador sonoro”

O fato de ter sido o primeiro compositor brasileiro a conquistar fama internacional parece ter feito com que Carlos Gomes passasse a ser considerado, especialmente, a partir de um viés nacionalista. A jovem República brasileira não contava ainda 50 anos quando se deu o centenário de nascimento do compositor (1836-1936) e quando foram publicados trabalhos que evocaram Carlos Gomes como um patriota. Evidentemente haverão outros tipos de abordagem, mas esta que considera o compositor como “grande homem”, ou ainda, “ilustre patriota” é uma das predominantes: “... *tudo fez pela grandeza da pátria, e ao seu nome juntava sempre os epítetos de brasileiro e patriota*” (SEIDL, 1935:52).

Já foi bastante enfatizada a existência de tendências nacionalistas na historiografia em geral desde meados do século XIX, bem como a tendência da historiografia musical (e mesmo da historiografia geral) em se voltar para a narrativa da vida dos “grandes homens”. Este é o assunto deste tópico. Além disso, gostaríamos de ressaltar um aspecto diferente da historiografia sobre Carlos Gomes, o qual ao nosso ver surgiu das próprias inseguranças, necessidades e dilemas da sociedade brasileira do início do século XX.

Gastão de Bittencourt afirma que a música brasileira deve a Carlos Gomes o reconhecimento internacional, não apenas por ter produzido obras “imortais”, e com isso, conquistado o reconhecimento dos grandes centros artísticos do mundo civilizado (BITTENCOURT, 1945b: 14). Nas palavras do autor: “*Carlos Gomes foi uma das máximas figuras da música brasileira e esta deve-lhe páginas verdadeiramente imortais que levaram, exaltando-o, o nome do Brasil por todos os grandes centros artísticos do mundo*” (BITTENCOURT, 1945b: 14). Renato Almeida havia escrito que o compositor paulista foi “... *uma das maiores glórias artísticas do Brasil*” (ALMEIDA, 1942:388).

De fato, Carlos Gomes foi um artista de projeção internacional sem precedentes na história brasileira, num momento em que havia sérias dúvidas quanto a possibilidade das nações jovens, como o Brasil, de efetivamente tornarem-se nações modernas e progressivas.

Encontra-se na historiografia do compositor diversas evocações de uma nação “jovem” de natureza “exuberante”. O primeiro adjetivo parece sugerir que, como caráter, a nação trazia a atitude “inocente” perante o mundo moderno que então se configurava, o que lhe oferecia a justificativa de tentar um tipo “diferente” de civilização. A natureza viria justamente especificar este caráter através da modelagem da alma de seus artistas.

Artur de Macedo, por exemplo, afirmou que as obras de Carlos Gomes se tornaram “... *as representantes lídimas do valor artístico da raça brasileira, desta raça boa e forte que tem coração de gigante e coração de criança cândida, que sabe sorrir e querer bem*” (MACEDO, 1940:24).

Paulo Cerqueira, por sua vez, não restringe a importância de Carlos Gomes ao Brasil, estendendo-a a todas as nações americanas. O autor o representa como a maior “evidência” da sensibilidade artística do brasileiro, e num âmbito mais amplo, do potencial artístico das jovens nações americanas: “*Carlos Gomes revelou à Europa o potencial artístico das nações americanas. Afirmação da sensibilidade de um povo. O gênio musical brasileiro é a glória incontestada e perene da América*” (CERQUEIRA, s.d: 23)

Como foi observado anteriormente, o dilema dos intelectuais brasileiros de fins do século XIX e início do século XX foi, justamente, estudar a interação das “três raças formadoras” para, posteriormente, verificar a possibilidade de se estabelecer no Brasil uma “civilização”, a qual seria efetivada através da constituição de uma nação republicana e progressista. No entanto o êxito desta empresa não era totalmente certo, ao menos até o início do século XX.

Deste modo, podemos perceber em alguns escritos que compõem a historiografia em questão que Carlos Gomes é freqüentemente reconhecido como o primeiro compositor brasileiro a alcançar fama internacional, bem como, a levar o nome do Brasil ao rol das grandes produções operísticas da humanidade, fato que também significava que era uma realidade a “civilização” e o gosto musical “culto” no Brasil, em que Carlos Gomes figuraria como o máximo representante do suposto “progresso” alcançado pela jovem nação brasileira.

No intuito de remarcar esse aspecto particular da contribuição de Carlos Gomes, alguns historiógrafos agregaram ao nome do compositor campineiro o epíteto de “embaixador sonoro” (CARVALHO, 1935:11); (BITTENCOURT, 1945b: 7).

A primeira menção da expressão “embaixador sonoro” encontramos no trabalho de Ítala Gomes Vaz de Carvalho (filha do compositor) *A vida de Carlos Gomes*, publicado em 1935, no ano anterior ao centenário de nascimento do compositor. Posteriormente a encontramos em *A vida ansiosa e atormentada de um gênio (Antônio Carlos Gomes)*, de Gastão de Bittencourt, publicado em 1945.

Uma passagem expressiva proveniente do trabalho de Ítala Carvalho resume de certo modo as angústias a respeito do valor artístico da civilização brasileira no início do século XX, e nos mostra como Carlos Gomes, muitas vezes, foi utilizado como “argumento” para a defesa do progresso do nosso país:

“É de grande conforto para nós, brasileiros, notar como num lugar ainda muito atrasado como era Campinas do início do século XIX, entre pessoas oriundas de uma raça recém formada, pudessem ter aparecido duas aptidões tão extraordinárias para a música [Carlos Gomes e seu irmão Santana Gomes]” (CARVALHO, 1935:21).

Portanto, segundo as considerações desenvolvidas acima, é possível dizer que a historiografia produzida na primeira metade do século XX, como se tem dito, interpretou Carlos Gomes como a primeira grande evidência do “progresso” musical brasileiro, além disso, como seu primeiro “divulgador”.

3.3.2 O “criador” da música brasileira

Outro aspecto presente na historiografia de Carlos Gomes é aquele segundo o qual o compositor figura como “criador” de uma música brasileira. Tal consideração, de caráter nacionalista, parece evidenciar a necessidade da historiografia musical brasileira do período em questão de identificar “responsáveis” pela nacionalização da música em nosso país.

Exemplos dessa opinião encontram-se em diversos trabalhos, como por exemplo, na primeira edição da *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida: “*Carlos Gomes estava talhado para ser o criador da música brasileira, não no sentido de uma arte regional, que é sempre menor, mas com a grandeza dos motivos nacionais, sentidos através da cultura*” (ALMEIDA, 1926: 85). Dez anos depois, no ano do centenário do nascimento do compositor, Renato Almeida escreve que Carlos Gomes foi “... a primeira afirmação de uma música brasileira” (ALMEIDA, 1936:4).

Em *Carlos Gomes*, Paulo Cerqueira, por exemplo, chama o compositor de “mestre de nacionalidade” (CERQUEIRA, s.d: 4). Gastão de Bittencourt, por sua vez, afirmou que Carlos Gomes foi um “mestre de brasilidade” (BITTENCOURT, s.d: 134).

A produção ligada à análise musical vinha se desenvolvendo de maneira modesta em nosso país naquele momento através de periódicos como a *Revista Brasileira de Música*. No número comemorativo do centenário do compositor, Paulo Silva publica um artigo em que analisa certos exercícios de contraponto do maestro campineiro, onde levanta pontos negativos a respeito da qualidade da técnica do compositor:

“Embora Carlos Gomes houvesse sido um gênio dotado, em grau máximo, de tendências musicais invulgares, muitos dos seus trabalhos escolares não se mostram dignos de recomendações. Deslizes de quintas e oitavas consecutivas, acordes de 4ª justa e 6ª empregados inadequadamente, quintas e oitavas diretas [...] e até em certas partes, a falta de elegância melódica afeiam-nos causando, infelizmente, desprazer a quantos já se habituaram a amar e admirar a expressão em que a beleza da forma tem cuidados especiais” (SILVA, 19346:168)

Como se pode ver, para contrabalançar tantos deslizes na ciência do contraponto, Paulo Silva afirma que o compositor revela cuidados formais “especiais”. Além disso, argumentava que isso, em verdade, era mais uma inclinação do caráter de Carlos Gomes do que propriamente uma incapacidade:

“Os exercícios puramente de técnica, tratava-os Carlos Gomes com evidente má vontade, desanimando-se de todo o trabalho de polimento e correções [...] O compor, isso sim, interessava-lhe sobremaneira: seus contrapontos floridos que, quando livres, são verdadeiras composições, assumem, alguns deles, o caráter de lídimo modelo de melódica expressiva e de perfeito equilíbrio” (SILVA, 1936:171).

No mesmo número comemorativo da *Revista Brasileira de Música*, outros autores realizaram análises harmônicas e formais sobre a obra do compositor, mostrando um incremento e maior cultivo destas análises puramente musicais no Brasil. Leo Laner, por exemplo, analisou a ópera gomesiana *Salvator Rosa* (1876) (LANER, 1936:264-269). Andrade Muricy, por sua vez, analisou a ópera *Condor*, chegando a conclusão de que seu compositor “... *teve a intuição do interesse arquitetônico na música dramática*” (MURICY, 1936:300-307).

No entanto, a análise musical ainda alcançava um público restrito a periódicos específicos, não sendo (nem podendo ser) empregada sistematicamente em periódicos voltados ao público não especializado. Assim, era mais normal que a “brasilidade” do compositor fosse atestada de outras maneiras. Deste modo, as primeiras caracterizações de Carlos Gomes enquanto “criador” da música brasileira, ao nosso ver, enfatizam a idéia de uma suposta “influência” da natureza como determinante para a especificidade de seu temperamento e, conseqüentemente, de sua música.

É importante considerar que a idéia da exuberância da natureza brasileira e sua suposta repercussão entre nossos artistas brasileiros foi desenvolvida pela historiografia e literatura brasileiras desde o Romantismo, segundo apontou Dante Moreira Leite (LEITE, 2002:219).

“Uma grande parte do romantismo brasileiro, no entanto, foi vivida num ambiente de entusiasmo pela vida nacional, de confiança no futuro do jovem país, de celebração de sua natureza, de elogios à inspiração dos seus jovens poetas, mortos na flor da idade” (LEITE, 2002:219).

Além disso, como visto anteriormente, após meados do século XIX, a noção de “meio” - juntamente com a noção de “raça” - tornou-se, um dos principais elementos para a explicação da especificidade nacional (ORTIZ, 1985:16). Como se vê, tendo o evolucionismo apresentado sinais de decadência no pensamento brasileiro somente a partir da década de 1920, ele ainda permanece em diversas opiniões dos historiógrafos durante toda a primeira metade do século XX.

Este método “literário” foi utilizado à exaustão por Renato Almeida desde a “Sinfonia da terra”, que abre a *História da Música Brasileira* de 1926. Em outro momento o autor parece sintetizar da seguinte maneira a idéia de que nossa especificidade nacional é determinada pela nossa natureza:

“Na luta infatigável e trágica, que o europeu teve de sustentar com a natureza americana, o seu espírito se retemperou por tal forma, que as linhas diretoras do caráter tiveram logo a marca deformadora do embate” (ALMEIDA, 1926:184).

Segundo o autor, o espírito do europeu se “retemperou” no embate com o meio, a tal ponto, que as “linhas diretoras” do seu caráter nacional transformaram-se. Assim, Carlos Gomes foi:

“... um dos poderosos artistas do nosso país. Com originalidade de estro e inspiração opulenta e varia, criou uma obra em que, por vezes, a expressão tem uma violência imprevista e admirável, quando soam as notas exuberantes da terra americana” (ALMEIDA, 1926: 83).

A mesma fórmula pode ser encontrada quinze anos depois num texto de Artur de Macedo - *Carlos Gomes, a estrela musical do Cruzeiro do Sul*, publicado na revista *Resenha Musical*, editada em São Paulo por Clóvis de Oliveira, Artur de Macedo afirma:

“Carlos Gomes – o genial cantor das selvas brasileiras, o homem divinizado pela própria natureza em que nasceu e que ele tanto amou e honrou! Carlos Gomes – esta voz que soa em nossos corações, musicada pela sua própria voz – as suas obras que se tornaram as representantes lídimas do valor artístico da raça brasileira, desta raça boa e forte que tem coração de gigante e coração de criança cândida, que sabe sorrir e querer bem. O Brasil inteiro sempre vibrará de orgulho justo e palpitante” (MACEDO, 1940:24-25)

Gastão de Bittencourt, em *A vida ansiosa e atormentada de um gênio*, também de se refere a influência da terra sobre Carlos Gomes, um dos maiores defensores de uma música “bem” brasileira:

“... que sentisse as emanções da terra, as reverberações da luz, a lucilação dos astros e os cantos das aves, o medonho rugir das quedas d’água deslumbradoras e grandiosas, tudo, enfim, que era em sedução e beleza a sua terra tão amada” (BITTENCOURT, 1945b: 14).

Para Gastão de Bittencourt, Carlos Gomes, que criou uma música “bem brasileira”, havia sofrido a influência da especificidade do nosso meio ambiente. O autor destaca especialmente os elementos que viriam a estabelecer as diferenças fundamentais entre o Brasil e os outros países europeus: a “terra”, a “luz, os “astros”, o “canto das aves”, os acidentes naturais etc.

Este aspecto da historiografia dedicada ao compositor, ao nosso ver, pode ser sintetizado através do próprio epíteto criado por Artur de Macedo: a historiografia do “cantor das selvas brasileiras” (MACEDO, 1940:24-25).

3.3.3 Crítica ao suposto nacionalismo de Carlos Gomes

Passaremos agora para os comentários em torno de reavaliação da contribuição de Carlos Gomes a respeito da criação de uma música “brasileira”. Na medida que foram se incrementando os estudos históricos musicais no Brasil, passando estes a incluir apreciações baseadas em escritos musicais – como mostradas no tópico anterior -, parece ter sido difícil sustentar a idéia da contribuição de Carlos Gomes na criação de uma música de “caráter nacional”. Desde então, ele tem sido questionado como um compositor verdadeiramente brasileiro, uma vez que se manteve fiel à estética italiana oitocentista ligada à ópera.

A música brasileira que se começa a produzir de meados da década de 1930 já podia contar com uma orientação nacionalista clara bem como uma definição mais precisa de seus “elementos estruturais”, especialmente com a contribuição de Villa-Lobos, e ainda, com a ênfase e desenvolvimento das pesquisas folclóricas no Brasil, onde se coletavam melodias tradicionais posteriormente reutilizadas por nossos compositores.

Neste contexto surge uma série de considerações que, sem pretender desconsiderar a importância de Carlos Gomes, quer ao menos reavaliar a sua verdadeira contribuição e sua posição no rol dos “criadores” da música brasileira.

Em *História da Música*, de forma simples e direta, Mário de Andrade apresenta Carlos Gomes como um compositor de óperas italianas e, sem lhe atribuir nenhuma caracterização “nacionalista”, descreve-o apenas com um “gênio dramático”: “*Carlos Gomes está entre os grandes melodistas do século XIX. Gênio dramático de força, ele concentra a expressão na melodia, como era costume na ópera oitocentista*” (ANDRADE, 1933:166).

Mais adiante, no entanto, Mário de Andrade apresenta a questão abertamente e, apelando para a idéia da impossibilidade da objetividade histórica, que se dá em função do pré-

condicionamento do sujeito através de suas experiências particulares, Mário de Andrade, portanto, realiza a defesa do compositor:

“É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro [...] Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira porque na época dele, o que fez a base essencial das músicas nacionais, a obra popular ainda não dera entre nós a cantiga racial [...] É ridículo que consideremos como brasileiros os cantos negros, os cantos portugueses (e até ameríndios!), as Modinhas, as Habaneras e Tangos do século XIX, e repudiemos um gênio verdadeiro cuja preocupação nacionalista foi intensa” (ANDRADE, 1933:168).

Não se pretende dizer com isso que esta reavaliação da contribuição do compositor tenha acabado definitivamente com a historiografia do “cantor das selvas brasileiras”, e nem que parte dos autores havia mudado definitivamente de opinião e reavaliado suas posições. Nós podemos encontrar um exemplo dessas contradições na obra do próprio Renato Almeida, o qual parece evocar em momentos diferentes tanto a influência quanto a reavaliação crítica da contribuição do maestro campineiro.

Renato Almeida diz, por exemplo, ser uma das características da brasilidade de Carlos Gomes sua “... *imaginação ardente e prodigiosa abundância melódica*” (ALMEIDA, 1936:36). Além disso, que o maestro campineiro teria sido: “*Uma das maiores afirmações do espírito brasileiro*” (ALMEIDA, 1942:387). Posteriormente, o autor avalia a contribuição do compositor da seguinte maneira:

“A glória de Carlos Gomes foi de ter comovido a sensibilidade brasileira [e sua obra] viverá como um marco na nossa música, o início de um esforço que ele mais pressentiu do que realizou” (ALMEIDA, 1936:37).

Em outro momento, porém, o autor desenvolve sua idéia da contribuição de Carlos Gomes no sentido de lhe atribuir o posto de primeiro compositor brasileiro do período romântico: “*O Romantismo [...] não chegara à música até que Carlos Gomes o afirmou gloriosamente*” (ALMEIDA, 1942:371). Numa outra passagem, o autor argumenta que: “... *Carlos Gomes não poderia fazer mais do que adivinhar, como adivinhou por vezes o nosso lirismo musical, sem lhe dar contudo maior substância*” (ALMEIDA, 1942:371). Como se vê, o autor afirma que o compositor havia adivinhado nosso “lirismo”, um termo muito mais abrangente, que não se

compromete a aspectos estruturais nem se apóia na suposta influência do meio sobre a obra artística. Portanto, Carlos Gomes é entendido aqui como um “gênio” que, de acordo com as possibilidades e as circunstâncias de seu tempo, colaborou a seu modo com a “caracterização” da música brasileira.

Outros autores, no entanto, têm apelado para outra espécie de argumentos para a defesa da contribuição de Carlos Gomes, os quais se opunham às opiniões simplistas, segundo as quais Carlos Gomes seria, meramente, um compositor de música italiana, sem valor “nacional”.

Tais argumentos nos remetem para as concepções evolucionistas, no sentido de tomarem as nações européias, seus costumes e sua cultura, como modelo para o nosso “progresso”.

Deste modo, o fato de Carlos Gomes ter ido à Europa especializar-se foi interpretado como uma decorrência natural da necessidade de civilização do nosso país e do processo de sua “formação”.

“... toda nação em vias de civilizar-se busca o seu lugar no mundo esplendido da Arte. O país novo precisa aprender as regras do bom-tom impostas pelos centros da Europa. A linguagem musical, vinda da precária e rústica imitação sonora, aformoseou-se com requintes de polifonias e riquezas de coloridas. A melodia, grata conquista do camponês, do caipira, do marujo, teve o destino brilhante dos salões, para enfim encimar o edifício monumental das sinfonias românticas. O folclore – acervo das tradições populares - , antes de tornar-se a fonte da arte nacional, o princípio cede o passo às composições dos mestres absolutos na literatura musical. O gênio que emerge da camada popular de uma nação nova, para merecer a admiração do mundo, procura estudar e penetrar a obra dos grandes compositores e, finalmente, com ela nivelar os próprios labores. Assim fez Carlos Gomes”(CERQUEIRA, s.d:4)

Em outra passagem, o mesmo autor sugere que a formação na ópera italiana seria, portanto, o complemento necessário que facilitaria a aceitação e repercussão da música de uma jovem nação:

“Ele demonstrou que o verdadeiro gênio música não poderia restringir-se à composição de modinhas ou à exploração de um folclore musical ainda indeciso como o de sua terra, em meados do século passado; que o aprendizado na ópera italiana era então necessário – uma espécie de complemento da cultura literária e histórica, abrindo campo mais brilhante e facilitando maior repercussão a obra do compositor oriundo de uma nação ainda quase desconhecida no mundo civilizado” (CERQUEIRA, s.d: 6).

Paulo Cerqueira, portanto, chega a tratar a atitude de Carlos Gomes, a despeito de seus interesses pessoais, como verdadeiro altruísmo, cujo alcance chegava mesmo a ultrapassar os limites de nacionalidade:

“Como se poderia ser mais brasileiro, mais artista e mais valoroso? Ele ensinou que a arte musical não tem pátria e compreendeu que um povo adolescente não pode viver da sua música sem a tradição e a cultura necessária. Por isso residiu longos anos na Itália tendo empreendido porém várias viagens ao Brasil” (CERQUEIRA, s.d:6)

Como se pode ver, podemos perceber na historiografia em questão uma reavaliação da contribuição de Carlos Gomes para a música brasileira, intimamente relacionada com a problemática que caracterizou o período em questão, a definição do “nacional”.

3.4 Aspectos da historiografia sobre Alexandre Levy

Alexandre Levy (1864-1892) é normalmente descrito como um músico refinado, de boa formação musical, e que teve uma vida de curta existência; além disso, é comumente tachado, segundo várias expressões, de um dos “precursores do nacionalismo musical brasileiro”. Todas as assertivas sobre o compositor giram praticamente em torno desses três aspectos.

Ao nosso ver, estes aspectos apontam novamente para a problemática em torno da “música nacional”, uma vez que sobre o compositor foi criada uma aura de “nacionalista engajado”, sem que, no entanto, fossem apresentados fundamentos concretos sobre sua contribuição, os quais, poderiam provir da análise musical, ainda incipiente naquele momento, e de uma orientação estética modernista mais definida. Além disso, as considerações que se seguirão sobre Alexandre Levy, somadas às considerações sobre outros compositores, demonstram as contradições em torno da problemática nacional em música.

Guilherme de Mello se refere a estes três aspectos da personalidade do compositor, ressaltando que ele possuía “... *grande poder de invenção e uma educação musical perfeita*” (MELLO, 1908:311). Posteriormente, em 1926, na primeira edição de *História da Música no*

Brasil, Renato Almeida concorda com a consideração de Guilherme de Mello, no entanto, acentua a qualidade de folclorista do compositor.

Por sua vez, Guilherme de Mello aprecia Levy enquanto um compositor de “educação musical perfeita”, a qual, poderia ter sido mais útil à música brasileira se não tivesse ele morrido aos 28 anos de idade (MELLO, 1908:311). Para o autor, que certamente teve acesso a obras de intelectuais que haviam adotado as teorias evolucionistas - como Sílvio Romero - a música brasileira ainda não estava definitivamente conformada, pois entendia esse processo de forma “orgânica”, a partir da interação de seus vários “agentes”. Isso pode ser observado na especificação dos objetivos do autor em *A Música do Brasil*:

“... procurei achar as leis étnicas que presidiram à formação do povo, do espírito e do caráter do povo brasileiro e de sua música, bem ainda como de sua etnologia; isto é, como o português sobre influência do clima americano e em contato com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito” (MELLO, 1908:8).

Esta afirmação nos leva a supor que, para a historiografia produzida nas primeiras décadas do século XX, fortemente impregnada pelas teorias evolucionistas, Alexandre Levy seria para a música brasileira (especialmente por sua ascendência francesa) o que o português foi para a cultura brasileira em geral: provinha de uma raça e de uma cultura “superiores”.

Em 1887 Alexandre Levy compôs *Variations sur une thème populaire brésilien* (Vem cá Bitú), e, em 1890, o *Tango Brasileiro* e a *Suíte Brasileira*. Esta última tem como último movimento um *Samba*, no qual o compositor empregou o tema popular “Balaio meu bem”. Esta iniciativa no tratamento de material de origem popular rendeu a Alexandre Levy a fama de folclorista.

Em 1926, Renato Almeida, afirmava que o compositor:

“Tinha um espírito requintado e daí ter tratado o folclore de um certo modo superior que não lhe tira em nada o brilho, mas como que esmorece a naturalidade. Não impede, porém, que Levy tenha sido um apreciável folclorista, de forte valor musical ...” (ALMEIDA, 1926: 99-100).

Dezesseis anos depois, na segunda edição de *História da Música no Brasil*, em 1942, Renato Almeida afirmava que “... foi Alexandre Levy um dos primeiros a sentir essa ânsia por

uma música brasileira, que só depois se caracterizaria como coisa nossa e livre, haurida da terra e unindo-se pela cultura á arte universal” (ALMEIDA, 1942: 427).

E além disso:

“Revelou-se Alexandre Levy um dos nossos mais altos engenhos musicais, mas a sua vida, cortada aos vinte e oito anos, não lhe permitiu a realização que magnificamente prenunciou o início da sua obra” (ALMEIDA, 1942:426).

A exaltação de Alexandre Levy enquanto um compositor refinado, dono de uma técnica musical (então bastante deficiente entre os compositores de seu tempo) e, sobretudo, como “precursor” do nacionalismo brasileiro, decorre obviamente do discurso nacionalista de Renato Almeida, que valoriza dos biografados seus aspectos de “formadores” da música brasileira.

No *Compêndio de História da Música Brasileira*, de 1933, Mário de Andrade afirma com sutil ironia que Alexandre Levy foi “... *um anúncio de gênio*” (ANDRADE, 1933: 168). No entanto, seis anos depois, em *Evolução Social da Música no Brasil*, de 1939, o autor admite que Alexandre Levy, ao lado de Alberto Nepomuceno, pode ser visto como uma das “... *primeiras conformações eruditas do novo estado de consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música*” (ANDRADE, 1965:30).

O autor prossegue em outra passagem com o mesmo teor:

“... pondo de parte o frágil nacionalismo musical de Carlos Gomes, não parece apenas ocasional que justamente na terra-da-promissão paulista, recém-descoberta, surgisse o primeiro nacionalista musical, Alexandre Levy” (ANDRADE, 1965, 30).

O historiógrafo português Gastão de Bittencourt parece apoiar a opinião da importância de Levy para a definição de uma música brasileira. Em *Alexandre Levy (um grande compositor paulista)*, ele trata o compositor como um mestre de “brasilidade”, além disso, como um “grande compositor paulista” (BITTENCOURT, s.d.). Trata-se este texto de uma conferência publicada em *Temas de Música Brasileira*, sem indicação de data, no Rio de Janeiro, pela editora “A Noite”. Tal conferência foi realizada na residência de Dona Emma Romero dos Santos Fonseca da Câmara Reys, em 1º de março de 1936, e consistia na apresentação da biografia dos compositores em concertos.

Deste modo, justifica-se através de uma platéia de paulistas, a reincidência ao longo do texto, a qualificação de Alexandre Levy como grande compositor “paulista”.

“Compositor Paulista!

Paulista!

É bem grato evocar aqui o verdadeiro significado do vocábulo ‘ paulista’

Ele indica mais do que ser filho dessa famosa terra brasileira, onde o progresso é vertigem renovadora alucinante [...] Paulista é ser brasileiro cem por cento; é ser lutador intemerato, que jamais esquece o esforço ingente do bandeirante destemido ...” (BITTENCOURT, s.d:76-77).

Gastão de Bittencourt não poupa elogios à Alexandre Levy tão pouco apresenta elementos concretos sobre suas considerações sobre Levy ter contribuído para a música brasileira. O autor qualifica Levy como um gênio, “... morto aos 28 anos de idade. E que soberba demonstração de seu talento nos legou; que obra estupenda de cultura musical consegui realizar” (BITTENCOURT, s.d: 83).

Gastão de Bittencourt apoiava a estética modernista de Renato Almeida, chegando a promovê-la em Portugal em uma série de conferências. O autor tinha simpatia pelas idéias de Renato Almeida, pois o cita diversas vezes em *História breve da música no Brasil* (1945). Renato Almeida, por sua vez, prefacia *Temas de Música Brasileira* de Bittencourt, e se refere às qualidades do autor:

“Gastão de Bittencourt é um amigo fiel da música brasileira. Ele a tem estudado com penetrante senso crítico, buscando o mistério da sua sensibilidade e a gênese da sua emoção, através de eruditas conferências, com os quais a vem divulgando na terra amada de Portugal” (ALMEIDA 1945:2)

Caldeira Filho, em *A música em São Paulo*, destaca especialmente que o compositor foi um defensor dos artistas que visitavam a região (1954):

“Não foram apenas as obras que deixou [...] foi também notável a sua ação notável no sentido de maior divulgação da boa música, foi o papel importante que desempenhou no meio artístico da sua época, que agitou de iniciativas arrojadas e de alto valor cultural” (BITTENCOURT, 1945:85).

Ao contrário da tendência ao elogio, que caracteriza a historiografia do período em questão, um trabalho de Gelásio Pimenta, publicado em 1910, portanto, anterior aos já citados aqui, apresenta uma visão mais modesta da contribuição de Alexandre Levy para a história musical brasileira. Trata-se de *Alexandre Levy*, trabalho apresentado ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, durante a sessão de 20 de setembro de 1911. Na introdução de seu texto, o autor afirma que espera que seu trabalho possa ser útil ao “culto aos grandes homens” (PIMENTA, 1911:7-8). Posteriormente, ele traça o perfil de Alexandre Levy sem atribuir-lhe nenhum grande epíteto de impacto. Ao contrário da tendência centrada no elogio, limita-se a dizer que Alexandre Levy “... não foi propriamente um gênio” (PIMENTA, 1911:7). No entanto, reconhece que o compositor foi “... um artista de grande talento” (PIMENTA, 1911:8).

Em certa passagem, Gelásio Pimenta enfatiza que, nos tempos de Alexandre Levy, São Paulo era ainda um centro atrasado em termos culturais, havendo grande desinteresse musical da parte do público, e deste modo, no geral, o texto concentra-se na figura do compositor enquanto protetor das artes mau-compreendido pelos seus contemporâneos paulistas (PIMENTA, 1911:9).

Supomos que a ausência de elementos laudatórios no texto de Gelásio Pimenta pode estar relacionada ao fato do trabalho ter sido publicado no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, cuja orientação se voltava para a compilação de informações “positivas”. O texto traz ainda uma importante indicação para futuras pesquisas sobre o compositor, pois, segundo Pimenta, Alexandre Levy assinava suas colunas no *Correio Paulistano* com o pseudônimo “Figarote”.

João da Cunha Caldeira Filho, por sua vez, traz uma pequena biografia de Alexandre Levy em *A música em São Paulo* (1954). Nestes rápidos apontamentos biográficos, Caldeira Filho não se concentra nos tanto no “nacionalismo” do compositor, mas a sua “proteção aos artistas” que passassem por São Paulo, como um artista inconformado com a apatia do público e as condições musicais de São Paulo em seu tempo. Para o autor, Alexandre Levy sempre “... lutou pela melhoria das condições musicais de seu tempo” (CALDEIRA FILHO, 1954:130).

“... quantas e quantas vezes gritava contra o pouco caso que em S. Paulo se fazia dos artistas que lá iam dar concertos. Com o coração de verdadeiro amor pela arte, era o melhor protetor de todos os artistas que pisaram o solo paulista” (CALDEIRA FILHO, 1954: 130).

Digno de nota é ênfase que dá Caldeira Filho à qualificação de Alexandre Levy como "protetor das artes em São Paulo", e não em sua contribuição para o nacionalismo musical brasileiro. Assim, ao que nos parece, Caldeira Filho considera-o menos sobre o aspecto do "precursor do nacionalismo brasileiro" do que quanto ao de "protetor dos artistas" (CALDEIRA FILHO, 1954:130). Isso pode ser uma decorrência da delimitação do objeto do autor, uma vez que esta pequena biografia de Levy foi publicada em *A música em São Paulo*, que é um texto panorâmico que trata exclusivamente da atividade em São Paulo.

Caldeira Filho refere-se ainda a Levy como um "romântico", "melancólico", desiludido com as condições musicais de seu tempo: "*O século XIX findava sobre a lembrança melancólica da desilusão de Levy*" (CALDEIRA FILHO, 1954:130).

3.5 Aspectos da historiografia sobre Henrique Oswald

Henrique Oswald (1852-1931) foi um compositor brasileiro de ascendência suíço-italiano, que morou grande parte da vida na Europa. O primeiro trabalho aqui abordado que traça considerações sobre o compositor é *História da Música no Brasil*, de Guilherme de Mello. O autor apresenta uma visão romantizada do compositor, centrada no elogio do "grande homem".

Segundo o autor, Henrique Oswald "... representa o tipo de um sumo sacerdote da Arte, inspirado pelo nosso bondoso Deus para distribuí-los as suas bênçãos celestiais por meio da linguagem dos sons musicais" (MELLO, 1908:328). Posteriormente, o autor nos diz que "... já não há mais segredos para ele [Henrique Oswald] na ciência da harmonia, do contraponto e das fugas" (MELLO, 1908:328).

A idéia de um "sumo-sacerdote da arte", ao nosso ver, evoca a referida compreensão romântica sobre a música e os músicos conforme apontada por Dwight Allen, onde a música é vista como uma "ciência misteriosa", e deste modo possui "leis" e "segredos imutáveis", os quais podiam ser "revelados", "descobertos" pelos "gênios" (ALLEN, 1962:87).

Na segunda edição de sua *História da Música Brasileira*, Renato Almeida não abandona a caracterização de Henrique Oswald como um artista refinado, no entanto, ele passa a enfatizar no compositor o que poderíamos chamar de "atitude tolerante" quanto à então nova estética

modernista, a qual, vale lembrar, se formava a partir da incorporação dos elementos supostamente “primitivos” oriundos da obra popular. Assim, Almeida diz que Henrique Oswald: “Foi sempre um espírito aberto e jamais se enquadrou, dentro das tendências pessoais, para negar ou perturbar os valores novos” (ALMEIDA, 1942:399).

Além disso, Renato Almeida julga benéfica a atuação de Henrique Oswald. Para ele, a contribuição deste compositor, com seus hábitos e sua cultura acentuadamente europeus, equilibra, dentro de nossa música, os exageros nativistas e primitivistas que pudessem decorrer do nosso “tropicalismo ardente”:

“No Brasil, não absorveu as forças dinâmicas da nossa imaginação, a exuberância da terra. Sem que se possa dizer que tivesse reagido, contrabalançou com a noção de equilíbrio e a sensibilidade apurada e fina os excessos do nosso tropicalismo ardente” (ALMEIDA, 1942:402)

No *Compêndio de História da Música Brasileira*, de 1933, Mário de Andrade assim classifica o compositor paulista:

“É a mais completa figura de músico da geração dele. Une a uma personalidade de criador fino, sempre delicado, inimigo do áspero e do banal, uma técnica muito larga e perfeitamente assimilada” (ANDRADE, 1933:173).

No entanto, num texto escrito anteriormente, em 1933, em função da morte do compositor, Mário de Andrade critica o não comprometimento do compositor com a questão nacional e coletiva, atribuindo isso ao individualismo da estética romântica: “*Henrique Oswald, que podia nos dar a sua expressão particular da nossa raça, provinha dum epicurismo fatigado e refinado por demais pra abandonar suas liberdades em favor dessa conquista comum de nacionalidade*” (ANDRADE, 1963:169).

Mais adiante, Mário de Andrade continua desenvolvendo a mesma questão: “*Contentou-se em viver o que individualmente era, sem nada abandonar de si, pra se afeiar com as violentas precariedades do povo*” (ANDRADE, 1969:170).

João da Cunha Caldeira Filho, por sua vez, na breve biografia dedicada ao compositor, publicada em *A música em São Paulo* (CALDEIRA FILHO, 1954), ganha destaque o Henrique Oswald menino-prodígio, que agitou São Paulo em uma série de concertos, e posteriormente, como um compositor refinado em pleno domínio de sua técnica. Caldeira Filho destaca sua

importância enquanto “fundador do Conservatório Nacional de Música” (CALDEIRA FILHO, 1954:130).

O autor faz o relato de um concerto promovido pelos membros da sociedade paulistana em benefício aos Voluntários da Pátria, em que tocou o menino Henrique Oswald juntamente com seu professor Gabriel Giraudon (CALDEIRA FILHO, 1954:130). O autor cita o fato de que foi o primeiro concerto que, em São Paulo, contrariou o antigo costume de se proibir a apresentação de senhoras em concertos públicos. Tal trecho parece ter sido citado da *Cronologia Musical de São Paulo* de Carlos Penteado de Resende (CALDEIRA FILHO, 1954:130).

As considerações sobre a juventude Henrique Oswald, provavelmente, tiveram base em outro livro de Carlos Penteado de Resende, *Dois meninos prodígios de outrora em São Paulo*, de 1952. Este que foi o primeiro livro publicado pelo autor, na verdade, surgiu de duas monografias publicadas na *Revista Colégio*, n. 3 e 4, em 1948 (*Mocidade de Henrique Oswald* e *O violinista Dengremont*) (RESENDE, 1951:4).

Ambos os biografados são caracterizados como jovens virtuosos residentes na cidade de São Paulo em meados do século XIX. Segundo Carlos Penteado de Resende, o texto tem como objetivo “... servir de contribuição para o centenário de Henrique Oswald [e] divulgar melhor a biografia do esquecido violinista brasileiro [Eugênio Maurício Dengremont]” (RESENDE, 1951:4). Este pode ser considerado um exemplo do caráter comemorativo atribuído à biografia por José Honório Rodrigues, quando o propósito do texto é celebrar, fazer o elogio de uma personalidade morta.

Em *Música e músicos do Brasil*, de 1950, Luiz Heitor Correa de Azevedo endossa as opiniões anteriores que consideram Henrique Oswald um compositor descomprometido com a questão nacional, a não ser, aludindo-a vagamente em algumas de suas obras (AZEVEDO, 1950:234): Segundo o autor, Henrique Oswald foi “... um compositor vivendo num período de intensa campanha nacionalista e cuja obra se conserva alheia à injunções do meio, às sugestões desta nossa consciência artística em fusão” (AZEVEDO, 1950:234).

Como se viu anteriormente, durante este período a especificidade nacional continuava a ser vista como determinada pela influência mesológica e climática, além da interação das três raças. Assim, Luiz Heitor explica as preferências estéticas de Henrique Oswald, bem como seu temperamento, através das noções de “meio” e “raça”:

“Esse ítalo-germano, puramente francês de espírito, vivendo na Itália, mas dando nomes franceses às suas músicas e, em casa [...] exprimindo-se de preferência em francês, era um homem de outro clima, de uma outra paisagem” (AZEVEDO, 1950:236).

Como se pode ver, ao contrário de Renato Almeida, que havia considerado benéfica a ação de Henrique Oswald na música brasileira, no sentido de dar-lhe “equilíbrio” e refrear o “primitivismo”, Luiz Heitor Correia de Azevedo afirma que: *“A influência de Oswald como artista, no meio musical brasileiro, fôra nula” (AZEVEDO, 1950:233).* Esta consideração se deve, evidentemente, ao engajamento do autor na questão da criação de uma música “brasileira” que fosse baseada em nossa cultura popular. Nas palavras do autor, *“... a ausência de características nacionais na obra de um compositor não constitui nem defeito nem qualidade. O contrário sim, julgo que é qualidade, e valiosíssima” (AZEVEDO, 1950:234).*

No entanto, após afirmar ser “nula” a influência de Henrique Oswald na música brasileira, Luiz Heitor Correia de Azevedo afirma que a música brasileira *“... sem Henrique Oswald perde uma boa parte de sua significação. Com ele conquista um posto avançado no conceito universal” (AZEVEDO, 1950:239).*

A despeito das variantes na caracterização da relevância do compositor para a formação da música brasileira, encontradas até em um mesmo autor, é possível afirmar que, à medida em que se delineava mais concretamente a música moderna brasileira, Henrique Oswald foi sendo visto cada vez mais como um dos “últimos românticos”, cuja contribuição para a criação da música nacional foi irrelevante, a despeito de sua reputação enquanto artista refinado e competente.

3.6 Aspectos literários no objeto

Dwight Allen observou que, com a divulgação da teoria do “grande homem”, surge na Europa uma série de textos que tiveram em comum a elevação de heróis. Desde então a história da música tem sido escrita em torno dos grandes homens (ALLEN, 1969:87).

No Brasil, segundo apontou Antônio Alexandre Bispo, o uso de formas espirituosas, do jogo de palavras e de outros recursos utilizados para captar a simpatia do leitor (como o humor e

a ironia), foram as principais marcas dessa influência literária na historiografia musical (BISPO, 1985:22).

Podemos observar duas grandes expressões da relação entre a literatura e o nosso objeto. Em primeiro lugar, o uso de figuras de estilo e linguagem diversas, e em segundo lugar, o uso de dramatizações, ou seja, tentativa literária de reconstrução do fato histórico, comumente chamada “narrativa romanceada”.

Exemplos do primeiro caso são abundantes, como, perífrases [“... *Carlos Gomes, o genial cantor das selvas brasileiras*” (MACEDO, 1940:13)], antíteses [*A garganta rude do selvagem e os lábios eruditos dos padres* (CALDEIRA FILHO, 1954:129)], metáforas [“... *aqueles cantos e aqueles hinos lhes pareciam [aos indígenas] vozes celestiais*” (ALMEIDA, 1926:189)].

Dentre os exemplos das dramatizações vale destacar a passagem em que Clóvis de Oliveira narra sobre o momento em que André da Silva Gomes aceita o convite do bispo de São Paulo para ir morar no Brasil:

“... Dom Manuel, ainda em Lisboa, convidou o maestro e Tenente-Coronel André da Silva Gomes para acompanhá-lo, e em São Paulo, criar o coro da Sé e regê-lo. André da Silva Gomes não meditou o convite. Não pensou que ia deixar Lisboa, a grande capital européia; não refletiu sobre o seu futuro como grande músico nem sobre a possível glória que o porvir lhe prometia seguramente; não imaginou que iria ficar todo o resto de sua vida longe da pátria, não pensou em nada, nada! ...”
(OLIVEIRA, 1954:12).

Jolumá Brito, por sua vez, em “*Carlos Gomes*” - (“*O Tônico de Campinas*”), de 1936, dramatiza a ocasião em que Carlos Gomes, em São Paulo, decide ir ao Rio de Janeiro se apresentar ao Imperador D. Pedro I:

*“ Depois do concerto houve congresso república onde se hospedara Antonio Carlos. O piano o champanhe os ditos espirituosos, o calor, do entusiasmo contagioso transtornara as suas cabeças e os corações daquela chusma de rapazes: - Para o Rio, Carlos
- Vai, Antonio Carlos.
- Vai, Gomes.
- Vou mesmo – bradou ele com o olhar abrasado e o rosto fulgurante”*
(BRITO, 1936:27).

Paulo Cerqueira, por sua vez, também apresenta um trecho em que dramatiza os últimos momentos de vida de Carlos Gomes:

“Os seus lábios trêmulos murmuram o doce nome Adelina... Passa-lhe pela mente a lembrança dos dias venturosos de noivado e de casamento, m Milão, com Adelina Peri, jovem e culta musicista, que lhe deu cinco filhos, alegria do seu lar [...] Já velho, a lembrança de um passado de glórias lhe aquecia o coração aflito” (CERQUEIRA, s.d:22)

Os trechos citados têm o nítido interesse de chamar atenção do autor para as possíveis emoções do herói, sua fala, seu tom de voz, seus pensamentos mais profundos, ou ainda, procura dar um ritmo vivaz a ação, todos recursos literários.

Outra evidência dessa influência literária ao nosso ver é a identificação do artista biografado como herói. No Brasil, vários autores se referiam aos personagens da história de nossa música como heróis criadores, formadores da música brasileira.

A resignação e a persistência são qualidades freqüentemente encontradas nos heróis nacionais. O ânimo com que enfrentam as adversidades do meio e abandono que fazem de si próprios em prol da conquista da “unidade” espiritual da nação, de uma música nacional, etc, são freqüentemente citados. Por exemplo, para Renato Almeida, os jesuítas eram “... *abnegados formadores do nosso país...*” (ALMEIDA, 1926:188). O fato de ser “bom católico” e possuir um “ânimo forte”, na opinião de Clóvis de Oliveira, permitiu a André da Silva Gomes abandonar, segundo ele, sua carreira de glórias em Lisboa e aceitar o convite do bispo de São Paulo para, finalmente, “... *encetar a tarefa cultural que immortalizou o seu nome ligando-o à história de São Paulo e, quiçá, à do Brasil*” (OLIVEIRA, 1954:13).

Uma vez que já havia análises essencialmente musicais sendo realizadas freqüentemente desde a década de 1930, como na *Revista Brasileira de Música*, a permanência deste traço literário na historiografia musical do período parece explicar-se através de uma característica essencial de seu sistema de produção e divulgação, seu principal veículo é a imprensa jornalística geral, essencialmente, voltada à um público leigo, em geral, não interessado em textos difíceis, que não fossem para entreter, ou mesmo em periódicos exclusivamente sobre música.

3.7 A historiografia dos “heróis”

Dwight Allen apontou para o fato de que o “grande homem” foi o conceito predominante na historiografia musical do século XIX (ALLEN, 1969:87). Ele dá o exemplo de Georg Kiesewetter, autor de *History of the Modern Music of Western Music*, para o qual “... o grande homem ditava a época” (ALLEN, 1969:87). O “grande homem” a que se refere Allen é também o homem público, reconhecido e admirado por multidões devido às suas qualidades geniais (ALLEN, 1969:87).

Encontramos paralelos desta tendência na própria historiografia geral brasileira. Conforme apontou José Honório Rodrigues, no Brasil, a produção histórica tem se caracterizado pela ênfase dada na vida dos “homens ilustres” e em sua respectiva contribuição no engrandecimento da nação. “*Na historiografia brasileira predomina a busca pelo fato pessoal, a ação pessoal e seus efeitos positivos ou negativos*” (RODRIGUES, 1969:30). O autor explica esta configuração a partir das inclinações da “mentalidade básica” luso-brasileira:

“Um dos traços do caráter luso-brasileiro está na ênfase que no mundo luso-brasileiro se coloca nas relações pessoais e simpáticas e não nas impessoais. Ora, esse personalismo de tão nefastas conseqüências políticas haveria de conduzir ao biografismo histórico, ao estudo das personalidades e dos heróis, tidos como os condutores e elaboradores da história ...” (RODRIGUES, 1978:33).

O elogio aos “grandes” foi incentivado no Brasil por intelectuais, como Sílvio Romero, segundo o qual: “*O amor pelos nossos grandes homens, o culto de nosso passado, o entusiasmo pelo presente, serão perenes fontes de eterna inspiração*” (ROMERO, 1911:31).

Percebemos esta inclinação na historiografia produzida na primeira metade do século XX sobre São Paulo, especialmente em relação ao tom apologético. Carlos Penteado de Resende, por exemplo, espera que sua monografia *Dois meninos prodígios de outrora em São Paulo*, possa “... servir de contribuição para o centenário de Henrique Oswald [...] e divulgar melhor a biografia do esquecido violinista Dengremont” (RESENDE, 1951:3).

Fator determinante para esta configuração é a busca de uma “unidade nacional”, através da identificação de figuras-chave, conseqüentemente considerados “formadores” da nação brasileira. Segundo Dante Moreira Leite, essa procura decorre da exigência nacionalista por uma

continuidade histórica e um passado comum, o qual “... *frequentemente se aproxima do mito*” (LEITE, 2002:45).

Não é preciso insistir quanto ao fato de que, não apenas no objeto em questão, mas na historiografia nacional em geral durante o período estudado, a biografia predominou enquanto modalidade de pesquisa.

3.8 O impacto do centenário de nascimento de Carlos Gomes

A maior parte dos escritos sobre Carlos Gomes produzidos no período em questão foi publicada tendo em vista o centenário de Carlos Gomes. Isto aponta dois fatos principais, o de não haver pesquisas sistemáticas sobre o compositor na primeira metade do século XX, e que tal produção, para usar a expressão de José Honório Rodrigues, trata-se de uma literatura “comemorativa” (RODRIGUES, 1978:204).

Ao nosso ver, além da ausência de pesquisa musical sistemática e científica no Brasil nas primeiras décadas do século XX, tal fato foi uma decorrência da preponderância da questão nacional no período em questão, pois, conforme estudado, as considerações dos autores circulam em torno, principalmente, da contribuição de Carlos Gomes na formação de uma música “nacional”.

No entanto é preciso destacar que houve algumas transformações favoráveis à pesquisa musical na década de 1930. Em 1932 foi criada a Secretaria de Educação do Distrito Federal, tendo Heitor Villa-Lobos como diretor. Em 1934, é fundada a *Revista Brasileira de Música*, em 1934, a qual trouxe no número comemorativo do centenário de Carlos Gomes uma série de análises centradas especificamente sobre aspectos musicais. Em 1935 foi fundado o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que incorporou a *Revista do Arquivo Municipal*.

Num ambiente de pequeno incentivo institucional à pesquisa no Brasil, as edições “comemorativas” ofereceram a oportunidade de um aumento nas publicações sobre música com o incremento da pesquisa histórico-musical, promovendo a discussão da necessidade de se estruturar uma musicologia brasileira.

3.9 O impacto das comemorações do Quarto Centenário de São Paulo

As comemorações em torno do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo estimularam significativamente o surgimento de publicações sobre a música na região.

Em 1954, Carlos Penteado de Resende publica *O compositor d'O Guarany, Fragmentos para uma história da música em São Paulo, Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo, Cronologia Musical de São Paulo (1800-1870)*. Segundo João da Cunha Caldeira Filho, é “... obra completa no momento quanto às fontes atualmente conhecidas” (CALDEIRA FILHO, 1954b:8).

O próprio Caldeira Filho publica no dia 25 de janeiro de 1954 o artigo *A música em São Paulo*, no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, artigo cujo mérito, ao nosso ver, é se constituir em uma das primeiras tentativas de se abordar a totalidade do desenvolvimento musical na cidade de São Paulo.

Segundo o autor, naquele momento, três grandes aspectos chamam a atenção do estudioso que deseja traçar um panorama da vida musical em São Paulo: o musicológico, o da composição e o da educação (CALDEIRA FILHO, 1954:131). E assim, neste texto, o autor identifica em vários momentos da vida musical em São Paulo os principais indivíduos que teriam contribuído para o desenvolvimento e conhecimento da música “brasileira”. Embora mantenha seu teor apologético em relação às personagens citadas, o autor representa um momento em que a música de São Paulo passa, muito modestamente, a se constituir um objeto autônomo de interesse e estudo.

Além das contribuições de Carlos Penteado de Resende e Caldeira Filho, destaca-se, no mesmo ano de 1954, a monografia de Clóvis de Oliveira *André da Silva Gomes, o mestre de capela da Sé de São Paulo*. Embora se trate de uma primeira biografia de um compositor que atuou em São Paulo entre a transição do século XVIII e XIX, o autor deu igual ênfase a outros aspectos da vida do biografado, não pretendendo escrever, ao que parece, um trabalho exclusivamente de historiografia musical.

Nas palavras do próprio autor: “É o passado de S. Paulo que historiamos ao realçar essa figura que só a posteridade caberia fazer-lhe justiça e coloca-lo no lugar de honra de nossos homens ilustres” (OLIVEIRA, 1954:9).

Como se pode observar, dos seis trabalhos publicados por Carlos Penteado de Resende abordados nesta pesquisa cinco foram impressos em 1954. Além desses, destacamos o artigo de Caldeira Filho *A música em São Paulo*, e de Clóvis de Oliveira *O mestre de capela da Sé de São Paulo*, que também foram escritos tendo em vista as comemorações do Quarto Centenário da Cidade. Tal fato nos leva a crer que a historiografia produzida na primeira metade do século XX sobre a prática musical em São Paulo nos séculos XVI-XIX possui caráter circunstancial e comemorativo.

3.10 O esboço de uma mudança paradigmática

Podemos perceber duas grandes linhas da pesquisa histórica em música, as quais apresentam maior ou menor grau de envolvimento com a questão nacional. A primeira delas, cuja metodologia parece ter sido basicamente a pesquisa bibliográfica, é caracterizada pela procura dos supostamente considerados formadores da nacionalidade, ou simplesmente, dos “homens ilustres”, ou pela afirmação de uma música brasileira baseada na fusão das três raças (branca, amarela e negra, com a preponderância da primeira). A segunda delas apresenta maior preocupação com a organização da pesquisa histórico-musical e dá mais ênfase à busca de “provas” através de pesquisas de arquivo.

Guilherme de Mello, representante desta tendência, sintetiza sua concepção de pesquisa histórica em música na seguinte passagem:

“Há dois modos, diz Edmond Scherrer, de escrever a história artística e literária de um povo: pender para considerações gerais, referir os efeitos às causas, distinguir, classificar; ou então tomar por alvo este mundo de artistas e escritores do meio que tão grandes coisas produziu, procurar surpreender estes homens em sua vida de todo dia, desenhando-lhes a fisionomia e recolher as picantes anedotas ao seu respeito. Foi, pois, na observância destes modos que procurei achar as leis eternas que presidiram à formação do gênio, do espírito, e do caráter do povo brasileiro e de sua música, bem ainda como de sua etnologia; isto é, como o povo português, sob a influência do clima americano, em contato com o índio e o africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito” (MELLO, 1908:8).

Para fazermos idéia da metodologia histórica disponível posteriormente basta observarmos o que se apregoava numa das instituições de ensino de maior prestígio no país, o Colégio Dom Pedro II. Em *Epítome de História Universal* (1927) – publicado um ano depois dos trabalhos de Renato ALMEIDA (1926) e Vicenzo CERNICCHIARO (1926) -, adotado no referido colégio, Jonathas Serrano (seu autor) afirma que existem três principais métodos empregados no estudo da história: “... o etnográfico, *relação dos acontecimentos de um povo sem atender ao que na época se passava noutros países; o sincrônico, exposição simultânea dos fatos de vários povos na ordem cronológica; e o misto, combinação dos dois primeiros e preferível àqueles*” (SERRANO, 1927:19).

Tais concepções representavam para Escragnolle Doria, docente de história no mesmo Colégio Dom Pedro II, “... *excelente ensaio da nova orientação dos estudos históricos, outrora apenas confiados à memória*” (DORIA, 1927:9).

Somente a partir dos trabalhos compilatórios de Carlos Penteado de Resende é que podemos perceber uma maior preocupação com o levantamento de novas informações e com a organização da pesquisa musical em São Paulo. Como se viu anteriormente, dois trabalhos do autor se prestam exclusivamente à compilação de informações: *Cronologia Musical de São Paulo*, *Fragmentos para uma história da música em São Paulo*, transição de uma perspectiva *jornalístico-literária* para uma perspectiva *científica*.

Esta perspectiva, a que chamamos *compilatória*, apresenta, ao nosso ver, uma maior preocupação metodológica com o levantamento, organização e divulgação de informações sobre o passado da cidade. Além disso, ela se apresenta como uma tentativa, ainda bastante modesta, de alargamento do objeto, através do interesse pela música anterior ao século XIX. Inclui-se nesta segunda perspectiva o trabalho de Carlos Penteado de Resende, o qual parece ser o historiógrafo mais preocupado com a organização de pesquisas sistematizadas sobre o passado musical da cidade de São Paulo.

A transição de uma perspectiva “laudatória” para uma “compilatória” não se deu, evidentemente, de forma consciente. Havia apenas uma preocupação maior com o levantamento e organização de novas informações, como por exemplo, Carlos Penteado de Resende, que dizia em *Fragmentos para uma História da Música em São Paulo*: “*Compendiei e sistematizei, ano por ano, uma infinidade de fatos e notícias que se achavam dispersas em publicações das mais diferentes origens*”. (RESENDE, 1954:195). Além disso, a crítica sobre o objeto biográfico já

vinha sendo realizada, por exemplo, por Mário de Andrade, para o qual, com as biografias fazia-se “... *uma história dos músicos, e não, da música*” (ANDRADE, 1963:360-361).

Ao nosso ver estas novas preocupações com a compilação e a organização de informações não representam uma “evolução científica” na historiografia musical do período, pois o que se procurava resolver era a carência e a inexatidão das informações disponíveis; além disso, o caráter *literário*, que não pertence à linguagem específica de uma ciência, ainda era uma característica desejável em um texto historiográfico-musical neste momento. Caldeira Filho, por exemplo, nos diz no prefácio de *Dois meninos prodígios de outrora em São Paulo* (1951), de Carlos Penteado de Resende, que o autor, além de possuir “discernimento crítico” e “criteriosa honestidade”, “... *é suficientemente artista para dar à sua exposição cuidada forma literária*” (CALDEIRA FILHO, 1951:3).

No entanto, nos estudos musicais predominava ainda as referidas “memórias”, não havia ainda a consulta sistemática à fontes primárias e secundárias, salvo raras exceções. A crítica deste quadro em meados da década de 1950 apontava para o surgimento de uma nova perspectiva metodológica, começava a esboçar a pesquisa sistemática em acervos de São Paulo, com Carlos Penteado de Resende.

Graças à uma polêmica entre Carlos Penteado de Resende e Jolumá Brito em meados de 1954 a respeito de Carlos Gomes, e ao trabalho *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*, publicado no mesmo ano, podemos perceber as opiniões do autor, as quais apresentam uma mudança de perspectiva frente a pesquisa histórico-musical sobre São Paulo. Infelizmente não foi possível consultar uma cópia do trabalho de Julumá Brito, no entanto, bastam os exemplos retirados do texto de Carlos Penteado de Resende para se evidenciar a referida mudança de perspectiva.

Começemos pelo trecho citado logo abaixo em que o autor apresenta sua concepção historiográfica:

“... em história o que vale é sempre a melhor prova, o melhor documento. Os fatos individuais e sociais de outrora podem e devem ser revistos à luz de novos elementos, desde que em torno deles parem dúvidas e incorreções. É missão do historiador procurar a Verdade, onde quer que ela esteja. Descoberta, apura-la, esquadrihada, será tida em conta, com definitiva, enquanto 'não' surgir alguém, ou um novo documento, que prove o contrario. A História é, assim, uma ciência eminentemente perfectível. Não há historiador que não tenha cometido, pelo menos uma vez, em sua carreira, um equívoco, um erro, uma omissão. Errar não é

privilegio, nem desdouro de ninguém: faz parte da nossa frágil condição humana” (RESENDE, 1954d).

Portanto, Carlos Penteado de Resende acredita numa “verdade histórica” desde que amparada em elementos positivos, comprovados documentalmente. Em *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo* (1954) ele também apresenta a concepção de uma perspectiva baseada na busca de uma suposta “verdade histórica”:

“Este não é um livro de imaginação, escrevi-o baseando-me em pesquisas próprias e em fontes seguras. A verdade histórica foi colhida nos jornais de época, publicações acadêmicas, revistas antigas, cartas e documentos e também através de uns poucos depoimentos pessoais” (RESENDE, 1954e: 11-12).

Em função de entender a busca da “verdade histórica” como a própria “missão” do historiador, o autor julga necessário inserir no texto elementos elucidativos, como notas de rodapé e indicações bibliográficas. Em *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*, o autor afirma que as notas de rodapé encontradas em seu trabalho: “... *minuciosas em demasia, dirão alguns – elucidam e garantem a autenticidade dos fatos e comentários do texto, fornecendo, outrossim, subsídios necessários aos estudiosos*” (RESENDE, 1954e: 12).

A “autenticidade” da informação torna-se, portanto, um critério exigido na concepção do autor, que automaticamente, sugere uma linguagem mais direta, avessa a crônica opinativa enquanto modalidade historiográfica, que restrinja o uso excessivo de elogios e abandone de vez trechos romanceados – consideradas pelo autor um gênero “híbrido”, sem lugar definido entre a ciência e a literatura:

“Acontece, todavia, que o Sr. Jorumá Brito não é historiador. Levou, afirma ele, cerca de dez anos pesquisando a vida de Carlos Gomes, para enfim lançar, em 1936, pela Livraria Editora Record, de S. Paulo, o seu livro "Carlos Gomes" - ("O Tônico de Campinas"). Trata-se de um romance, ou melhor, de uma narrativa romanceada, com um prefácio laudatório, sem notas ao pé da página, sem citações e sem bibliografia final. A obra teve o mérito de servir às comemorações do centenário de nascimento de Carlos Gomes”(RESENDE, 1954:).

Outro aspecto de destaque é que o autor passa a enfatizar a necessidade do acúmulo de material factual para se construir a história musical em São Paulo, apresentando a idéia que se tornará, posteriormente, a tônica da pesquisa musicológica no Brasil:

“Nomes, datas, pequenos fatos, tudo isso bagatelas, se levarmos em consideração os grandes lineamentos da historia social ou individual. Mas é com tijolos que se constroem os grandes edifícios. E se os tijolos forem frágeis, inconsistentes, ou apenas mal colocados, ai dos edifícios!” (RESENDE, 1954d).

Como se vê as considerações em torno dessas modalidades, uma laudatória, centrada no elogio do “grande homem”, e outra compilatória, centrada na busca de fatos, provas e documentos, evidenciam as transformações ocorridas na definição do objeto e da metodologia da pesquisa histórico musical brasileira no período em questão.

4. Considerações finais

A análise das várias facetas do objeto nos leva a afirmar que grande parte da historiografia em questão apresenta estreita relação com a problemática da criação de uma música “nacional”, a qual tem especial destaque durante o período estudado. O reflexo dessa problemática no objeto é a busca incessante pelos “formadores” da nacionalidade musical brasileira, pelos “grandes homens” supostamente responsáveis pela formação da música nacional. Assim, os principais compositores abordados pela historiografia em questão (André da Silva Gomes, Carlos Gomes, Alexandre Levy e Henrique Oswald), apesar da diversidade dos enfoques, foram considerados sempre a partir de suas respectivas contribuições para a criação de uma música brasileira de caráter nacional.

Exceto pela historiografia sobre a atuação jesuítica e o episódio do Hino da Independência, os demais temas relacionados à historiografia em questão constituem-se de objetos estritamente biográficos, dos quais, grande parte se concentra em torno dos seguintes compositores: André da Silva Gomes, Carlos Gomes, Alexandre Levy, e Henrique Oswald. A pesquisa nos levou à conclusão de que a predominância desta configuração pôde ser exemplificada pela própria história da pesquisa histórica no Brasil, marcada pela busca de elementos biográficos e pela narrativa sobre a vida de “homens ilustres”.

Dentre as tendências do pensamento brasileiro que ao nosso ver tiveram uma repercussão significativa no objeto destacamos o evolucionismo, que se adaptou à uma série de questões ligadas ao objeto em questão, as quais têm como eixo a idéia de que a “civilização brasileira” deveria basear-se nas nações européias “evoluídas”. A historiografia musical sobre a atuação dos jesuítas, por exemplo, evidencia a ideologia dominante caracterizada, sobretudo, pelo etnocentrismo das teorias raciais: são recorrentes no discurso dos autores que trataram sobre o assunto o uso de conceitos como “primitivo”, “inferior”, “selvagem” etc, e a convicção de que as raças negra e indígena são “inferiores”, enquanto a branca, representada pelo português, seria “superior”. Do mesmo modo, a aproximação entre a idéia de civilização e a idéia de catequese, e traz consigo essa visão evolucionista. A influência evolucionista não se restringiu ao caso explícito da diferença racial entre o português e o índio (como na historiografia dos jesuítas) pois ela foi observada também na historiografia de Carlos Gomes, na medida em que o compositor

(mestiço) foi considerado um “embaixador sonoro”, uma “prova” do progresso da nação brasileira, e portanto, a confirmação da possibilidade de se realizar uma civilização no Brasil.

Também relacionada às tendências evolucionistas está a questão da suposta influência mesológica sobre os compositores considerados responsáveis pela criação de uma música “nacional”. Segundo esta concepção, os artistas brasileiros seriam nacionais na medida em que fossem “moldados” pela natureza brasileira. Antonio Alexandre Bispo se refere a esse fenômeno por “imperativo ambiental” (BISPO, 1983:22) e enfatiza os aspectos literários sem se ocupar, senão de forma passageira, das questões em torno das condições que determinaram tais configurações. No entanto, segundo demonstrado neste trabalho, o referido fenômeno foi motivado pela exigência de se identificar e divulgar a um grande público leigo os elementos “nacionais” da música brasileira. Fato significativo é que, apesar do modernismo, em tese, substituir os fundamentos evolucionistas por outros oriundos da antropologia do século XX, alguns autores modernistas – como, por exemplo, Renato Almeida - ainda continuaram a se basear em concepções fundadas nas noções como “meio” e “raça”, portanto, usando noções criticadas pelos próprios modernos (como a superioridade da raça e da cultura européias).

De acordo com alguns autores, na transição do século XIX para o século XX, a pesquisa histórica em nosso país limitou-se a estudos circunstanciais. Neste sentido, ressaltamos um paralelo com o objeto, ao perceber que grande parte dos trabalhos produzidos na primeira metade do século XX sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX possui esse caráter circunstancial e gravita em torno de datas comemorativas, neste caso, o Centenário de Nascimento de Carlos Gomes (1836-1936) e o Quarto Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo (1554-1954). Somente em relação a Carlos Penteado de Resende, por exemplo, dentre os seis trabalhos do autor abordados nesta pesquisa, cinco foram impressos em 1954. Outros trabalhos de significativa projeção na época - como *A música em São Paulo*, de João da Cunha Caldeira Filho e *O mestre de capela da Sé de São Paulo*, de Clóvis de Oliveira - também foram escritos tendo em vista as comemorações do Quarto Centenário da Cidade. Deste modo, as datas comemorativas supracitadas proporcionaram um maior dinamismo no sistema de produção do objeto em questão, além do estímulo necessário para a criação de trabalhos que, ainda que modestamente, tornaram-se referências sobre o assunto.

Na medida em que avançam os anos após o movimento modernista, quando já começa a existir uma música brasileira com “caráter nacional”, a partir da utilização de melodias e ritmos

provenientes das manifestações da cultura popular, o discurso acentuadamente ufanista parece paulatinamente ceder lugar a um tímido discurso “musicológico”. Percebeu-se o aparecimento a partir de meados da década de 1950 de uma incipiente demanda por novos estudos históricos sobre São Paulo que se baseassem em critérios metodológicos “objetivos”, que se realizassem pesquisas de arquivo, e que figurasse em suas metodologias a busca de fatos “positivos”. Esta tendência é mais bem representada na historiografia por Carlos Penteado de Resende, porém foi raramente praticada durante o período estudado.

Finalmente, o estudo do objeto nos mostrou ser possível utilizar-se da forma de análise proposta, que aborda o objeto sob a perspectiva de seus contextos geral e particular. Além disso, ao fragmentar o objeto em diversos elementos pôde-se observar com maior precisão as articulações deste com a sociedade que o produziu. Neste sentido, a metodologia utilizada permitiu-nos identificar paralelos entre o objeto e o pensamento brasileiro do período em questão, possibilitando a reflexão sobre parte da história da historiografia musical em nosso país.

5. Bibliografia

- ABREU, Capistrano de. História Pátria. In: *Ensaio e estudos*; 1ª série. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu, 1931.
- ALLEN, Dwight. *Philosophies of music history: a study of general histories of music 1600-1960*. New York: Dover, 1962.
- ALMEIDA, Renato. História da música Brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp, 1926, 239p.
- _____. Vida de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936, 37p.
- _____. História da Música Brasileira, 2ª ed. corrigida e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp, 1942
- _____. Prefácio. In: BITTENCOURT, Gastão de. Temas de Música Brasileira. Rio de Janeiro: A Noite, s.d.
- _____. Compêndio de História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp, 1948, 183p.
- ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. Compêndio de História da Música Brasileira, 2ª ed. São Paulo: 1933, 211p.
- ANTONIO, Irati. Impression of music: Periodicals press and documentation in Brazil. *Fontis Artis Musicae*, Kassel. V.39, n.3/4, p235-245, jul.dec.1992.
- APLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin, University of Texas Press, 1983. 209p.
- AZEVEDO, Luis Heitor Correia de. Periódicos musicais no Brasil. In: *Resenha Musical*, nº11-12, p. 3-4, Araraquara, 1939.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. Música e músicos do Brasil: *história, crítica, comentários*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1950, 410p.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. Bibliografia Musical Brasileira (1820-1850). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952, 253p.
- AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. 150 anos de música no Brasil (1800-1950). Coleção

- Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1956.
- BARCELLOS, Henrique. Carlos Gomes: uma página de sua vida. In: *Resenha Musica*, nº7-8, Araraquara, 1939.
- BASTOS, Pedro Ivo de Assis; SILVA, Francisco de Assis. História do Brasil. 2 ed. revista e ampliada. São Paulo: Moderna, 1983, 304p.
- BELMONTE. No tempo dos bandeirantes. Prefácio de Leonardo Arroyo. Coleção Paulística vol XX. Edição fac-similada. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1980.
- BISPO, Antonio Alexandre. Tendências e perspectivas da musicologia no Brasil. In: *Boletim da sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, ano 1, n.1, 1983, p.13-52.
- BITTENCOURT, Gastão de. História breve da música no Brasil. Coleção Atlântico. Lisboa: Seção de intercâmbio do S.N.I, 1945a
- BITTENCOURT, Gastão de. A vida ansiosa e atormentada de um gênio (Antonio Carlos Gomes). Lisboa: Clássica, 1945b, 113p.
- _____. Temas de Música Brasileira. Rio de Janeiro: A Noite, s.d.
- BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. A Bahia a Carlos Gomes (1879-1896). s.d.
- BRITO, Jolumá. Antônio Carlos Gomes (o Tônico de Campinas). São Paulo: Record, 1936, 290p.
- BURKE, Peter (org). A Escrita da História: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.
- BURKE, Peter. História e teoria social. Tradução Klauss Brandini Gernhardt e Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Unesp, 2002.
- CALDEIRA FILHO, João da Cunha. A música em São Paulo. Contribuição do jornal “*O Estado de S. Paulo*” às comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo. São Paulo: 25 jan.1954.
- _____. A música em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*; Edição do IV Centenário. São Paulo: ano 75, n.24.145 [5. caderno], p.129-131, segunda-feira, 25 de janeiro de 1954.
- _____. Cronologia musical em São Paulo. Resenha publicada em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 10 mar. 1954, p.8.
- _____. O Mestre de capela da Sé. In: *O Estado de São Paulo*
- CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. A vida de Carlos Gomes, A Noite, 1935.

- CASTAGNA, Paulo Augusto. Em direção a uma história da musicologia no Brasil. VI FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, São Paulo, 30 nov. - 3 dez. 2004. *Anais*. São Paulo: ECA-USP, 2004. p.69-81.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Stab. Tip.Edit. Fratelli Riccioni, 1926, 617p.
- CERQUEIRA, Paulo. Carlos Gomes. São Paulo: Inteligência, s.d.
- CONGRESSO NACIONAL; CÂMARA DOS DEPUTADOS. O apostolado positivista e a República; seleção e introdução: Antonio Paim. Biblioteca do Pensamento Político Republicano, volume 2. Brasília: Câmara dos Deputados, Brasília: Universidade de Brasília, 1981
- DAHLHAUS, Carl. *Foundations of music history*. Translated by J.B.Robinson. Cambridge: Cambridge, 1995,177p.
- DAVIDOFF, Carlos. Bandeirantismo: verso e reverso. Coleção tudo é história. São Paulo: Brasiliense,1982, 99p.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Sociabilidade sem história: votantes pobres no Império-1824-1881. In: In: FREITAS, Marcos Cezar de Freitas (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, 476p; p 19-143.
- D'OLIVEIRA, J. J. Machado de. Quadro histórico da província de São Paulo. Edição facsimilada da primeira edição publicada em São Paulo, na Typographya imparcial de J.R.A. Marques, 1864. Introdução e notas de Célio Débes. Coleção Paulística Vol. IV. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978.
- DORIA, Escragnolle. Prefácio. In: SERRANO, Jonathas. *Epitome de História Universal*. Edição revista e consideravelmente aumentada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927.
- DUCKLES, Vincent, et alii. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v.12, p.836-863.
- DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.
- _____. Pesquisa histórico-musical no Brasil: algumas reflexões. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, n.19, p.81-90, 1991.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. Historiography. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove*

- dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ. Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v.8, p.592-600.
- ENCICLOPEDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular, Marco Antônio Marcondes (org.); apresentação de Ricardo Ribeiro, 2.ed; revista e ampliada, São Paulo: 1998
- FRANÇA, Eurico Nogueira. Carlos Gomes e a política de seu tempo. In: *Revista Brasileira de Música - número especial; Antônio Carlos Gomes (1836-1936)*; Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936, p.168-176.
- FURAY, Conal; SALEVORIS, Michael. The methods and skills of story: a pratica guide, 1988:
- GAGLIARDI, José Mauro. O indígena e a República. São Paulo: Huitec, 1989, 310p.
- GARRAT, James. Prophets looking backwards: German Romantic Historicism ad the Representations os Renaissance Music. In: *Journal of the Royal Musical Association*, 125, 2000, 164-204p.
- GIOS, Maria Luíza Maestre. Caldeira Filho: contribuições para a música brasileira. v.1. Tese de doutoramento (ECA), São Paulo, 1989.
- GOEHR, Lydia. Writing Music History. *History and and Theory*, v.31, n2, p. 182-199, 1992
- HOBBSAWM, Eric. J. Dentro e fora da História. In: *Sobre história: ensaios*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a, p.13-21.
- _____. O sentido do passado. In: *Sobre história: ensaios*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b, p.22-35.
- HOLLER, Marcos Tadeu. Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: A música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese de doutoramento (IA/UNICAMP), Campinas, 2006.
- IGLESIAS, Francisco. História e Ideologia. São Paulo: Perspectiva, 1971, 299p.
- IGLESIAS, Francisco. História Geral e do Brasil. São Paulo: Ática, 1989, 311p.
- IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 63-68.
- JANOTTI, Maria de Lourdes Mônico. O diálogo convergente: políticos e historiadores no início da república. In: FREITAS, Marcos Cezar de Freitas (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, 476p; p 19-143.

- KERMAN, Joseph. *Musicologia*: tradução de Álvaro Cabral; revisão técnica de Mariana A. dos Santos Czertok; revisão da tradução de Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo, Martins Fontes, 1987. 331 p.
- KIEFER, Bruno. História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento; Brasília: Instituto Nacional do Livro; Porto Alegre: Instituto estadual do Livro. 140.p.
- LANER, Leo. Salvatore Rosa (1874) In: *Revista Brasileira de Música - número especial; Antônio Carlos Gomes (1836-1936)*; Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936, p.264-269.
- LANGE, Francisco Curt. Pesquisas luso-brasileiras. *Barroco*, Belo Horizonte, n. 11, p. 71-139, 1988/1989, “O descobrimento, em Campinas, do arquivo do mestre de capela e de banda Manoel José Gomes (levantamento de um inventário provisório em 1944), p. 130-135.
- _____. *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro*. V Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros. Coimbra, 1966.
- LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: Moderno, modernista, modernização. In: *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Pereira da (orgs).São Paulo: Unesp, 1997.
- LAPA, José Roberto do Amaral. História e historiografia: Brasil pós-64. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- LEFEBVRE, Henri. Le nationalisme contre les nations (analyse institutionnelle. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988, 197.
- LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia. 6ª edição revista, organizador, Rui Moreira Leite, São Paulo: Unesp, 2002, 450p.
- LIMA, Luiz da Costa. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: *Dispersa demanda: Ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- MACEDO, Artur de. *Antônio Carlos Gomes: a estrela musical do cruzeiro do sul*. In: *Resenha Musical*, nº 23- 24-25; São Paulo, 1940, p 13-16.
- MARIZ, Vasco. Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correia de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983, 174p.
- MAROTTA, Cláudia Otoni Almeida. O que é história das mentalidades. Coleção Primeiros

- Passos. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- MARQUES JÚNIOR. 1º Centenário de Carlos Gomes (1836-1936) Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes. Ano XXII nº56. Campinas: Comissão Central de Festejos, 1936, 126p.
- MARQUES, M. E. de Azevedo. *Apontamentos Históricos, Geográficos, Estatísticos e noticiosos da Província de São Paulo*. São Paulo, [s. ed.], 1879.
- MELLO, Guilherme Theodoro de. A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Salvador: Tipografia São Joaquim, 1908
- MESGRAVIS, Laina, A sociedade brasileira e a historiografia colonial. In: FREITAS, Marcos Cezar de Freitas (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, 476p; p 39-56..
- MORAIS, Eduardo. A questão da Brasilidade. In: *A Brasilidade Modernista: sua dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro; Graal, 1978.
- MORAES, João Quarquim de. O positivismo nos anos 20: entre a ordem e o progresso. In: *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. Org. Helena Carvalho de Lorenzo e Wilma Pires da Costa. São Paulo: Unesp, 1997.
- MORAES, Rubens Borba de. Manual bibliográfico de estudos brasileiros. Sob a direção de Rubem Borba de Moraes e Willian Berrien, 2v., Coleção 500 anos Brasília: Senado Federal, 1998.
- MURICY, José Cândido de Andrade. Mario de Andrade, musicólogo. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.128-131, jun.1934.
- MURICY, José Cândido de Andrade. Condor: notas sobre a estética desta ópera. In: *Revista Brasileira de Música - número especial; Antônio Carlos Gomes (1836-1936)*; Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936, p.300-307.
- NAGLE, Jorge. A educação na Primeira República. In: FAUSTO, Boris (diretor) *História Geral da Civilização Brasileira/ III.O Brasil republicano, 2. Sociedade e instituições (1889-1930)*. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- ODÁLIA, Nilo. *As formas do mesmo: Ensaios sobre o pensamento historiográfico de Varnhagen e Oliveira Vianna*. São Paulo: Unesp, 1997, 171pp.
- OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844) “O mestre de Capela da Sé de São Paulo”*: Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal

- de Cultura, de São Paulo: em 1946. São Paulo: s.ed. [Empresa Grafica Tietê S.A.], 1954. 58p.
- OLIVEIRA, Jamary. Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil. In: *Em pauta*, ano 4, n.5, p.3-11, jun 1992.
- OLIVEIRA, Ondina Bonora de. Relato biográfico em memória de Clóvis de Oliveira. Datiloscrito. Acervo Curt Lange, 1990.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985, 148 pp.
- PAINTER, Karen. Mozart at work: Biography and a musical aesthetic for the emergin german bourgeoisie. In: *The Musical Quarterly* 86, Oxford Universiti: Sping 2002, p286-235)
- PEREIRA, Avelino Romero Simões. Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical do Rio de Janeiro (1864-1920). Tese (Doutoramento). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. p.1-66.
- PIMENTA, Gelásio. Alexandre Levy. *Trabalho apresentado ao Instituto Histórico e Geográfico em sessão de 20 de setembro de 1910*. São Paulo: 1911, 29p.
- PORTO, Therezinha A. Índice da produção jornalística de Mário de Andrade (anexo). Concurso de Livre-docência em literatura brasileira. Departamento de Letras clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.
- RESENDE, Carlos Pentead de. *Dois meninos prodígios de outrora em São Paulo*. São Paulo, s.ed, 1951.
- _____. Cronologia musical de São Paulo (1800-1870). In: *IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo: São Paulo em Quatro Séculos*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954a. v. 2, p. 254.
- _____. Fragmentos para uma história da música em São Paulo. In: *IV centenário da fundação da cidade de São Paulo*. São Paulo: Gráfica Municipal, 1954b; p.195-224.
- _____. Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo. *Edição lustrada, comemorativa do IV Centenário de São Paulo*. São Paulo: Saraiva, 1954c; 272p.
- _____. O compositor d' "O Guarani" e os seus biógrafos: voltando

- ao passado - um pouco de história - erros nas biografias de Carlos Gomes – resposta ao Sr. Jolumá Brito - além de erros, plágios. *Correio Paulistano* (suplemento literário de 25 de dezembro de 1954); São Paulo: Correio Paulistano, 1954d.
- RIBEIRO, João. O que é positivismo? Rio de Janeiro: Brasiliense, 2001.
- RIBEIRO, João. História do Brasil (1901). Lisboa: Lello & irmãos, 1908.
- RODRIGUES, José Honório. Teoria da história do Brasil. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. 5ª edição.
- RODRIGUES, José Honório. História da história do Brasil. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. 5ª edição.
- ROMERO, Silvio. História da Literatura Brasileira. 2ªed. Revista pelo autor, 2. vols, Rio de Janeiro: Garnier, 1902.
- _____. Estudos Sociais; O Brasil na 1ª década do século (1910). Lisboa: A mala da Europa, 1911, p.127-143.
- _____. História da Literatura Brasileira. 5ªed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1953.
- _____. Trechos Escolhidos. Coleção Nossos Clássicos, *Trechos escolhidos por Nelson Romero*, Rio de Janeiro: Agir, 1959, 98p.
- SANTANA, Nuto. O regente do coro da Sé. O Estado de S. Paulo, ano 64, n.21.150, p.4, 14 set. 1938.
- SANTOS, Samuel Archanjo dos. O ensino musical organizado no Brasil: esboço histórico. In: *Resenha Musical*, nº11-12, p. 7-8, Araraquara, 1939.
- SCHWARTZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARTZ, Roberto. *Que horas são? ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 108p.
- SEIDL, Roberto. Carlos Gomes: brasileiro e patriota. Rio de Janeiro 1935, s.ed, 55p.
- SERRANO, Jonathas. Epítome de História Universal. *Edição revista e consideravelmente aumentada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927, 438 p.
- SILVA, Paulo. Os estudos de contraponto e fuga de Carlos Gomes. In: *Revista Brasileira de Música - número especial; Antônio Carlos Gomes (1836-1936)*; Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936, p.168-176.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, 131 p.

- TACUCHIAN, Ricardo. Pesquisa musicológica no Brasil e vida musical contemporânea. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, ano 1, n.1, p.95-108, 1994.
- TAUNAY, Visconde de. Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes. São Paulo: Melhoramentos, s.d, 158p.
- VIDAL, Denis Tadeu Rajh. A produção musicológica de Clóvis de Oliveira. Dissertação de Mestrado (IA/UNESP), São Paulo, 2005.
- VIEIRA, Hermes. O romance de Carlos Gomes. (prefácio de Menotti Del Pichchia) São Paulo: Miranda, 1936, 304p.
- WAISMAN, Leonardo. ?Musicologias? *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.15-25, jul./dic. 1989.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (org), *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, 224p.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)