

Sobre as trágicas e ambíguas racializações da historiografia musical brasileira



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1851>

Jonatha Maximiniano do Carmo

Mestre em Música pela UEMG

maxtrombone@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-6514-7036>

Recebido em: 06/06/2016 – Aceito em 06/08/2016

Resumo: O presente trabalho abordou a racialização que atinge de forma decisiva a construção do pensamento da historiografia musical brasileira. Propôs o acompanhamento da relação entre a construção da narrativa da história da música imbricada aos diversos panoramas vividos em torno das teorias raciais no pensamento ocidental e seus reflexos nos processos civilizatórios da cultura brasileira. Buscou entender como o termo *raça* foi historicamente transformado em signo de depreciação. A partir de dois autores, Guilherme de Mello e Renato Almeida, demonstramos as tendências que os aproximam e que acabam por inscrever certa previsibilidade do discurso: uma racialização na historiografia da música brasileira.

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

Abstract: The present essay approached the racialization that affected in a decisive way the building of a Brazilian musical historical thinking. It proposed the observation of the relation among the building of a musical historical narratives in an observation of the multiple living panoramas around the racial theories in Western thinking and its consequences in the civilization process of Brazilian culture. It sought to understand how the term racial was historically used as a depreciation sign. To begin with two authors, Guilherme de Mello and Renato Almeida, we demonstrated the tendencies which put them together and end by signing some sort of predictability in the discourse: a racialization in Brazilian music historiography.

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

Introdução

A narrativa da historiografia musical brasileira revela as diversas faces que envolvem a construção de um discurso carregado de pré-conceituações *raciais*¹. Esse discurso deixa transparecer uma suposta inferioridade de contribuições das diversas características e elementos culturais oriundos dos indivíduos que pertencem às classes oprimidas da sociedade. Aqui, obviamente, se incluem os diversos povos indígenas e afrodescendentes que sempre compuseram significativamente a sociedade brasileira e que, historicamente, foram mantidos à margem desta sociedade, classificados como *minorias*.

Evidencia-se, contudo, a construção de um complexo paradoxo que coloca de um lado intelectuais detentores dos saberes tradicionais, das artes e dos ofícios e, do outro, os intelectuais acadêmicos, *letrados*, que utilizaram desses saberes e práticas para materializar, sistematizar e divulgar um conceito filosófico de cultura brasileira. Portanto, através de periódicos, jornais e revistas, livros e artigos científicos, estes intelectuais

¹A todo o momento penso no termo *raça*, utilizado na diferenciação de europeus e “outros”, como um cons-truto social, representante da violência, eurocêntrico, civilizador e branco, que se faz necessário a fim de expor o mal-estar e ambiguidades que esse termo carrega.

disseminaram uma ideia ou ideal de uma cultura musical brasileira *compartilhada* por todos. E é na tentativa de sistematizar esse longo caminho cultural percorrido pela música nacional que ficam claras, tanto a eleição quanto a exclusão de agentes fundamentais, salientando as trágicas ambiguidades nas diversas vertentes que o conceito música nacional engendrou ao longo de sua história.

O artigo propõe, portanto, apontamentos a respeito desse discurso racializado ao longo do século XX, destacando, não obstante, dois autores, já que são responsáveis pelas primeiras publicações do que reconhecemos como *historiografia musical brasileira*. Dentre elas, a de Guilherme de Mello, “A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República” (1908) – na qual é observável forte influência de moldes franceses de civilidade, dentre os quais os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, estes assombrados pelas novas noções de sociabilidade que evidenciavam uma complexa visão determinista e evolutiva de *raças* e suas negociações em fins do século XIX e início do século XX; e Renato Almeida, que em 1926 publicou sua “História da Música Brasileira” – que, além de recontextualizar o ideal branqueador pregado na passagem ao século XX, discursa a respeito das dicotomias evidentes na sociedade brasileira, desde a do *branco* e do *preto* até à noção pessimista e profundamente enraizada no inconsciente brasileiro de Velho Mundo – o da música racional, erudita, civilizada – e de Novo Mundo – o da criação instintiva, inculta e incivilizada.

Enfim, o artigo propõe a observação da construção de um discurso e de um pensamento musical brasileiro colonizado, eurocêntrico, cristão, civilizador e branco, que evidencia, senão, a diferenciação de uma influência dita superior em contraposição à visão outrificadora dada aos povos negros e indígenas, desconsiderando, em vários momentos, sua extensa e secular filosofia, sem reconhecer neles diversos sistemas de valores e organização sociocultural.

O espírito *outrificador* e a paradoxal visão de diversidade cultural

A bibliografia histórica da música brasileira tem se aprofundado em questionamentos socio-históricos, econômicos, políticos e antropológicos trazendo a lume abordagens que não só se dedicam à cronologia cartesiana, positivista dos fatos e biografias, mas que se preocupa em discutir os conflitos por detrás da construção de um pensamento de cultura musical brasileira.

Observa-se que nas narrativas que serviam de fonte na construção desse discurso histórico da música nacional, preconceitos *raciais* não se apresentam de forma explícita. O que se percebe é a insistência no tácito discurso *outrificador* que, além de velar o evidente *pré-conceito*, demonstra desconhecimento e superficialidade no tratamento de questões referentes aos personagens “outrificados”: povos afrodescendentes e indígenas.

Como consequência, perpetuaram-se suposições e dados equivocados como se os autores dessas historiografias canônicas soubessem muito e de antemão quem são ou foram esses povos. Tais discursos sequer demonstram preocupação quanto a erros classificatórios e caracterizadores ultrapassados e, como se não bastasse, esses mesmo autores ainda são usados como referencial bibliográfico nos mais diversos cursos de música no país, com suas novas edições e reimpressões.²

Vale ressaltar que, de maneira geral, a música para povos indígenas e afrodescendentes é principalmente funcional e representa uma síntese dos mais diversos aspectos de atividades em sociedade. Carrega uma simbologia arraigada ao modo de viver em comunidade, de relação com os fenômenos naturais, de afirmação e resistência cultura e social. A música desses *outros* abnega, quase que intrinsecamente, a visão da “música pela música” ou da autonomia da obra de arte forjada no século XIX. Portanto, a frieza civilizadora imposta, que separa a “música” de seus “ou-

²Autores como, Azevedo (1950 e 1956), Mariz (1981), Kiefer (1982), Tinhorão (1972), dentre outros.

tros” elementos e a torna analisável, simplificada e diminuta, reduzindo-a em *formas*, realmente não condiz com o sentido que esses povos dão à complementaridade dos elementos extrínsecos e intrínsecos de sua música.

O conceito de autonomia da arte musical, que muito influenciou o projeto modernista brasileiro da década de 1920, tem sua origem no conceito desenvolvido pelo crítico vienense Eduard Hanslick (1825-1904), da música como a arte dos sons, “forma e conteúdo” e arte com “o fim em si” (CARVALHO, 2012, p. 17-18). Arnaldo Contier nos dá um panorama desta influência na utopia de som nacional:

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

Nesta citação, o paradigmático se confunde com um paradoxo, pois a busca de uma música nacional que não revê os seus próprios conflitos, principalmente os embates do século XIX, já demonstra quão utópico era o projeto. Esse ideal da música enquanto forma e conteúdo se identificou com uma visão estruturalista do projeto intelectual da década de 1920, que acabou por ver como legítimo certo caráter *outrificador* e excludente, destratando no discurso justamente aquilo que fundamentava a música desses “outros”.

Note-se que esse projeto modernista se inspirou em uma herança alemã do século XVIII europeu, baseando-se na filosofia do poeta e escritor alemão Johann Gottfried Herder. Para Herder, o verdadeiro detentor da genialidade nacional era o *povo*, pois este guardava costumes que pouco ou nenhum contato tivera com estrangeiros. Na sua filosofia, a valorização e a incorporação da cultura popular, através de coletas de materiais “folclóricos”, tinham como objetivo unificar a Alemanha do século XVIII, embasado nos conceitos de *Volksgeist* e *Nationalgeist*. A partir da valorização e da incorporação da cultura popular, Herder acreditava ser possível levar a nação alemã à consciência de si mesma. Isso foi feito no Brasil pós-guerra, fazendo com que o ideário modernista modificasse o pensamento de muitos, a respeito da estética musical, ao menos.

Porém, o fortalecimento desse discurso estético da expressão nacional, em busca da arte pura e autônoma através das expressões do folclore, deixa claro que a utilização de matrizes populares manteve uma conversa muito artificial, incompleta e dicotômica entre as partes. De um lado estavam os entusiastas da *música de concerto*, de espetáculo e *arte* e, do outro, os da música como manifestação, expressão, memória ou modo de vida. É a partir disso que se forma o abismo entre esses universos da música brasileira que se queria nacional.

A construção de representações essencialistas do caráter nacional da música brasileira se encerra na sensação ou presunção de superioridade de algumas culturas e do olhar crítico aos costumes do *outro*. Como exaltar uma cultura que emanasse do povo se o projeto modernista da virada do século e primeiras décadas do século XX tinha suas raízes em um ideal branqueador, que mirava e idealizava uma espécie de Europa em terras brasileiras?

³“(…) espírito do povo e genialidade nacional”. Cf. VIANNA, “O Mistério do Samba”, p. 162.

GUILHERME DE MELLO: Os pressupostos racializados em uma historiografia da música brasileira

O prefácio da segunda edição do livro de Guilherme de Mello é assinado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, responsável também pela revisão desta segunda edição, datada de 1947. Todavia, após dez anos, impossibilitado de continuá-la, repassou-a para Escola Nacional de Música, que era dirigida pelo Prof. Sá Pereira (MELLO, 1947, p. VI). Após correções gramaticais, Luiz Heitor, questiona:

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

O musicólogo responde que este é um dos clássicos da história da música brasileira, chancelando, portanto, sua republicação. O aval de Luiz Heitor, chefe da Seção de Música da Biblioteca nacional do Rio de Janeiro, manteve a história da música de Guilherme de Mello no *hall* dos escritos canônicos, mesmo contendo informações “ultrapassadas”. É a partir desta postura, de avaliação e exaltação por intelectuais do próprio meio, que discursos ambíguos, como o *racial* que proponho observar, se perpetuam, enclausurando a revisão do conhecimento, tornando-o inquebrantável, impossibilitando novas reflexões que modifiquem alguns paradigmas. São quase quarenta anos separando a primeira da segunda edição, isto é, quatro décadas de inúmeras transformações no contexto brasileiro como um todo.

Guilherme Theodoro Pereira de Mello era baiano, nascido em 25 de junho de 1867 na cidade de Salvador. Filho de “família tradicionalmente consagrada à carreira militar” (MELLO, 1947, p. VII), estudou na instituição jesuíta Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim. Por certo, instituição que adotava doutrinas cristãs que muito influenciou a trajetória intelectual de Guilherme de Mello. Neste contexto, a cidade de Salvador vivia um complexo imbróglio social, cultural e religioso, amplo e completamente racializado na segunda metade do século XIX.

Os escritos de Mello se tornaram referência para diversos trabalhos musicológicos sobre a trajetória principalmente da música popular urbana brasileira, a qual o autor dá grande ênfase. Exatamente devido a isto – a música vernácula brasileira e suas raízes nos povos indígenas, afrodescendentes e europeus – que seu livro toma importância, coincidindo com o início do pensamento de valorização do nacional em fins do século XIX e início do século XX com o Brasil República.

“[...] sim o fiz com o desejo de mostrar-vos com provas exuberantes, de que não somos um povo sem arte e sem literatura, como geralmente dizem, e que pelo menos a Música no Brasil tem feição característica e inteiramente nacional” (MELLO, 1947, p. 05). Com essa afirmação, Guilherme de Mello anuncia o propósito de sua *história da música*, alinhando-se ao momento histórico brasileiro de busca identitária.

A história da música de Mello foi influenciada pela entrada das teorias raciais no Brasil, que levava em consideração resquícios dos debates da tardia Abolição da Escravidão e a Proclamação da República às quais a construção do pensamento social, *racial* e, conseqüentemente, cultural e musical brasileiro estava vinculada. Julgando-se como atrasada, urgente pela modernidade, parte da sociedade vivia – enquanto outra sobrevivia – num modelo francês de civilização, pautado nos princípios de igualdade, fra-

ternidade e liberdade, mas que tinha como fantasma novas noções de sociabilidade, impregnada de pressupostos raciais. Era um cenário misto de otimismo e pessimismo, já que indivíduos, antes segregados da sociedade, viram-se novamente em face de grandes obstáculos. A “abertura social – experimentada no Brasil no final do século XIX, mas não apenas – seria freada por novos critérios de alteridade racial, religiosa, étnica, geográfica e sexual” (SCHWARCZ, 2012a, p. 21). Eram os tentáculos do racismo científico, nos quais

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

Com efeito, é neste panorama de evidente diversidade que se encontra a sociedade brasileira, diversidade esta que transparece o fantasma de uma ambígua, dicotômica e controversa distinção entre culturas: a do colonizado e a do colonizador. Portanto, como imaginar o reconhecimento da evidente influência de *outros* agentes na cultura e música brasileira, proposto por Guilherme de Mello, já que eles enquadravam-se nessa segregação biológica? Como se livrar da reflexão de pressupostos *raciais* que evidenciavam a construção de uma cultura etnocêntrica cristã e branca dentro de uma cultura definitiva e significativamente mestiça e diversa?

Desde a descoberta do chamado Novo Mundo, os relatos coloniais reportavam à metrópole portuguesa sempre destacando a existência de uma natureza paradisíaca, porém de uma estranheza dos costumes nativos. A descrição dos povos indígenas do Brasil como “atrevidos, sem crença na alma, vingativos, desonestos e dados à sensualidade”, só veio a incrementar a dicotomia do jardim do éden e do inferno – “desde Caminha e Vespúcio, mencionava a ambivalência entre a existência [...] da barbárie nessas terras perdidas”. Esse modelo “evidentemente etnocêntrico” moldou as gerações futuras, pois tudo que não correspondesse “ao que se conhecia [portanto, no velho mundo] era logo traduzido como ausência ou carência, e não como um costume diverso ou variado”⁴.

O primeiro capítulo da história da música de Mello, por exemplo, é o que ele considera como o de *formação*, reservado aos primórdios de civilização do Brasil, com ênfase na idealização de uma unidade na produção e escuta da própria música. Nele o autor cita o filósofo alemão Schopenhauer, formulando uma distinção da música em nível de razão e de vontade enquanto “metafísica do pensamento musical” (MELLO, 1947, p. 12). Esta metafísica justifica um dos subtítulos utilizados nessa primeira seção, “Influência dos jesuítas”, na qual é marcante a utilização da palavra “natureza” – provavelmente influência das ideias do filósofo Jean-Jacques Rousseau do “bom selvagem” como uma idealização de humanidade ainda não corrompida – e a importância dos jesuítas na construção de uma musicalidade brasileira.

O autor discorre a respeito da imposição da catequese, que tinha como objetivo difundir a fé católica, impelindo os indígenas à religião através da música. Foram escritos autos, em português e em língua local, além do “castelhano e tupi” (AZEVEDO, 1956, p. 14) e às crianças eram ensinados instrumentos ocidentais, como flautas, gaitas, viola e até cravo⁵. Segundo Azevedo, “o indígena era sensível ao canto e à música

⁴Cf. SCHWARCZ, “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira”, p. 12 e 15.

⁵Cf. MARIZ, “História da Música no Brasil”, p. 24.

⁶Cf. AZEVEDO, “150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)”, p. 10-12.

dos instrumentos”⁶, argumento este compartilhado e potencializado por José Ramos Tinhorão:

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

Esta passagem evidencia um discurso que, além de claramente exaltar os dogmas cristãos, eurocêntricos, evidencia uma atitude *outrificadora* muito recorrente na historiografia da música brasileira: o colonizador português como um “exorcista” cultural. Portanto, sentimentos da religião cristã impostos por eles, que “levaram de *vencida* os cantares cabalísticos” (MELLO, 1947, p. 20), reforçam uma suposta abdicação do povo indígena de suas manifestações, sem conflito e sem contradição além de evidenciar a desconsideração às complexidades filosóficas de suas manifestações e práticas.

Na historiografia da música de Guilherme de Mello a presença e atuação dos povos indígenas na música brasileira são postas de forma equivocada, pois nesse contexto racializado de transição século XIX ao XX aspectos das culturas negra e indígena são (con)fundidos, formando um amálgama fantasioso e improvável, revelando os primeiros indícios de influência das teorias do branqueamento.

Nesse período, a fim de validar algumas premissas, intelectuais brasileiros iniciaram um processo de adaptação das teorias raciais, resultando em ambiguidades insolúveis. A partir da literatura sobre o darwinismo social e o evolucionismo, é possível citar três intelectuais que se destacaram: Silvio Romero (1851-1914), Nina Rodrigues (1862-1906) e Oliveira Vianna (1883-1951). Em particular, Silvio Romero postulava uma teoria do branqueamento e da mestiçagem da população, que partiria

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

Portanto, a partir da fusão principalmente desses dois indivíduos, branco e negro, seria gerado o *tipo nacional*, mas com características brancas, tanto culturais quanto raciais⁷. É deste amálgama, que Silvio Romero vislumbrava uma fusão, com resposta no mestiço:

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

Guilherme de Mello demonstra indícios desse contexto que procura no bran-

⁷ Cf. GOMES COSTA, “Mestiçagem, racialização e gênero”, p. 94-120.

queamento/mestiçagem um quociente nacionalizado, fazendo de semelhanças uma oportunidade de fusão. Para o autor, a música dos povos indígenas, como a registrada pelo viajante francês Jean de Lery, era “impregnada de sentimentos bárbaros e selvagens” (MELLO, 1947, p. 14), que muito se assemelhavam aos dos negros:

E isto não nos deve causar grande admiração, desde quando ainda hoje mesmo se encontram vestígios dêste canibalismo hediondo e crenças supersticiosas entre o populacho crioulo que ainda não se depurou e em cujas veias correm ainda o sangue inculto do africano. O que são os candomblés senão uma cópia fiel e autêntica dos sabaths dos indígenas? Se não é uma copia pelo menos é a primeira manifestação musical nos povos bárbaros. (MELLO, 1947, p. 14-15).

Com efeito, a categorização desses povos como *racionalmente* inferiores, caracterizando-os como “iguais”, de certa maneira, reforça um discurso de Guilherme de Mello convergente com o ideal *miscigenatório* em voga, que ao mínimo sinal de proximidade, os funde.

Guilherme de Mello é quem inaugura nas *histórias da música* a metáfora do triângulo musical brasileiro, além de evidenciar que o qualitativo da música de origem africana é o ritmo, mistificando-o como a maior contribuição desses à música. Pautado num triângulo racial, *os três tipos populares*, evidencia-se a mestiçagem:

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

Desse amálgama fantasioso dos gêneros musicais característicos que é possível, segundo o autor, o entendimento da formação de nossa “raça”:

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

O autor traça, portanto uma linha caracteristicamente “evolutiva” da música e *raça*, indo do negro – influência ligada ao ritmo, cadenciado e onomatopaico – até o mestiço (nesse caso o cafuzo, resultado da soma do *negro* com o *índio*), chegando a *nossa gente* – da mistura com os gêneros já mestiçados, como a chula, o *tango* e o *lundu*. Guilherme de Mello propõe uma genealogia musical através dessa miscigenação. As teorias relacionadas ao desenvolvimento da humanidade e deterministas, que negavam qualquer futuro na miscigenação racial, seriam elas mesmas, utilizadas para a exaltação da miscigenação brasileira.

Guilherme de Mello, nessa heterogeneidade na consideração das questões de miscigenação brasileira, do “mestiço como símbolo nacional”, serviu ao discurso intelectual da época. É perceptível um distanciamento em seu discurso da problematização dos conflitos que geraram a exclusão de povos negros e indígenas, assumindo o contexto racializado de preconceito e discriminação. Seu discurso transparece uma ilegitimidade de “outras” vozes e o ocultamento de uma realidade social cruel com quem ele mesmo disse ser o representante do “espírito do povo”: o mestiço.

⁸ Cf. ALMEIDA, “História da Música Brasileira”, p. 11-12.

Renato Almeida: “A soalheira é uma allucinação. Não só dá cor, mas também som”⁸

Renato Almeida (1895), nascido na pequena cidade de Santo Antônio de Jesus, Bahia, era de família pertencente à elite baiana. Segundo Vasco Mariz, “descendia da linhagem dos Almeida, pioneiros na colonização do sudoeste baiano [...] desde o século XIX” (MARIZ, 1983, p. 93). Incentivado aos estudos, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1907, tendo estudado no colégio jesuíta Santo Inácio e, posteriormente, concluído o bacharelado em ciências jurídicas e sociais. Interessado por “literatura, filosofia, pensamento e a arte”⁹, fez amizade com Ronald de Carvalho, importante personagem do movimento modernista paulista.

Vasco Mariz afirma que a Primeira Guerra Mundial modificou o pensamento de todos, pois fora um momento de “consequências estéticas e psicológicas” (1983, p. 95), fomentando no Brasil, por exemplo, o ideário de busca do caráter cultural nacional:

Foi com alegria, junto a Ronald de Carvalho, que redescobrimos, então, o Brasil e nos lançamos a estudá-lo [...]. Resolvi estudar o fato musical brasileiro e, por seu intermédio, cheguei à folcmúsica (sic) e depois ao folclore, que terminou por me absorver, não apenas no seu estudo, mas na ação nacional em defesa da cultura do nosso povo. (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1983, p. 94-95).

Hermano Vianna argumenta que a aproximação entre cultura popular e elite intelectual foi por conta da montagem da peça *O contador de diamantes* de Afonso Arinos, por volta do ano de 1919, que tinha incluso em seu elenco “negros autênticos”, despertando então uma tendente “moda nativista”, de “saraus regionalistas” de canções sertanejas e recitação de poemas¹⁰. Dentro desse contexto Renato Almeida relata:

Quando houve a Semana de Arte Moderna, quando o Modernismo foi uma afirmação no Brasil, eu me convenci de que não havia lugar absolutamente no Brasil para o escritor desinteressado. Nós tínhamos que olhar era o Brasil, nós tínhamos que ver a terra. Essa atividade para mim foi a música [...]. Fiz até um livro um pouco impressionista, que é a primeira edição da *História da Música*, mas notei uma coisa, que não podíamos conhecer a música se não conhecêssemos as suas origens, a música no sentido nacional, a música brasileira que começava a surgir (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1983, p. 96).

Na introdução da *História da Música Brasileira* (1926) citada, o olhar romantizado do autor desponta: “Symphonia da terra”. Nela Almeida constrói seu pensamento a respeito do impacto do “meio” (clima e geografia) no inconsciente coletivo. Segundo ele, o deslumbramento causado pela natureza influenciaria a psique do compositor, que, então, seria capaz de objetificar um inconsciente coletivo, produzindo uma música “autônoma”, de caráter nacional: “a música no Brasil se liberta, buscando harmonizar as vozes da terra, o rythmo criador e fecundo, com o influxo da cultura, para a cria-

⁸Cf. MARIZ, “História da Música no Brasil”, p. 93-94.

¹⁰Cf. VIANNA, “O Mistério do Samba”, p. 97-98.

¹¹Maria Alice Volpe aponta alguns exemplos: teorias como a de Taine, que aplicou o determinismo à arte e à história literária; Spencer, evolucionista que aplicou as teorias à biologia e à história; Haeckel, naturalista darwinista que não compartilhava exatamente da ideia de sobrevivência do mais apto, mas de que o meio atuava sobre os organismos; e Buckle, que era determinista geográfico, dentre outros. Cf. VOLPE, “A Teoria da Obnubilação Brasileira na História da Música Brasileira: Renato Almeida e ‘A Sinfonia da Terra’”, p. 61.

ção de uma arte autônoma, que traduza todas as ânsias do espírito moderno brasileiro” (ALMEIDA, 1926, p. 220).

Maria Alice Volpe argumenta que Almeida, influenciado diretamente pelas teorias científicas¹¹, via a identidade brasileira sob dois parâmetros: raça e meio (VOLPE, 2008, p. 60-61). Segundo a autora, Renato Almeida enfatizava “a importância do meio na formação da cultura” (VOLPE, 2008, p. 64), colocando o calor tropical como fator determinante, numa espécie de *ação e reação*: do “impacto da natureza sobre o homem” e sua resposta a esse “meio hostil” surgiria a “expressividade” da música nacional (VOLPE, 2008, p. 58).

De acordo com Almeida, o primeiro contato do português com o Brasil foi um misto de arrebatamento - as cores e a volúpia da natureza exuberante -, melancolia e tristeza, devido, principalmente, ao calor. A adaptação ao *novo mundo* era “estranha” à psique do colonizador. Mas não só ao meio. A alteridade teve impacto na psique do português e foi determinante à sua estética. Nela, a influência *racial* criou duas vertentes, a da criação instintiva e a da criação racional, sendo aquela, miscigenada, capaz de universalizar a arte musical; e esta, a da razão, a que permitia a dialética e a síntese da modernidade nacional em som.

Almeida reconhece a falta de simetria para a união maravilhosa da “alma coletiva” do compositor brasileiro, aquela livre de pastiches europeus, já que segundo ele, “os que não o conseguirem, terão feito adaptações amáveis, cópias fiéis, decalques caprichosos, [entretanto] não vingarão jamais” (ALMEIDA, 1926, p. 110-111). Para Renato Almeida, um dos compositores que melhor mergulhou nesse espírito de “procura de uma expressão brasileira, não simplesmente imitativa, nem tampouco regionalista, mas que [tinha] raízes profundas na terra”¹², foi Alberto Nepomuceno:

Effectivamente ninguém combateu com animo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma música, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnífico de nossa natureza e com aquelle tom melancólico, que é o resíduo da fusão misteriosa das raças, de que promana o brasileiro. (ALMEIDA, 1926, p. 114).

Nessa exaltação de Nepomuceno, fica explícito que Renato Almeida não se distancia do ideal miscigenatório, de fusão de *raças*, já que neste momento a *modinha* estava em intensa resignificação nacional. Esse canto popular, um dos mais significativos no período monárquico, refletia exatamente a metáfora da fusão de sangue, já que os dois maiores compositores desse gênero foram o padre mestiço José Maurício Nunes Garcia – responsável de todo o encargo musical da corte de D. João VI – e seu almoz, o compositor português, Marcos Portugal¹³ – com quem foi “obrigado a repartir as funções da Capela Real” (MARIZ, 1981, p. 41).

Num discurso miscigenatório, de natureza e de melancolia, Almeida propõe uma engenhosa reconsideração da *modinha* através do padre José Maurício, já que ele, *mestiço*, era “essencialmente brasileiro” (ALMEIDA, 1926, p. 64) e, portanto, um verdadeiro representante da “cultura do nosso povo”. (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1983, p. 94-95). Em suma, a *modinha*, repleta de *pastiches europeus*, representava a metáfora do trânsito entre classes sociais, assim como sempre fez o mestiço.

A popularização da *modinha* confirmava a dicotomia da miscigenação do brasileiro com o português – ou o europeu –, do branco com o negro e José Maurício

¹²Cf. ALMEIDA *apud* MACHADO NETO “Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial”, p. 138.

¹³A musicóloga Cleofe Person Mattos afirma que, a partir da repartição das funções, o padre não teve mais chances, pois “na Capela Real sua posição [desmoronou], sua produção [decaiu]”. Cf. MATTOS *apud* KIEFER, “História da Música Brasileira”, p. 56.

Nunes Garcia, devido a sua genialidade, representaria a personificação desses dois mundos, como podemos observar:

Este mestiço nascido no século XVIII, no Rio de Janeiro, de onde nunca saiu, ter realizado obra tão forte, elevando-se, no gênero, à altura dos mais altos mestres, é caso singular, que os esthetas, psychologos e os pensadores do Brasil têm o dever de estudar com mais atenção e carinho. Não era um bárbaro, de inspiração fremente e desordenada, [era] como uma flor, sylvestre e exuberante da terra nova e inculta, mas civilizado, de linhas sombrias e medidas, com um perfeito conhecimento de technica musical, de composição e orquestração. (ALMEIDA, 1926, p. 68).

Apesar dos elogios, Almeida deixa claro seu incômodo com a característica musical imutável vinda do período colonial e que seguiu ao longo do século XIX, da qual o padre foi um dos expoentes, chegando a afirmar que do “período colônia, quase nada há digno de referência” (ALMEIDA, 1926, p. 62). Ou seja, a aceitação do padre mestiço como o inaugurador da escola musical brasileira, só confirma a necessidade de resgate da mestiçagem como parâmetro nacionalizador, mesmo ele sendo um repetidor de moldes e estéticas europeias e, paradoxalmente, contradizer o ideal modernista avesso aos estrangeirismos e passadismos do período colonial e imperial.

A pergunta que nos resta é: onde os povos indígenas se encaixam em todo esse panorama miscigenatório de Almeida? Importante notar que a aceitação da mestiçagem como solução nacional dessa década de 1920 excluía os povos indígenas. Portanto, Renato Almeida reforça o que é posto por Rafael de Menezes Bastos a respeito do emblemático encontro de intelectuais e sambistas no Rio de Janeiro no ano de 1926:

Neste encontro, a fábula das três raças é feita tábula rasa daquela que se lhe seguirá, transformando-se exatamente na de duas. ‘Negros’ e ‘brancos’ são constituídos ali nos elementos da mestiçagem que a partir de então representará a nacionalidade brasileira, uma nacionalidade fabricada sob a égide do modernismo e de uma ‘valorização do negro’ atrelada à visão propiciada pela teoria da aculturação [...] que o condenava ao branqueamento. (BASTOS, 2006, p. 121-122).

Rafael de Menezes Bastos reforça a ideia de aculturação, na qual há uma assimilação de culturas e uma delas é destruída. No discurso de Renato Almeida, as culturas negra e indígena são diminutas, pensadas como um só bloco homogêneo, que sofrerão facilmente uma antropofagia da cultura branca. No caldeamento de sangue, mesmo na exaltação da mestiçagem, a cultura branca seria vitoriosa na ‘luta entre as raças’.

Com efeito, a “Symphonia da terra” representa uma negociação de sentidos, na qual a premissa é a de que o personagem resistente ao meio hostil, sustentado na metáfora da natureza, é o que detém a qualidade da mistura *racial* inevitável. Todavia, Renato Almeida estaria concluindo, resignada e implicitamente que, com estrangeirismo ou não, ser brasileiro é ser inevitavelmente *mestiçado*. Não obstante, nessa mestiçagem, o *bom selvagem* não entra e o negro tem um futuro certo: se tornar cada vez mais branqueado, europeizado, como na descrição do Padre José Maurício feita por Vasco Mariz: “o padre teria sido mulato claro, com traços fisionômicos comprovando sensível contribuição de sangue europeu, e de cabelos finos e soltos” (MARIZ, 1981, p. 39).

Conclusão

A relação de poder que legitima o discurso dos intelectuais acadêmicos, em sua maioria pertencentes a uma elite branca, está na avaliação, exaltação e disseminação dos escritos através de seus pares. Destarte, é desse círculo de ideias que, ao longo de muitos anos, partiu a construção histórica do pensamento musical brasileiro, responsável pela formação de uma quantidade relevante de pensadores que ainda tratam a música de forma simplista e dicotômica: música melódica e harmônica em contraposição à música monótona e monorrítmica. Essas perspectivas marcam a clara divisão do valor dado à música de origem estrangeira, geralmente baseada na estética teórica e filosófica europeia, que se contrapõe à música de povos afrodescendentes e indígenas, evidenciando um construto social *outrificador*, resultado de todo um processo violento de colonização.

As trágicas e ambíguas racializações que são apontadas no presente artigo são inauguradas pela publicação do livro de Guilherme de Mello (1908) – primeira historiografia da música brasileira - no período pós-Proclamação, momento no qual, segundo o autor, foram abolidos “todos os títulos de nobreza, substituindo-os pelo de ‘Igualdade e fraternidade’” (MELLO, 1947, p. 281). Paradoxalmente, foi um momento no qual se iniciou a valorização de elementos nacionais, porém, moldados em ideais franceses de civilidade, num espírito abrasileirado de *Belle Époque*.

Guilherme de Mello discursa a partir de uma visão determinista, na qual o amálgama das *raças* brasileiro, desde os jesuítas, segue uma linha evolutiva que culmina na fusão de três tipos populares da arte musical brasileira: o *lundu*, de origem africana, a *tirana*, espanhola, e a *modinha*, de origem portuguesa. Aos povos indígenas, coube a fusão com os negros, formando uma subcategoria de povos bárbaros, incultos, incivilizados.

No discurso de Mello também está presente a resposta no branqueamento – em particular, de branco com negro – como símbolo nacional, convergindo com outros intelectuais que se empenhavam no enquadramento dessa identidade miscigenada brasileira em seus projetos. Vianna, por exemplo, argumenta que “durante as primeiras décadas do século XX, os *mulatos* e o [ambiente] urbano passam a ocupar, cada vez mais, o centro das atenções nos debates sobre as raízes da identidade brasileira” (VIANNA, 2007, p. 70). Todavia, “a cultura mestiça não é valorizada por si própria. Ao contrário, é olhada com desconfiança, e só aceita na falta de algo melhor” (VIANNA, 2007, p. 68). Com efeito, a resposta no mestiço demonstra um imbricado discurso de negociações, nas quais o *bom selvagem* foi minimamente digno de nota: “hoje, porém, o maior orgulho dos brasileiros é correr em suas veias, tingindo-lhes as faces tismadas pelo sol dos trópicos, sangue dos nossos aborígenes” (MELLO, 1947, p. 281).

Já em Renato Almeida, é na década de 1920 que o genocídio do indígena é evidente, já que o triângulo brasileiro é reduzido a uma linha com duas extremidades, sendo que de um lado estão os negros e do outro os brancos, reconstruindo um despertar da música nacional idealizando uma identidade em torno de novas adaptações e significações raciais. Era desenhado o panorama no qual a segregação visava “conceder” ao mestiço a chance de se distanciar do universo de povos tidos como incultos para se tornar cada vez mais *civilizado*, isto é, europeu e branco. Só então se tornaria um agente capaz de universalizar a arte musical no amálgama das raças que resultaria no brasileiro de fato.

Com esse discurso, Renato Almeida expõe uma assimetria da união maravilhosa da “alma coletiva”, de forma ambígua, expondo as trágicas e ambíguas racializações: a do jardim do éden e a do inferno, a do velho mundo e a do novo mundo, a da inteligência e a do instinto, a do civilizado e daquele que está próximo à natureza.

Enfim, todo o cenário teórico racial que apostava na debilidade, degeneração e esterilidade da miscigenação seria ele mesmo convertido na ideia de Brasil como um paraíso racial, mas que guarda o discurso trágico e ambíguo de uma democracia racial que ainda não se livrou das teorias pessimistas de miscigenação que correm tanto no inconsciente quanto em nossas veias.

Referências bibliográfica.

- ALMEIDA, Renato. "História da Música Brasileira". Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1926.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. "150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)". Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. "O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento". In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben Caixeta (orgs). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CARVALHO, Mário Vieira de. "Música e política: o 'caso' de Fernando Lopes -Graça (1906 -1994)". In: *Música, Discurso, Poder*, ed. por Maria do Rosário Girão dos Santos e Elisa Maria Lessa, Braga. Universidade do Minho/Húmus, 2012. pp. 15-41.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. "Mário de Andrade e a Música Brasileira". In: *Revista Música*, São Paulo: Depto. de Música, ECA-USP, v.5, n.1, maio de 1994, pp. 33-47.
- GOMES COSTA, Rosely. "Mestiçagem, racialização e gênero". *Sociologias*. Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009.
- KATER, Carlos Elias. "Viva Música E H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade". São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.
- KIEFER, Bruno. "História da Música Brasileira". 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- MACHADO NETO, Diósnio. "Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial". Ribeirão Preto. 318f. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo, 2011.
- MARIZ, Vasco. "História da Música no Brasil". Rio de Janeiro. *Civilização Brasileira*: Brasília, 1981.
- _____. "Três Musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo". Rio de Janeiro-Brasília: *Civilização Mineira*, Instituto Nacional do Livro, 1983.
- MELLO, Guilherme de. "A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República". 2ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- OLIVEIRA, Anderson José Machado de. "Suplicando a 'dispensa do defeito da cor': clero secular e estratégias de mobilidade social no Bispado do Rio de Janeiro – século XVIII". XIII Encontro de História Anpuh-Rio, 2008.
- VIANNA, Hermano. "O Mistério do Samba". Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2007.
- TINHORÃO, José Ramos. "A Deculturação da Música Indígena Brasileira". *Revista Brasileira de Cultura*, nº 13, Conselho Federal de Cultura, 1972.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. "As marcas do período" In: *Abertura Para O Mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a. pp. 19-34.
- _____. "População e Sociedade" In: *Abertura Para O Mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012b. pp. 35-83.
- _____. "Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira". São Paulo: Claro Enigma, 2012c.
- VOLPE, Maria Alice. "A Teoria da Obnubilação Brasileira na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a 'Symphonia da Terra'". *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. I, n. 1, pp. 58-71, mar. 2008.