

## SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: acadêmico Régis Duprat

Local: Praia do Flamengo, 172/12º

Data: 11 de maio de 2000

Hora: 18h: 30min

“Dentro da totalidade que o envolve, o homem se orienta pelo sentido que nela insere. A presença do homem em seu mundo é doadora de sentido. Em torno do sentido se estrutura primeiramente o seu mundo. A própria gênese da visão de mundo já se instaura em função do sentido que o homem busca como orientação dentro da totalidade. O mundo já é o sentido em sua manifestação seminal” (Ernilo Stein. História e Ideologia, PA, Movimento, p. 49)

### **1. Os primórdios**

A visão retrospectiva que o tempo nos suscita permite discernir em nossa própria atividade intelectual e artística trajetórias coerentes que formam como que um discurso lógico no bojo de nossa luta em busca da consecução de objetivos nem sempre claramente formulados, mas que acabam por nortear nossas ações e reações.

Eu iniciaria a interpretação dos primórdios da minha marcha, função precípua de um retrospecto, com uma definição das mais elementares em matéria de atividade/ objetivo, qual seja, a dedicação à música dentre as demais atividades artísticas que foram as artes plásticas e a literatura, se bem que um dos meus sonhos infanto-juvenis tenha sido a arqueologia. Desde os 10 anos o desenho me absorveu, levando-me gradualmente ao interesse apaixonado pela História das Artes. Dentre as leituras literárias, a ficção e a poesia ocuparam um espaço significativo em minha vida interior e nas minhas práticas artísticas juvenis, orientando-me como um ímã para os ensaios e a crítica desde cedo, e também para a história da literatura universal, especialmente para a literatura brasileira.

Devo ao meu primo postiço, o grande e saudoso ensaísta, Carlos Burlamaqui Kopke (1916-1988), a orientação dessas leituras. A prática de escrever, aliás, só a desenvolvi nos meus também assíduos diários pessoais, prática de inestimável exercício de estilo e de bem escrever, laboratório inconsciente onde eu projetava os ensinamentos que sorvia em Albert Albalat, cujo “A Formação

do Estilo” cedo pousou em minhas mãos. Minha então intensa vivência poética se forjou nos anos 1940, à sombra da produção da chamada geração de 1945: Domingos Carvalho da Silva (1915-2004), Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), Jamil Almansur Hadad (1914-1988), com quem privei nos anos de meninice, e de cujo grupo participava Burlamaqui Kopke. E ficou quase inteiramente inédita, pois não publiquei senão alguns poemas, dentre eles os da “Revista Invenção”, dos poetas concretos, em 1963, e mais alguns na “Revista Itacoatiara”, com o companheiro de lides intelectuais de juventude, o meu amigo Ives Gandra Martins.

A par da sensibilidade arguta de meu pai, que cedo nos afeiçoou ao desenho, à audição seleta de bom repertório erudito e ao estudo do violão, diria que a magia de um violino atrás de um sofá em casa de meus avós paternos talvez tenha despertado a minha vocação musical. O empenho de meus pais em dar consecução a esse capricho infantil complementou a fascinação e moldou o que chamaria de primeiros passos de minha formação musical. Não esqueço a deliciosa *Apassionata*, de Beethoven, com que naquela mesma casa do violino atrás do sofá, uma prima mais velha, futura esposa do meu preceptor Kopke, fazia vibrar meu coração ainda criança de 10 anos.

Os estudos de violino, iniciados com Rafael d’Angelo, levaram-me, no devido tempo, à Orquestra do Grêmio da Universidade de São Paulo e ao preceptor musical, mestre e sempre amigo George Olivier Toni, responsável por minha formação inicial e, modéstia à parte, pela solidez dos meus estudos musicais, por minha definição pela viola e por conduzir-me a duas inesquecíveis figuras de mestres: Martin Braunwieser (1901-1991) e Johannes Oelsner (1914-2010). Daí para a prática orquestral diversificada, para a profissão multi-praticada, foi um passo quase lógico e redundante, pois com 19 anos eu me tornei um profissional contumaz, por necessidade, que não podia mais tergiversar sobre qual das atividades artísticas elegeria. Urgia participar do orçamento doméstico.

Até aos 20 anos trabalhei sob a orientação do companheiro e mestre Cláudio Santoro, em toda a sua fase paulista, e com Eunice Catunda, e continuei cantando no coro da Sociedade Bach, com Martin Braunwieser, com quem dei os primeiros passos no estudo da viola e que me encaminhou para Joahannes Oelsner, fazendo muita música de câmara, quarteto de cordas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, grupos de câmara em casa de amigos e aficionados, Orquestra Sinfônica de Amadores, com os maestros Moacir Serra e Leon Kaniefsky, e logo a Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional de São Paulo, a Orquestra Sinfônica Estadual e por fim a Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo. Ainda repercutem fortemente em minha alma os sons das primeiras obras que toquei dentro de uma orquestra: *A Gruta*, de Fingal, a *Abertura*, do Rienzi e o *Concerto n° 1 para piano e orquestra*, de Beethoven.

Entretanto, minhas leituras e práticas literárias jamais se interromperam. São dessa época, também, alguns artigos que escrevi em jornais da imprensa de esquerda, de São Paulo, sobre a música nacional, Villa-Lobos, os problemas da educação musical e da profissão.

Tenho hoje, também, bem guardado, (para que ninguém o veja...), um caderno de cento e tantas páginas, onde eu assentava impressões e reflexões que poderia chamar de estéticas. Em plena década de 50, minhas leituras eram, evidentemente, pelo menos no campo ideológico, especialmente marxistas, e lembro-me bem que ressaltavam nelas a edição francesa da “*Contribution à l’esthetique*”, de Henri Lefèbvre (1901-1991), de 1953, e o pernicioso Zdanov,

“Sobre a literatura, a filosofia e a música”, de 1950... Mas estavam presentes, também, Edouard Lalo, “Notions d’Esthétique”; Taine, a “Philosophie de l’art” e “Do ideal na arte”; Bosanquet, a “História de la Estética”, em tradução espanhola de 1949; Gisele Brelêt (1919-1973), a “Esthétique et création musicale”, de 1948 e “L’interprétation créatrice”, de 1951, e sobretudo Mikel Dufrenne (1919-1995), a “Phénoménologie de l’Expérience Esthétique”, de 1953, que tanto impacto exerceu sobre a minha mente estudiosa; a “Vie des formes”, de Henri Focillon (1881-1943) e, alguns anos depois, Abraham Moles, “Théorie de l’information et perception esthétique”, publicado em Paris, em 1959, e que nos introduziu a todos na era da teoria da informação.

Li essa literatura, dentre outras obras, na década de 50 e a conservo ainda em minha biblioteca; os mesmos exemplares, companheiros inseparáveis das minhas indagações e aporias sobre o mundo da arte. É uma literatura que vai do marxismo à estética fenomenológica; esta última constituiu um marco na minha formação e, passados os anos, conduziram-me ao estudo da ontologia hermenêutica e às correntes existenciais (não existencialistas).

Quis o destino, entretanto, que essa vertente do meu trabalho intelectual, ininterrupta desde então, se mantivesse inédita, da mesma forma que a minha reclusa, mas intensa atividade poética. O teor das obras citadas corrobora minha impressão de que eu teria tido acesso a uma boa literatura de estética e história da arte. No mesmo ano de sua publicação conheci e degustei, dentre outros, Emile Mâle (1862-1954), “*L’art religieux de la fin du Moyen Age en France*”, publicado em Paris, em 1949. Essa bibliografia foi aprimorada e ampliada por ocasião de minha especialização em Estética com a mestra incomparável que foi Gilda de Melo e Souza (1919-2005), quando retornei à USP para terminar meu curso de História, anteriormente interrompido por razões profissionais e de sobrevivência.

É difícil atinar com a razão destes desconcertos, se desconcertos foram, já que reflito sobre uma realidade só por mim conhecida; teriam sido, pelo menos, opções desconcertadas... O certo é que imperou dentro de um grupo a que fiquei pertencendo, uma espécie de preconceito pragmatista que torcia o nariz para as atividades reflexivo-especulativas, que só tinha vistas às atividades práticas, tanto artísticas e musicais quanto organizacionais; estas, da profissão e da atuação política, integrado que estava, então, nas lutas de esquerda. Eu diria que naqueles dias a missão primordial e ingênua era a de contribuir para a evolução da Revolução, que criaria tão logo, acreditávamos, um mundo mais justo, mais honesto, igualitário e feliz... E nessa luta não havia lugar para tergiversações. Isto pode ter ocorrido diferentemente em outros grupos e em outros países, mas comigo e com os grupos a que pertencia, foi assim que aconteceu.

## **2. A vida profissional: os anos 50**

Atravessei a década de 50 nos braços da minha viola, tocando todos os gêneros de música que se pode imaginar, dos mais nobres aos mais pobres. Tocava na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, na Orquestra da Rádio Nacional, fazia quarteto de cordas, gravações da MPB, cachês de toda espécie, inclusive em bailes e restaurantes; e construía uma família que só proliferou no fim da década porque assim Deus quis, e um patrimônio modesto que decidi permutar, no início da década seguinte, por estudos na Europa, com mulher e filho estudando também.

Mas o final daquela década foi o do retorno à Universidade. Por desencantos, talvez; benditos desencantos. Não posso negar que sentia na profissão de instrumentista de orquestra uma carência de dignidade e respeito que não condizia com a extremada devoção e a vibração interior da minha alma jovem pelas coisas sagradas da arte. A crer em depoimentos de amigos e alunos que decidiram persistir teimosamente na modalidade da profissão, ainda hoje, a profissão de músico executante padece desses mesmos males. Ingrata e adorável modalidade em que aprendi e pratiquei a música barroca e contemporânea, com Olivier Toni, na Orquestra de Câmara de São Paulo, o barroco, com Mário Rossini, no Angelicum do Brasil; Puccini e Wagner, com grandes regentes internacionais; a oportunidade de tocar sob a regência de Villa-Lobos, Katchaturian, Francisco Mignone, José Siqueira, e com regentes como Jean Morel, Eleazar de Carvalho (1912-1996), Ernst Krenek (1900-1991), e tantos outros.

### **3. O retorno à universidade: a década de 60**

O retorno à Universidade foi profícuo. Já no primeiro ano, em 1958, me deparei com precioso manuscrito musical do período colonial brasileiro, em pesquisa na Coleção Lamego, coordenada por Miriam Ellis, filha do historiador e mestre Alfredo Ellis Junior (1896-1974), meu examinador no vestibular de História. Esse constituiu o meu primeiro trabalho de restauração musicológica e que o mestre e amigo Olivier Toni, em 6 de dezembro de 1960, incluiu em programa de concerto no Teatro Municipal de São Paulo, com a Orquestra de Câmara, tendo por solista a soprano Olga Maria Schroeter, conjunto, aliás, responsável pelo excelente registro fonográfico que se realizou sete anos depois, com a soprano Marília Siegl. Tratava-se do *Recitativo e Ária*, de compositor anônimo da Bahia, datado de 1759, para soprano solo, cantado em vernáculo, violinos e baixo contínuo e que publiquei pela primeira vez, na “Revista Art”, da Bahia, em 1971.

O estímulo daquela descoberta foi decisivo para manter a continuidade das pesquisas que então encetava, pois ainda no mês de dezembro daquele ano de 1960, após incansáveis pesquisas na Cúria Metropolitana de São Paulo, eu me deparava com o conjunto quase completo do que sobrevivera dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes (1752-1844), o mestre-de-capela da Sé de São Paulo.

Naqueles tempos, a descoberta de manuscritos musicais tinha uma conotação diferente da de hoje. Essas descobertas eram muito raras. Conhecia-se do período colonial apenas o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e os então relativamente recentes achados de Curt Lange (1903-1997), em Minas Gerais, que se tornaram mais conhecidos pelas gravações que Edoardo di Guarnieri realizou em 1958, com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Em São Paulo, sob a regência de Olivier Toni, a Orquestra de Câmara de São Paulo contribuiu para a divulgação das descobertas de Minas Gerais; estudamos e executamos aquelas obras com grande entusiasmo e até apoiamos na imprensa seu descobridor na celeuma que se estabelecera então entre ele e vários musicólogos e críticos musicais da época.

Mas os acervos de manuscritos disponíveis eram ignorados. Não havia sido publicado, ainda, o “Catálogo Temático das obras do padre José Maurício” (1970), de Cleofe Person de Mattos (1913-2002) e as descobertas de Lange nunca foram reunidas em catálogo senão recentemente (“Catálogo Temático”, R.Duprat e C.A.Baltazar, v. 1 e 2, 1991 e 1994), após a aquisição, pelo governo

brasileiro, do acervo Curt Lange. A musicologia oficial, então, nada sabia de vários acervos riquíssimos existentes nas sociedades e arquivos mineiros como Mariana, São João Del Rei, Diamantina, Prados e Tiradentes; Sociedades e Orquestras que, sem solução de continuidade, conservaram, executaram e cultuaram aquele rico repertório por todo o decorrer dos séculos XIX e XX, sem repercussões musicológicas nacionais ou internacionais.

Com a continuidade das minhas pesquisas, a descoberta do acervo de manuscritos de André da Silva Gomes foi acrescida, no ano seguinte, de mais um achado: o do acervo do maestro Veríssimo Glória (1868-1952), que atuara em São Paulo, especialmente, na igreja do Rosário dos Pretos, desde o final do século passado. Ali encontrei, inclusive, obras de Silva Gomes, que estão hoje integradas ao “Catálogo” Duprat (1995) que publiquei pela Editora Paulus.

#### **4. Ainda a década de 60**

A década de 1960 foi a dos estudos e pesquisas na Europa, preparando o doutorado que defendi na Universidade de Brasília, onde lecionei até a crise que assolou a instituição. Do início da década datam as minhas primeiras publicações acadêmicas.

Enquanto permaneci no Brasil, empreendi as pesquisas sobre os manuscritos de André da Silva Gomes, microfилmei o acervo todo e iniciei a catalogação temática e a transcrição de uma das suas mais notáveis partituras. Minha irresponsável juventude inspirou a escolha da grande *Missa a 8 vozes e orquestra*, em mi bemol, que ainda hoje continuo a considerar uma das mais magistrais de todo o acervo e de todo o período colonial brasileiro. Gloriosa inspiração, pois eu não possuía então os instrumentos necessários para aquela escolha. Tive de esperar dez anos para gravá-la; ela jamais foi apresentada em concerto. A façanha do registro fonográfico coube ao saudoso Irineu Garcia, que a registrou em selo Festa, a Júlio Medaglia e ao meu irmão Rogério que a prepararam e gravaram nos estúdios da “Vice-versa”, com um só coro fazendo play-back.

Durante seis anos eu iria trabalhar naquele arquivo do casarão da Praça Clóvis Bevilacqua, interrompido por duas viagens à Europa. Arquivo e praça foram demolidos para ampliar-se a Praça da Sé. O êxito da pesquisa deveu-se à compreensão e lucidez do cônego João Kulai, então diretor do Arquivo da Cúria Metropolitana, e aos préstimos incondicionais dos seus funcionários, especialmente Cordeiro e Feitosa, respectivamente restaurador e encadernador dos milhares de folhas de documentos dos séculos XVII e XVIII que o arquivo possuía. No casarão da Praça Clóvis, ninguém tinha notícia nem acreditava que ali pudesse haver papéis de música. O acervo organizado funcionava no andar térreo e era pesquisado, sobretudo, por excelentes genealogistas, com quem muito aprendi, aliás, sobre a busca de fontes primárias; as reservas estavam no sótão, no topo de uma escadaria de 50 degraus que levavam a um patamar interior onde ficava a porta de entrada do arquivo em organização e restauro. Não sei que milagre preservou as folhas de Silva Gomes, que jaziam justamente nas prateleiras mais altas de um pé direito de cerca de quatro metros. Empilhado, o acervo podia formar 1,5 metro. Sua primeira morada após a descoberta foi um baú, onde depositávamos os manuscritos revelados pela busca. A quantidade de papéis e objetos era tão grande que o achado não se completou senão em vários meses. Meus trinta anos conheceram, então, a alegria de um menino. Eu sabia que tinha todo o futuro para me ocupar...

## 5. O Manifesto de Música Nova

Mas a pesquisa era para as horas vagas. O ganha-pão residia mesmo no tanger as cordas da minha viola. E nem tudo eram flores. Como grupo, a que estava integrado, o interesse maior era pela música contemporânea. Vivíamos, desde o final da década anterior, em permanente ebulição criativa de pensamentos de vanguarda, de questionamentos da ideologia do nacionalismo e superação das estéticas conservadoras. Era a fermentação das ideias que culminariam no Manifesto de Música Nova, de 1963 publicado na “Revista Invenção”, dos nossos companheiros poetas concretos, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, Afonso Ávila, amigos que frequentávamos e com quem compartilhávamos nossas inquietações, contestações e perspectivas; Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Willy Correia, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen, Alexandre Pascoal, todos co-sinatários do manifesto de março de 63: “Compromisso total com o mundo contemporâneo”. Para nós, já começava ali a pós-modernidade...

Ir para a França, preencher lacunas da cultura tradicional e mesmo participar de uma vanguarda que resistia a uma radicalização, cuja urgência já era muito clara para nós, sobretudo para Damiano e Rogério que haviam vivido em 1961-62 o impacto da participação de John Cage (1912-1992) no Festival de Darmstadt, coisa que muito se discutiu então, era de uma inutilidade irritante.

Muito do que ficou afirmado naquele Manifesto ainda vale, ou ainda não se consumou até nossos dias: “anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação...”, do “mito da personalidade”..., da “educação como integração na pesquisa...”, do “levantamento do passado musical como contribuição aos problemas atuais...” Foi, entre nós, o derradeiro manifesto de uma poética modernizante, o derradeiro manifesto vanguardista.

A vocação das vanguardas do nosso século foi indiscutivelmente ontológica, como quer Gianni Vattimo (“Poesia e Ontologia”, Milão, Mursia, 1985, cap. I, pp. 33-72). Só aparentemente elas são formalistas. De fato, essa vocação é mediadora, propedêutica, explicativa, que visa à expansão da consciência social de símbolos que se disseminariam muito lentamente, se os manifestos não se constituíssem e tudo ficasse a cargo das obras artísticas dos grupos. O manifesto é a ação mediadora da linguagem falada. A crítica musical também sempre o foi, e isso se deve à inegável função fundadora da palavra. As poéticas cultivam um valor ontológico; as estéticas, não. A inessencialidade da arte, a visão dela como um jogo, como função meramente lúdica ou intuitiva, culturalista, complementar à vida, tem origens kantianas (arte desinteressada) como atividade secundária e, portanto, marginal, que definiam a experiência artística como a esfera que não era nem teórica nem prática, um limbo das atividades do homem. É contra isso que se insurgem as vanguardas do século XX, tentando a restauração da dimensão ontológica da arte, do sentido da arte.

O Manifesto de 1963 não deve ser interpretado como simples e exclusiva proposta de renovação das linguagens e das técnicas. O que afirma Vattimo com relação às vanguardas em geral, vale para o Manifesto de 63 que se propunha a um reexame do próprio conceito de fruição estética, questionando a leitura esteticista e prognosticando uma presença maior do homem, com seus problemas contemporâneos na obra musical, ou seja, uma recuperação do caráter ontológico da

arte, contra o sentimentalismo nacionalista e o egocentrismo personalista do artista-músico, impregnados de resíduos românticos.

Para o Manifesto, o então enfatizado engajamento no mundo moderno, envolvia o compromisso total com o mundo contemporâneo, que não consistia apenas na revolução da linguagem pela incorporação dos serialismos e dos processos eletroacústicos. Implicava também na assimilação do concretismo anti-idealista, na superação da arcaica oposição conteúdo-forma, deglutição dos construtivismos, reavaliação positiva dos recursos informatizados e comunicacionais, inclusive uma visão ampliada da psicofisiologia da percepção, compatibilização da atitude global do músico com as conquistas até então efetuadas pelo homem como conhecimento do mundo, integrando criativamente a probabilidade e as conquistas da física de pós-guerra.

Não foram esquecidos, então, os compromissos que a exumação do passado podia honrar e valorizar com os novos recursos estatísticos e computacionais que ainda timidamente começavam a oferecer-se à nossa atividade, nem os libelos contra o ensino prelecionário e impregnado de arcaicas posições pedagógico-didáticas fundadas na mera transmissão de conhecimentos acabados.

A organização das estruturas proposta (“reformulação da questão estrutural”) previa, na verdade, um repúdio a qualquer pretensão lógico-dedutiva das estruturas tradicionais, optando por uma visão “analógico-sintética”, então já vista como muito mais dinâmica e moderna, consentânea com o que se chamava o “plano piloto para a poesia concreta”, do grupo *Noigrandes*. Nesse sentido, o Manifesto era de fato, muito mais moderno do que hoje se pensa, e até anti-estruturalista “avant la lettre”...

O propor uma nova teoria dos afetos mais afeta aos problemas novos do consumo e da criação, vertiginosamente precipitados no período do pós-guerra que diversificou o “topos” da presença da música, deu ao Manifesto a lúcida noção da necessidade de um equilíbrio entre o que se chamava de informação semântica e informação estética, raramente encontrado em fase posterior, na década seguinte, em que predominou o estruturalismo,

O Manifesto terminava com chave de ouro, citando Maiacovsky (1893-1930): “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Hoje, após 37 anos, tudo isto soa extremamente ontológico, pois o fundamental para nós, naqueles anos, era a revolução pela arte... E a revolução era a reintegração da dignidade humana, de que o homem, então no centro das nossas preocupações, é hoje tão carente.

## **6. A experiência europeia**

Quando cheguei a Paris, a França lutava sob De Gaulle contra a extrema direita que tentava manter o domínio sobre a Argélia, nos últimos redutos do colonialismo esclerosado e terrorista. O herói da segunda Grande Guerra voltava ao poder com uma espécie de unanimidade para vencer o pior.

Ali me deparei, pela primeira vez de forma ostensiva e integral, com a universalidade e a pluralidade. Mais que isso, com a naturalidade com que uma civilização encarava e respeitava a multiplicidade, condição *sine qua non* da democracia. Esse, talvez, tenha sido o choque mais

positivo que sofri então, ou que me chamava atenção. Nossa sociedade brasileira era, e talvez ainda seja, autoritária, e o autoritarismo é irmão gêmeo da intolerância.

Ali encontrei uma sociedade mais igualitária, onde a distribuição da riqueza não parecia apresentar, aos meus olhos acostumados com as injustiças sociais, diferenças chocantes de níveis de renda. Não era, é claro, o paraíso, mas eu não identificava focos concentrados de miséria absoluta a que me acostumara desde os tempos de juventude em que atuara em trabalhos sociais e políticos nas favelas miseráveis de São Paulo.

Já ao sistema educacional na Sorbonne, ainda que não me decepcionasse por inteiro, reagi com reservas devido à presença quase generalizada da prática do ensino discursivo. Não sei o que minhas ilusões aguardavam... Mas logo as condições de trabalho integral como bolsista do governo francês (bolsa que devo ao empenho do saudoso docente de grego da USP, Professor Robert Aubretton), as aulas no Instituto de Musicologia, as entrevistas com Jacques Chailley, o trabalho com Fernand Braudel (1901-1985) na Escola de Hautes Etudes, e as aulas de Estética com Marcel Beaufils (1899-1989), no Conservatório, com Pierre Francastel (1905-1970), na Escola de Belas Artes e os contatos com colegas de várias nacionalidades; o apoio paternal do inesquecível Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) e a gradual integração na vida cultural do país foram fatores decisivos para alegrar o desempenho das tarefas que tinha pela frente. As pesquisas no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional, as visitas infundáveis às livrarias onde, pela primeira vez, pude me familiarizar com um gigantesco esquema editorial, e a assiduidade aos concertos, incumbiram-se de vencer as derradeiras resistências ao sistema.

Entretanto, perdeu durante todo o tempo de minha permanência naquela cidade maravilhosa o sabor levemente amargo de uma expectativa jamais atendida, a de uma cultura geral e musical, que não fosse arraigadamente tradicionalista e conservadora e que soubesse projetar em todos os momentos e locais os anseios indescritíveis de uma modernidade pela qual lutávamos aqui vanguardisticamente, mas também com fortíssima dose de romantismo juvenil...

A minha mente jovem não apreendia a essência da pluralidade e se projetava, em certo sentido negativamente, em meus julgamentos sobre a cultura francesa e europeia, já que, na ocasião, visitei cerca de oito países do continente, atitudes que eram, afinal, intolerantes e exclusivistas no que tangia à modernidade, sem perceber que ela haveria sempre de coexistir com a tradição, como a ideia do ser só ganha sentido e se explica coexistindo com a do não-ser...

## **7. Retorno ao Brasil**

De retorno ao Brasil, em 1964, já perdera sentido o tocar em orquestra. Foi quando o amigo e mestre Cláudio Santoro (1919-1989) me convidou para a Universidade de Brasília, onde organizava o Departamento de Música, inicialmente na gestão do reitor Darcy Ribeiro (1922-1997), com quem privei nos anos 70, no Rio de Janeiro, quando dava assessoria ao Museu do Índio e, em seguida, de Zeferino Vaz (1908-1981). Foi a chance de encetar a carreira universitária. Eu já estava com minha tese em fase final de redação. Fui o primeiro docente a apresentar uma tese de doutorado na UnB; mas interesses que prefiro esquecer, fizeram com que fosse a segunda a ser defendida... Nela tive por orientador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e por examinadores



o mesmo, e ainda Gilbert Chase (1906-1992), da Universidade de Tulane, New Orleans, e Cláudio Santoro, coordenador do Departamento de Música da UnB. O passar dos anos tornou irrelevante aquela prioridade. O que permaneceu significativo foi o estímulo pessoal e constante de Zeferino Vaz, a amizade e o apoio irrestritos de Santoro, as pesquisas que publiquei em colaboração com a saudosa pianista e professora Nise Poggi Obino (1918-1995), o trabalho profícuo com os alunos e o ambiente de euforia pedagógica que ali reinou enquanto durou a grande epopeia de Brasília, enquanto o obscurantismo gratuito, boçal e truculento não decidiu medrosa e covardemente extinguir a experiência e dispersar o seletíssimo corpo docente ali reunido.

## **8. Os anos 70**

Nos difíceis anos que se seguiram ao malogro, foi a FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, que me abrigou, aprovando um projeto de pesquisa de pós-doutorado no Vale do Paraíba. Visitei trinta e duas cidades do Vale, pesquisando arquivos regionais e locais, e fiz um levantamento exaustivo da música naquela região. O meu currículo assinala diversos trabalhos publicados nos anos seguintes, que espelham a intensa atividade de pesquisa daqueles dias.

O Vale do Paraíba, que se estende por 300 quilômetros entre o complexo de duas serras, da Mantiqueira e do Mar, foi mais intensamente povoado a partir do segundo século da colonização, desenvolvendo desde então, a par de uma economia de subsistência, uma cultura baseada na cana de açúcar e depois no café. Isso gerou o surgimento de inúmeras fazendas e núcleos urbanos onde a música, tanto religiosa como profana, desempenhou um papel significativo no contexto sócio-cultural da região. Fundamentalmente voltados para a identificação de manuscritos de música sacra, fomos atraídos pela frequente presença, no verso das partes vocais e instrumentais, de música para banda, que passamos a sistematizar paralelamente à investigação principal, o que gerou a abordagem, pela primeira vez na história da música popular brasileira, de produtos instrumentais da segunda metade do século passado. Até então, o repertório conhecido da época era composto de peças para piano, eventualmente orquestradas modernamente sem nenhuma noção ou certeza dos recursos e técnicas efetivamente praticados pelas bandas na época. As gravações realizadas no Brasil pela Odeon Record só surgiram a partir de 1903 e, à exceção dos dobrados, enfatizavam a música cantada. O sentido da coleção, que registrei com meu irmão Rogério Duprat a partir de 1978 sobre essa documentação do Vale, era o de ampliar a experiência auditiva exumando a memória das técnicas e processos instrumentais e sonoros daquele passado, levando a uma compreensão mais profunda da MPB posterior, dos anos 20 e 30, a idade de ouro da nossa música popular. Visava, também, mostrar o sincretismo do mestre de banda com o mestre-de-capela e, com ele, o sincretismo estilístico de influências recíprocas, numa interpenetração de técnicas, gêneros e formas, inclusive alienígenas.

A experiência abortada de Brasília fez-me fugir da Universidade; como se a todas elas fosse inerente o risco da profanação do sagrado sacrário em que eu depositara as jóias da especulação intelectual... No afã de garantir a sobrevivência, temperada com as alternativas que foram surgindo, optei por um esquema que me avizinhava, na cidade em que nasci, o Rio de Janeiro, dos recursos informatizados e me deixava horas livres no recinto esterilizado das minhas pesquisas e leituras. De fato, em todo o período em que me mantive fora da universidade não houve praticamente nenhum ano em que tenha deixado de publicar algum trabalho. Nessa fase, além de

resenhas e artigos, publiquei minha tese de doutorado nos Estados Unidos, colaborei no “Grove’s Dictionary”, de Londres (Grove VI, 1980), e coordenei a seção de música erudita da “Enciclopédia da Música Brasileira” (Art Editora, 1977).

## **9. Retorno à universidade**

Retornei à Universidade por mãos de dois grandes amigos: José Honório Rodrigues (1913-1987), o grande historiador, e Carlos Moreira Neto (1930-2007), o grande antropólogo mestre de toda uma geração em política indigenista; com quem colaborei, no Museu do Índio. Eles me conduziram para a UFF - Universidade Federal Fluminense, em que lecionavam, onde respondi pela disciplina de História da Cultura Brasileira, nos cursos de pós-graduação. O período que antecedeu a esse retorno foi rico em experiências profissionais e culturais que abrangeram desde a organização da documentação da Dívida Externa Histórica do Brasil em computador, assessorias ao SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, um longo estágio de administração cultural no CNPq e, em seguida, a coordenação de projetos culturais no CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural, onde colaborei com o saudoso Aloísio Magalhães (1927-1982), que pleiteou do CNPq minha requisição, além do exercício de diretor da Divisão de Pesquisa de Manifestações Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, esta, dirigida magistralmente pela educadora Mirtes Wenzel, e onde tivemos oportunidade de coordenar e desenvolver cerca de 20 projetos históricos e culturais nos três anos em que ali trabalhei.

O destino, entretanto, tramava silenciosamente o meu retorno para São Paulo, após dez anos de Rio de Janeiro. Outra vez, por obra e graça de duas grandes amigas, as Professoras Maria Luisa Marcílio, especialista em História Demográfica, da USP, e Neide Marcondes, professora titular e artista plástica de primeiro gabarito e reputação internacional. O convite integrou-me no Instituto de Artes, da UNESP, nas disciplinas de Estética e História da Música.

Aí foram vinte anos de atividade intensa em que formei alunos na graduação e depois na pós-graduação; em regime de dedicação exclusiva, minha atividade acadêmica se avolumou. Nesse período publiquei quatro livros, cerca de quarenta artigos nas melhores revistas da minha especialidade, apresentei comunicações em trinta congressos da área e integrei cerca de trinta Bancas Examinadoras para mestrado, doutorado, livre-docência e professor - titular. Submeti-me a três concursos, inclusive o de titular, e transcrevi com vinte dos meus mais distinguidos discípulos, cerca de oitenta partituras dos séculos XVIII e XIX, ensinando-lhes as técnicas e processos de transcrição e análise. Nos vinte anos anteriores eu transcrevera sozinho cerca de quarenta obras. Integrei o Conselho Editorial da “Revista ArteUnesp” por seis anos e a dirigi durante quatro anos, ocasião em que pudemos publicar cerca de uma centena de artigos de docentes da casa e convidados. Integrei, igualmente, o Conselho Editorial da “Revista Opus”, da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música da “Revista Música”, do Departamento de Música da ECA/USP, e da “Revista de Música” da UNIRIO. Gravei nesse período, além dos sete discos registrados anteriormente, mais oito LPs com música do período colonial e romântico brasileiro. No mesmo período, fui coordenador do convênio com o MIOP - Museu da Inconfidência de Ouro Preto, para a organização, catalogação e transcrição de manuscritos musicais daquele museu, e onde coordenei, com colaboradores, o catálogo da Coleção Curt Lange e manuscritos musicais em 3 volumes, 3 LPs e 3 volumes de partituras inéditas da

coleção. Por fim, fui coordenador do curso de pós-graduação em Artes, e classificado na categoria de Pesquisador I-A do CNPq.

## **10. A Pós-graduação em música no Brasil**

Como coordenador da pós-graduação pude consolidar a longa experiência acadêmica que se iniciou nos bancos da Universidade de São Paulo, em 1949. As primeiras universidades brasileiras foram criadas a partir de meados da década de 1930. Em 1934, a Universidade de São Paulo, e em 1935, a Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro. Esta última integrava, dentre outras Escolas, o Instituto de Artes.

De maneira geral, todas as instituições discriminaram a música. Isso ocorreu, também, com as instituições setoriais como o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1937, por Rodrigo de Melo Franco (1898-1969), e que se seguiu à reestruturação da antiga Inspetoria de Monumentos Históricos Nacionais. Citem-se, ainda, os Departamentos Municipais de Cultura, do Rio de Janeiro e de São Paulo. Apesar deste último, concebido e dirigido inicialmente por Mário de Andrade (1893-1945), (que também concebeu a estrutura do SPHAN) integrar amplas atividades musicais (Orquestra Sinfônica, Coral Lírico e Coral de Câmara, chamado Paulistano, Quarteto de cordas, e Corpo de Bailado) não houve preocupação com o ensino e a pesquisa. Nesse panorama precário ressalta a situação excepcional e privilegiada do então Instituto Nacional de Música integrado hoje como Escola de Música, à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A presença da música na universidade brasileira tem sido gradual, insinuante, mas tímida. Ela surge, inicialmente, na paisagem acadêmica estimulada pelo gosto louvável de uma elite de fruidores da música erudita, sob o signo da extensão universitária. O desempenho universitário da nossa área, entretanto, não se deixou limitar ao princípio do fazer prático, condição indispensável e até predominante nos cursos profissionalizantes, mas que deve ser promovida, pelo menos no âmbito da formação superior, de forma integrada em sua dimensão transdisciplinar, ou seja, universitária. O conceito de universidade não implica meramente em coexistência física e universal das especialidades dentro de uma mesma instituição, mas, sobretudo, na atitude universal diante da nossa própria disciplina; na convicção saudável de que a solução de um problema específico pode estar frequentemente no campo contíguo ao do nosso conhecimento; na atitude que privilegia a capacidade reflexiva do homem diante da natureza e de si próprio, das funções e tarefas de cada especialidade. Daí a dimensão pragmática ou prática na sua adequada proporção.

A pesquisa e a reflexão são algo inerente à atividade universitária. O ensino não é senão a integração de professor e aluno na atitude e postura de pesquisa; mais que isso: o hábito da reflexão sobre a pesquisa e sobre a dimensão pragmática de todas as nossas atividades. Urge erradicar o preconceito difuso e daninho de que o artista não se prestaria ao raciocínio sistemático e ao trabalho cientificamente conduzido, ultrapassado resíduo da estética romântica, de que a função do artista estaria limitada a intuir e a expressar por signos misteriosamente específicos e inefáveis, os produtos de sua imaginação.

Os sistemas de pós-graduação geram, inegavelmente, como subproduto, dentre outros, a vantagem de institucionalizar a pesquisa, viabilizar econômica e administrativamente programas e projetos, listar prioridades e destacar especialistas para a tarefa de reflexão, culminando na formação de recursos humanos. Mas o debate sobre a pós-graduação em música ocorre em uma conjuntura histórica negativa dos estudos pós-graduados no Brasil. É notória a convicção, na comunidade científica, de que a pós foi implantada para compensar as lacunas e deficiências dos cursos de graduação e que algo deve ser feito, com urgência, para que se corrijam os vícios e deformações adquiridos em vinte anos de funcionamento do sistema.

## 11. As musicologias à luz da hermenêutica

“Entender um texto é interpolar entre os predicados da nossa situação todas as significações que fazem o Welt fora do nosso (Umwelt... Cf. Heidegger...); o que entendemos primeiro num discurso não é outra pessoa, mas um 'pro-jeto', i. é, a ênfase num novo modo de ser-no-mundo”. (Paul Ricoeur, 1976, p. 37)

Na verdade, as musicologias se dedicam ao discurso sobre os discursos e sobre a prática musical. Grosso modo, podem ser arroladas como atividades teóricas, contrapondo-se ao ensino, à execução e composição musical que supostamente compreenderiam as atividades propriamente práticas dessa nossa Arte.

O dedicar-se ao discurso sobre os discursos lhes afeta a popularidade entre as demais atividades que, nesse sentido, se considerariam mais ativas, mais produtivas, emprestando às musicologias um depreciativo, para não dizer pejorativo, sabor parasitário. É essa a nossa triste e alegre realidade.

As musicologias desabrocharam no século XIX sob o clima epistemológico do positivismo cientificista sob cuja ótica o conhecimento se fundamentaria no pressuposto epistêmico de que o mundo pode ser conhecido pela aplicação das técnicas e métodos de observação, experimentação e logificação das ciências naturais e experimentais. Nesse esquema epistemológico, as ciências humanas e as atividades chamadas artísticas em geral delinear-se-iam como intuitivas, e não racionais, objeto do que no século XVIII se passou a denominar Estética.

No princípio do nosso século as filosofias fenomenológicas e da intuição - especialmente centradas na obra de dois filósofos do período, Husserl e Bergson - tentaram reverter esse processo sustentando que as atividades designadas como intuitivas integravam a natureza do homem e tinham um papel importante e significativo nas próprias atividades ditas científicas. A contribuição ontológico-hermenêutica de Heidegger, discípulo de Husserl, que publicou “Ser e Tempo”, em 1927, carregou elementos ponderáveis para o desenvolvimento desse tema. As posturas fenomenológicas se desenvolveram *pari passu* com os movimentos de vanguarda do século XX que, como as posturas fenomenológicas, não teriam sido senão um grito de protesto contra as interpretações cientificistas que abandonaram gradual e sistematicamente a visão ontológica de valorização do Ser do Homem. (Vattimo: 1985)

No início da década de 1960, surgiram duas obras paradigmáticas estranhas ao cientificismo-positivismo, à dialética hegeliano-marxista e aos primórdios do estruturalismo que se afirmou nos anos 1970. Essas duas obras conheceram, desde então, um prestígio crescente junto à comunidade científica internacional: trata-se de “Verdade e Método”, de Hans-Georg Gadamer, e “A estrutura das revoluções científicas”, de Thomas Kuhn. “Verdade e Método” constitui a primeira proposta moderna a conferir à hermenêutica foros de universalidade, cujas formulações até então regionalizadas disciplinarmente, consolidam a postura explícita do autor, em trabalhos posteriores, de tratar a Hermenêutica como uma disciplina filosófica, com abrangência universalizante (Gadamer, 1976). A segunda propõe e analisa o papel dos 'paradigmas' na pesquisa científica, introduzindo um fator social e histórico-político, o da comunidade de praticantes de uma ciência, entre os critérios de “verdade” do conhecimento (Kuhn, 1962) em um verdadeiro reconhecimento da historicidade da ciência e de tal forma que a epistemologia se viria tornando, sempre mais, uma sociologia da comunidade científica internacional (Vattimo, 1994, p. 26 e 118).

## **12. A hermenêutica**

Na atualidade, a hermenêutica vem sendo vista de forma crescente como instrumento valioso, especialmente entre as ciências humanas. Mas quando falamos em hermenêutica é preciso ter em vista a sua trajetória histórica de formação como disciplina. Ela se inicia no século XVII voltada para a preocupação exegética dos textos sagrados, e logo para a interpretação dos textos da Antiguidade clássica e dos textos jurídicos. Ao valer-nos de suas possibilidades, corremos o risco de aplicá-la indiscriminadamente nas suas diversas versões representativas de estágios históricos de nítida preparação e construção de seu objeto e métodos específicos, quais sejam a sua fase humanista clássica, romântica, realista e moderna. Hoje já se debate sobre o fato de que a hermenêutica não deva ser vista como mero reconhecimento da pluralidade de culturas e da multiplicidade de interpretação. Isso resulta da própria expansão do seu prestígio e dos conceitos que expressa.

Reformulada e enriquecida nas décadas anteriores, com seus contatos com o pensamento fenomenológico, culminando nas propostas heideggerianas do chamado círculo hermenêutico, a moderna hermenêutica dos anos 80 interpretou de forma diversa o binômio racionalidade x sensibilidade e o problema epistemológico do conhecimento do mundo e sua interpretação. A reflexão sobre o problema do conhecimento e da compreensão como um ato interpretativo ganhou lugar de destaque ao repensar-se particularmente a ontologia heideggeriana e o conceito de pré-compreensão superando a hermenêutica tradicional romântica de Schleiermacher, da Escola Histórica e de Dilthey (Stein, 1988). A expansão dos estudos gadamerianos seguiu-se à publicação das traduções inglesa, francesa e italiana de “Verdade e Método”, a que se seguiram os trabalhos de P. Ricoeur, R. Palmer, J. Habermas e R. Rorty.

Dentre a própria literatura sociológica e antropológica podemos distinguir atitudes de reconhecimento das potencialidades da hermenêutica filosófica para os procedimentos reflexivos daquelas disciplinas (Wolff, 1975 e 1993); denominam-se, mesmo, Sociologia e/ou Antropologia 'hermenêutica', ainda que valorizando as possibilidades que diríamos ecléticas relativamente à fusão de métodos de hermenêutica com o estruturalismo e o hegel-marxismo. No caso do Brasil, a

obra de Roberto Cardoso de Oliveira é emblemática dessa visão metódica enriquecida da Antropologia.

Os sucessos da hermenêutica nos anos 80 sugerem um deslocamento alternativo da visão estruturalista-positivista dos anos 70, no que concerne à caracterização do rol de ações e práticas das musicologias. (Treitler, 1982 e 1989). Uma nova exigência historicista se sobrepõe a então recente hegemonia estruturalista que conferia uma presumida neutralidade cognitiva ao observador, numa verdadeira restauração positivista. A exaustão da moda estruturalista corresponderia à nova fase das relações entre cultura ocidental e as “outras” culturas, impondo-se uma nova relação entre observador e observado (Vattimo: 1989).

Nesse sentido, e paradoxalmente, a etnomusicologia em geral foi responsável por um importante salto anti estruturalista. O estruturalismo havia prognosticado a liquidação dos pontos de vista eurocêntricos, mas tratava-se do estabelecimento de um diálogo em que observador e observados assumiam efetivamente suas posições, não partindo de posturas puramente descritivas ou antropológicas. A hermenêutica confere essencialidade aos conteúdos e tematiza a posição histórica do observador redefinindo sua vocação originária. Para Gadamer (1977), a interpretação não é mera descrição por parte do observador “neutro”, mas sim um evento dialógico em que os interlocutores saem modificados do diálogo. Aí reside um aspecto fundamental da posição hermenêutica com relação ao estruturalismo, cujo pensamento tem como “telos” a revelação e posse, pela consciência observadora, de “ordens articuladas segundo regras”, segundo códigos. A atitude hermenêutica enfatiza que observador e observado pertencem a horizontes comuns (Gadamer, 1990), sendo a verdade um evento no diálogo entre ambos, numa fusão de horizontes (Vattimo: 1989, p. 41).

Coube à hermenêutica, inclusive, retomar e desenvolver a herança crítica existencial contra o racionalismo metafísico hegeliano e o cientificismo positivista que, pelo menos em alguns pontos essenciais, ainda repercutem no estruturalismo. A Antropologia terá sido, talvez, uma das disciplinas ou campos da atividade pensante que se anteciparam na reflexão desses tópicos debatidos na literatura hermenêutica. Esta reivindica a pertença do “sujeito” ao jogo da compreensão e ao evento da verdade, considerando esse “jogar sendo jogado” como fase definitiva e insuperável do processo. Essa é a fusão de horizontes de que Gadamer fala em "Verdade e Método". Para ele, interpretação não é explicação de pontos obscuros de um texto, mas a busca das perguntas para as quais a obra já é uma resposta. Sem isso jamais teremos acesso ao sentido da obra que, aliás, jamais deixará de ser polissêmico. Daí o próprio sentido que toma o “círculo hermenêutico”, ou seja, a necessidade imperiosa de, em nossa finitude, procedermos sempre à reinterpretação do pensamento gerado em nossa História. E quando falo de História, falo também da minha história, com um modesto h minúsculo...

Em “Fenomenologia da Experiência Estética”, (1953, p.58, Os valores estéticos) Mikel Dufrenne comenta que “... peritos promovem processos de paternidade para a História da Arte, mas não para a História dos valores. O artista trabalha para a epifania do sensível, mas não para o advento do valor”. Podemos aplicar essas considerações ao processo musicológico da descoberta e transcrição-edição, escolha e restauração, identificação e revelação de obras do passado, tanto colonial como romântico.

A musicologia internacional também procedeu assim. Talvez se tenha diluído no tempo o ato fundador autêntico na história dessas paternidades que seriam muitas, uma para cada grande obra ou conjunto de obras. Emblemática disso é a reapresentação, a epifania da *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, por Mendelsshon, em 1829. Esse ato também guarda até hoje o sabor da dicotomia de Dufrenne sobre a superestimação do artista ante os estilos coletivos. O Romantismo, com sua conduta de Museu, vai permanentemente se preocupar com essas revelações. E têm sido muitas, desde então. O século XIX culmina, em 1893, com a exumação de Machault, e não ficou nisso.

Nossa musicologia adentrou tardiamente a fase romântica das revelações. Luis Heitor, “promove” o processo de paternidade (e valor) de José Maurício; no conjunto das atividades histórico-musicológicas da época (1928-1955) isso corresponde ao empenho de nossa cultura em “lançar”, no plano nacional e internacional, o nome de Villa-Lobos, como se lançaram os nomes de José Maurício e também o de Carlos Gomes, nos festejos comemorativos do centenário de nascimento do autor de *O Guarani*, com uma publicação coletiva de estudos, aliás, coordenada por Luiz Heitor, em 1936.

Haveria uma História da Música Brasileira (HMB) e, paralelamente, uma História dos Valores da Música Brasileira (HVMB). A primeira é a dos processos de paternidade. Nesta (não cabe razão a Dufrenne ao separar processos de paternidade versus valor) já se embute a pretensão de valor. Porque o ato de revelação (a epifania) já vem impregnado de pretensão de valor. Ninguém se aventura a revelar o que não considera digno de veneração (no caso, nacional, nacionalista, ideologicamente condicionado, político, até: a nação provando e comprovando sua tradição competente, própria, seu passado “já” independente e de pretendido alto nível técnico e artístico [“nós temos nossa própria História da Música...” etc.]).

A “paternidade”, no início, é um ato solitário. Requer muita luta porque, ato fundador que é, logo encontra indiferença, ceticismo, resistência, detratores. A persistência relativa, profissionalizada ou sistematizada definirá as proporções sócio-culturais e históricas das revelações, ou seja, a sociedade aceitará, acatará, incorporará ou não o “processo de paternidade” e a obra, ou conjunto de obras reveladas. Há, portanto, uma “recepção” da paternidade e da epifania.

O êxito social da(s) revelação(s) condicionará a continuidade de revelações similares. Gera ou estimula a profissionalização e com ela a projeção, a carreira pública e ou acadêmica. E também os epígonos, os continuadores, os imitadores e até os espertos improvisadores e os processos de plágio com espúrias pretensões de “paternidade”...

Nossos pressupostos nacionalistas, forjados, sobretudo, a partir da fase que se segue à Semana de 22, consolidaram a exigência de originalidade nas manifestações culturais e artísticas em nosso país, repudiando tudo o que não fosse efetiva e presumidamente original, ou seja, tudo que fosse mera reprodução de posturas e configurações europeias.

A postura nacionalista cedo se aplicou à produção do nosso período romântico musical. Passou-se, então, a exigir de períodos históricos anteriores à “conscientização nacionalista” a prática de ações

estéticas características da nova postura. No mínimo, passou-se a buscar no passado imediato, no nosso Romantismo, precursores da nova postura, desprezando-se as demais tendências como espúrias. O desprezo e repúdio à produção musical de Carlos Gomes, por exemplo, já ocorria em fase anterior à Semana, nas diatribes de Oswald de Andrade contra *O Guarani* e as demais obras no nosso maior compositor lírico de todos os tempos.

Passados os tempos de deslumbramento pelos achados e descobertas de Francisco Curt Lange, chega a vez da música brasileira do período colonial ser igualmente questionada nas suas eventuais características de originalidade ou mera imitação. Entretanto, quanto mais nos afastamos no tempo e na história, menor se torna o peso do binômio identidade-diferença, inclusive para os termos de difusão cultural das inovações musicais europeias dentro da própria Europa dos séculos XVII a XIX.

Os detratores da música colonial, de quarenta e cinquenta anos atrás que partiam do pressuposto de que aquela música fosse tecnicamente bisonha, portanto de qualidade técnica inferior, tiveram na atualidade de mudar o seu discurso ou então pregar no deserto, pois hoje está mais que demonstrada a capacidade técnica dos nossos compositores de antanho.

Dou-me conta de que procuro desde os primórdios uma interpretação para explicar porque a música colonial foi como foi: cópia fiel e competente daquela da metrópole. Esse é o nó górdio da questão e não mais arrolar dados históricos para mapear atividades musicais onde as houve e como ou não. Nem mais também identificar partituras e editá-las, pois por mais antigas que sejam, provarão sempre o mesmo: que eram cópias fiéis e competentes, quanto mais competentes mais fiéis.

Portanto, um apêndice da História da Música Portuguesa; eu diria ibérica, pois a portuguesa também o seria da espanhola... Mas assim, diriam, chegaríamos a um grande ato falho. Tudo teria sido inútil até agora e a própria expectativa de novas descobertas seria nula de promessas de mudança. Tudo que se venha a descobrir confirmaria inapelavelmente que a nossa música colonial nada mais teria sido do que cópia fiel e competente?

Isto é uma tentativa de superação da atual fase de nossa musicologia do período colonial, centrada na pesquisa de fontes históricas descritivas e de manuscritos, sua transcrição-edição, publicação, gravação, difusão e análise.

Partimos do pressuposto de que com o processo de colonização se iniciaria na música o processo paralelo de reprodução (cópia), com fidelidade e competência, das práticas da metrópole. Passaria a música a constituir um instrumento dócil, a integrar o processo da catequese? (Raminelli, 14). “Aos índios caberia escolher entre o rigor da escravidão e a proteção dos jesuítas. Comumente escolhiam a segunda alternativa... tão destrutiva quanto a primeira. Os padres interferiam... nos costumes indígenas, fazendo-os abandonar práticas perpetuadas por seus ancestrais... [O]s projetos coloniais minavam os pilares da tradição tupinambá... como parte de um sistema resultante da expansão comercial europeia” (Raminelli, 14)



A organização social das atividades musicais só se inicia a partir de 1549 com o primeiro Governo Geral de Tomé de Sousa que funda também a colonização e traz Nóbrega e seu grupo de jesuítas, mas também traz mestre-de-capela para Salvador. Mesmo não havendo estreita integração entre o processo de evangelização e catequese dos jesuítas e a organização das capelas de música das igrejas, talvez seja lícito supor que ambos os fatores eram absorvidos por um mesmo projeto “resultante da expansão comercial europeia” (Raminelli) e de integração dos índios na cultura europeia.

Numa primeira reflexão sobre esse tópico tem-se a impressão de que às capelas de música competia atender aos colonos em sua vida religiosa na qual a música tinha uma função específica e evidente, sem prejuízo de incursões subsidiárias na música profana em geral; enquanto isso os jesuítas se dedicavam à catequese do gentio; só a eles podia caber toda e qualquer prática de sincretismo musical entre as práticas peninsulares e as dos indígenas. Os eventuais desvios desse padrão só poderiam ocorrer no desempenho dos padres da Companhia e nunca no dos mestres-de-capela. Estes, não só já chegavam formados nas regras da boa polifonia, como também eram investidos e incumbidos de praticá-las e aplicá-las no serviço religioso oferecido aos colonos; apenas subsidiariamente, contavam com a presença de índios, o que, quando ocorresse, já se supõe como casos-limite de adaptação cultural. Aliás, isso ocorreu sistematicamente entre os jesuítas das Missões do Sul, onde entre os padres contavam-se os de sólida formação musical que edificaram os índios na arte de cantar a música polifônica europeia, construir seus instrumentos europeus e até compor a música no estilo da polifonia barroca. O caso das missões do Rio Grande do Sul e do Paraguai, repleto de jesuítas espanhóis e alemães, constitui uma exceção, se considerarmos que as pesquisas sobre o Brasil português, sobretudo na Bahia e em São Paulo, parecem confirmar a excepcionalidade da presença da polifonia entre os jesuítas, muito mais preocupados com a busca e a exploração de esquemas sincréticos que se valessem do aproveitamento das manifestações musicais do índio, cruzando-as com textos litúrgicos, religiosos, piedosos cristãos, tornando-os mais palatáveis. Nesse sincretismo, violento como qualquer sincretismo, tudo parece indicar, não obstante eventuais e louváveis interpretações positivas de piedosas posturas humanitárias dos jesuítas na resistência contra o processo de escravização do índio pelos colonos portugueses e espanhóis, uma confirmação de destrutividade da ação jesuítica em sua interferência nos costumes e práticas musicais indígenas, elas mesmas integradas solidamente, indissociavelmente, em contextos litúrgicos e religiosos próprios...

Aplicadas aos tempos sucessivos, estas especulações relativas aos primórdios da colonização provavelmente seriam reiteradas no que concerne às funções fundamentais dos serviços de música nas igrejas do Brasil no decorrer de todo o período colonial.

Estes são, em síntese, alguns dos instrumentos metódicos e extra-metódicos que venho utilizando nos trabalhos musicológicos que tenho publicado ultimamente e com os quais encerro esta reflexão, com vista ao futuro de nossa disciplina, agradecendo novamente à Academia Brasileira de Música que me acolheu anos atrás como seu membro e que hoje me formula este honroso convite que muito me dignifica e me faz rejubilar, congraçando-me com todos os presentes. Muito obrigado.

## Referências bibliográficas

**Dufrenne, Mikel**

1953 *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. 2 v. Paris, PUF

**Gadamer, Hans-Georg**

1976 *Philosophical Hermeneutics*. Trans. David E. Linge. Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press,

1990 *Verità e Metodo*. Ed. e trad. Gianni Vattimo. Milano, Bompiani

**Kuhn, Thomas.**

1975 *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo, Perspectiva

**Raminelli, Ronald**

*Imagens da colonização*. RJ, Jorge Zahar Ed.

**Stein, Ernildo**

1996 *Aproximações sobre Hermenêutica*. Porto Alegre: Edipucrs

1988 *Racionalidade e Existência*. Porto Alegre, LPM

**Treitler, Leo**

1982 "Structural and Critical Analysis", in Holoman, *Musicology in the 1980s*

1989 *Music and the Historical Imagination*

1993 "History and the Ontology of the Musical Work". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51: 3, p.483-497

**Vattimo, Gianni**

1980 *O Fim da Modernidade*. Lisboa, Presença

1985 *Poesia e Ontologia*, Milano, Mursia

1989 *Ètica dell'interpretazione*. Torino: Rosenberg e Sellier

*Oltre l'interpretazione*. Roma-Bari, Laterza

**Wolff, Janet**

1975 *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of art*. Routledge & Kegan. London

1993 *Aesthetics and the Sociology of Art*. An Arbor, Univ. of Michigan Press