

História da Música no Brasil? A formação e construção dessa história dentro da universidade e a influência das matrizes formadoras na cultura brasileira

Eloilma Moura Siqueira Macedo
UFC
eloilma.moura@hotmail.com

Filipe Ximenes Parente
UFC
philipeximenes@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre a prática do ensino e aprendizagem da história da música dentro da universidade, no sentido de que tipo de história queremos formar/construir/contar e a formação dessa história a partir das matrizes formadoras do povo brasileiro. Essa reflexão foi feita a partir da experiência discente na disciplina de História da Música da graduação em Música da Universidade Federal do Ceará (UFC). Para alcançar tal reflexão usamos os referidos teóricos de Rey (2002), Crowl (2011), Ribeiro (1995), Barros (2006), Bastos (2007), Budasz (2011), Lima (2001) e Monteiro (s/d), que versam sobre pesquisa, registro dos acontecimentos históricos, matriz do povo brasileiro, música e sociedade no Brasil colonial e música indígena e africana. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, pois foi realizada a partir de um levantamento de material com dados já analisados e publicados por meios escritos e eletrônicos, e de uma pesquisa qualitativa, onde alguns fenômenos observados no decorrer do processo foram coletados e analisados. Através deste artigo percebemos que a formação de graduandos conscientes de como a história é construída e passada para nós, é essencial para a formação de alunos de nível básico mais críticos e atuantes na história que queremos formar e contar.

Palavras chave: história da música, reflexão, formação.

Existe história da música no Brasil?

Há história da música no Brasil? Que história queremos formar/construir/contar? Foi com essas questões e suas derivações que se iniciou a disciplina de História da Música Brasileira do curso de graduação em Música da UFC. Tais questões foram estopim para uma série de discussões a respeito das matrizes formadoras da cultura brasileira, da construção e difusão de

tal cultura, das partes influenciadas e influenciadoras e do registro de informações históricas, pois, segundo Rey (2002), para a pesquisa, muito mais importante do que achar respostas é saber colocar questões, por isso, iniciamos este artigo com tal questionamento.

Registro e transmissão oral e escrita

É sabido que no Brasil o zelo pelo registro dos acontecimentos tem sido uma prática recente e que a valorização do que é feito no país é fator influente nessa prática. Os “incêndios” nos arquivos das emissoras de TV que detinham boa parte dos arquivos musicológicos e a falta de interesse em guardar a produção musical brasileira no decorrer da história leva a reflexão sobre como os brasileiros veem sua história e a valorizam. Numa entrevista concedida ao Programa do Jô¹, o musicista Caetano Veloso afirma que “só guardamos o que achamos importante.” Sob tal ponto de vista, concluímos que a existência de pouca produção em história da música brasileira pode vir a ser consequência de uma desvalorização daquilo que é produzido no país. É como um ciclo que vem sendo implantado desde o principio da colonização portuguesa, pois não se educou a população a valorizar o que é seu e não se ensinou as futuras gerações como valorizar sua cultura. Mas esse ciclo tem sido quebrado cada vez mais por pessoas interessadas no fazer/pensar musical, onde a produção está aliada a uma pesquisa da construção musical do nosso país através da compreensão da formação do povo brasileiro, suas raízes e influências.

Versando sobre o registro da música no Brasil, Crowl (2011) afirma que:

A informação mais antiga que temos a respeito de um compositor ou regente ou organista, na antiga Vila Rica, é a de que Bernardo Antônio recebeu a soma de 200 oitavas de ouro pela música anual de 1715. Esse dado consta no livro de receitas e despesas da Irmandade de Santo Antônio. Ainda na primeira metade do século XVIII, encontramos os nomes de Francisco Mexia e de Antônio de Souza Lobo, em Vila Rica, assim como o do Mestre Antônio do Carmo, em São João del Rei. Todas as notícias relativas à música em Minas no século XVIII estão restritas aos livros manuscritos de receitas e despesas das

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=u4D3Gz4GKx4>

irmandades. Não há registros de nomeações ou informações impressas sobre os compositores, pois a imprensa inexistia na colônia [...] A documentação musical propriamente dita encontrada até o momento concentra-se numa produção posterior a 1770. (CROWL, 2011, p. 27)

Através dessa citação e do conceito de que a história só existe a partir do momento que ela é contada e registrada, podemos concluir que a falta de registros da música pré-colonial no Brasil foi fator agravante para a falta de conhecimento sobre tal prática artística do passado. O hábito do registro veio a ser praticado no país a partir da colonização, sendo que, como Caetano Veloso afirmara anteriormente, só era registrado o que lhes era importante. Na citação acima observamos que a informação principal é o registro contábil dos gastos com os proventos do musicista, e não a obra composta pelo mesmo.

Antes, a cultura e suas manifestações eram passadas apenas de forma oral, após a colonização, passou-se a utilizar a forma escrita. Segundo Ribeiro (1995):

A cultura popular, assentada no saber vulgar, de transmissão oral, embora se dividisse em componentes rurais e urbanos, era unificada por um corpo comum de compreensões, valores e tradições de que todos participavam e que se expressavam no folclore, nas crenças, no artesanato, nos costumes e nas instituições que regulavam a convivência e o trabalho. (RIBEIRO, 1995, p. 263)

Isso implica que o sistema de comunicação oral foi sendo desvalorizado com a chegada da transmissão escrita, supervalorizada pelos colonizadores, pois, de acordo com a tradição escrita, a transmissão oral era herança do analfabeto e pobre, e a escrita do letrado rico detentor do patrimônio cultural erudito.

Matrizes formadoras da cultura brasileira

Segundo Ribeiro (1995) as matrizes do povo brasileiro são basicamente Tupi, Afro e Lusa. Ao refletir sobre uma história da música que se quer construir/contar, não se pode deixar de lado tais matrizes.

Da matriz Tupi, há poucos registros musicais e constatou-se, no decorrer das aulas de História da Música do curso de Música da UFC, que algumas pessoas pensam que os índios, ou

brasis, foram dizimados, sem lembrar que ainda há remanescentes das tribos em inúmeras partes do país e que, também, sua memória está em nós, nos nossos genes. Barros (2006, p. 154) afirma que “a música dos índios brasileiros nem sempre tem merecido a devida atenção dos historiadores” sendo esse o tema de sua pesquisa que tem como objetivo diminuir a desvalorização da música indígena através da reflexão historiográfica e musicológica. O fato é que quando olhamos para uma cultura já estamos modificando-a, ou seja, em sua pesquisa, o autor já contribui de forma efetiva para o registro e valorização da musica indígena. O autor também afirma que:

Alguns historiadores e antropólogos têm se dedicado precisamente a estudar essa dilapidação cultural, até mesmo com o intuito de poupar da aniquilação essa realidade cultural riquíssima que é a das sociedades indígenas. (BARROS, 2006, p. 154)

Sendo assim, ao estudar essa dilapidação, os pesquisadores já estão agindo sobre ela e, de alguma forma, modificando sua realidade.

Como foi citado anteriormente, diversos pesquisadores têm se preocupado em conhecer, resgatar e valorizar a cultura indígena. Temos exemplos disso através do registro audiovisual das manifestações culturais de um povo feito por Marlui Miranda e da pesquisa sobre a música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul feita por Rafael José de Menezes Bastos. Tais pesquisas são fatores importantes para a valorização da música indígena e seu registro, pois só registramos o que achamos importante. Para ratificar tal afirmação, Bastos (2007) afirma que:

...a musicalidade e a artisticidade em geral tão características desses povos têm sido, elas mesmas, importantes alavancas de sensibilização e solidariedade dos “civilizados” no sentido de sua arregimentação como aliados dos índios em suas lutas por cidadania. Consistente com esse quadro e apesar de ainda incipiente, mas em ritmo de crescimento, os índios, com a ajuda de seus aliados, estão produzindo seus próprios discos e vídeos, assim como shows, espetáculos diversos e outros eventos. (BASTOS, 2007, p. 295)

Uma das características dessa musicalidade, segundo o autor, é a música, de uma forma geral, como parte de uma cadeia intersemiótica do ritual das tribos das terras baixas da América do Sul, ou seja, a música como parte integral do ser e fazer do indivíduo.

Alguns instrumentos eram usados pelos brasis em seus ritos como os chocalhos (figura 1), os tambores (figura 2) e as trombetas (figura 3), tendo esses tipos de instrumento chegado até nós com suas variações.

FIGURA 1 - Chocalho



Fonte: [Http://basilio.fundaj.gov.br](http://basilio.fundaj.gov.br)

FIGURA 2 – Tambor



Fonte: <http://basilio.fundaj.gov.br>

FIGURA 3 – Trombeta



Fonte: <http://basilio.fundaj.gov.br>

Já a instauração da matriz Lusa no território brasileiro se deu a partir da chegada dos primeiros portugueses no século XVI, mas a colonização e o povoamento propriamente dito do país ocorreram a partir da década de 1530. Sobre esse fato, Ribeiro (1995, p. 49) afirma que “os índios defenderam até o limite possível seu modo de ser e de viver.” O povoamento foi condicionado pelos ciclos econômicos do pau-brasil e da cana-de-açúcar, tendo a partir daí a inserção da matriz Afro no país. De acordo com Budasz (2011), a única forma de literatura para o colono era transmitida oralmente. Eram romances geralmente cantados sobre melodias simples para não dificultar a narrativa e cantos de trabalho para acompanhar ações rotineiras, acalantos e cantigas, tanto em português como em tupi. Com o tempo, surgiram também as músicas trazidas e adaptadas pelos missionários, bandas de corporações militares ou de escravos e festas promovidas por autoridades seculares e religiosas. Eram usados instrumentos como tambores, pandeiros, gaitas de fole, pífanos e charamelas. O autor afirma que:

A música era cultivada como auxiliar no fluir das atividades sociais, como passatempo na intimidade do lar, acompanhando momentos de devoção religiosa ou como demonstração de civilidade e poder para os olhos e ouvidos externos. E era por isso que a prática musical também fazia parte da instrução dos filhos e afilhados do senhor de engenho. (BUDASZ, 2011, p. 17)

Sendo assim, a música era prática constante na vida dos colonos desde sua chegada e implantação no território brasileiro, fazendo parte da sociedade e de suas práticas. Mas, como dito anteriormente, quase não há registros das obras musicais praticadas no período. Como exemplo desse fato, Budasz (2011) afirma que “não sobreviveu até nossos dias o repertório de música de câmara que talvez fizesse parte das reuniões daqueles acadêmicos.” (p. 21)

Mas antes da vinda dos colonizadores, no século XVI, Portugal já era lugar de circulação de ideais com seus centros de atividades intelectuais patrocinados pela Coroa. Sua cultura era vista como uma forma particular do Renascimento europeu, pois misturava influências modernas, medievais e clássicas do período. A expansão marítima que foi realizada pelo país nesse período causou grandes mudanças nos aspectos culturais, econômicos e sociais existentes.

Com a chegada dos negros vindos principalmente da costa ocidental da África, trazidos pelos colonizadores para exercer o trabalho escravo em suas lavouras, iniciou-se a inserção da matriz Afro no Brasil. Quando aqui chegaram, os negros tiveram que aprender a viver numa sociedade formada pelo colonizador, o colonizado e a mistura dos dois. Tiveram que incorporar-se passivamente no universo cultural da nova sociedade e acabaram por influenciar de várias maneiras a cultura brasileira.

Entre as várias contribuições dos negros africanos estão a sua diversidade rítmica, instrumentos musicais – como o afoxé (figura 4), o berimbau a cúica e o agogô (figura 5) – e as danças. Mesmo sendo considerados inferiores e desprezíveis pelo colonizador, sua musicalidade foi percebida e alguns negros passaram a receber educação musical (dentro dos padrões europeus). Ainda proibidos de realizar seus rituais, eles não permitiram que a sua cultura fosse suprimida, pois os negros faziam suas festas e celebrações escondidas.

FIGURA 4 – Afoxé



Fonte: <http://basilio.fundaj.gov.br>

FIGURA 5 – Agogô



Fonte: <http://basilio.fundaj.gov.br>

Sabe-se que, de forma generalizada, a junção das três matrizes citadas anteriormente originou o povo brasileiro, sendo identificável em cada brasileiro pelo menos uma característica de cada uma de suas matrizes. Reforçando esse princípio, Ribeiro (1995) afirma que:

A identidade étnica dos brasileiros se explica tanto pela precocidade da constituição dessa matriz básica da nossa cultura tradicional, como por seu vigor e flexibilidade. Essa última característica lhe permitirá, como herdeira de uma sabedoria adaptativa milenar, ainda dos índios, conformar-se, com ajustamentos locais, a todas as variações ecológicas regionais e sobreviver a todos os sucessivos ciclos produtivos, preservando sua unidade essencial. (RIBEIRO, 1995, p. 270)

Ou seja, uma das características do povo brasileiro, que no caso se trata da adaptatividade, é herança da matriz Tupi.

Influências das matrizes originais na música brasileira

Com a assimilação cultural das matrizes, as influências musicais não poderiam ser deixadas de lado, como é o caso da modinha, que é um tipo especial de canção lírica, singela, de duração reduzida e de tema amoroso, composta para uma ou duas vozes acompanhadas por violão ou teclado, que foi cultivada no Brasil e em Portugal. Esse tipo de canção foi influenciado pelo gosto musical dos europeus vindos para o Brasil e pelo negro que, apesar da subjugação de sua cultura, continuou a cultivar a música (LIMA, 2001). A modinha e sua origem estão ligadas a moda portuguesa, que designava qualquer tipo de canção que era praticada nos salões de Lisboa pelas classes mais favorecidas. No Brasil, o sentido continua o mesmo de Portugal e também a moda de viola. Com o tempo o gênero ganha particularidades como melodias sinuosas de poucos compassos e compostas por pequenos motivos, a presença da sincopa melódica, o acompanhamento em arpejos de quatro colcheias, parafraseando as batidas do pandeiro, caracterizando assim, o universo musical afro-brasileiro. O conhecimento dessas características por nós é devido ao manuscrito Modinhas do Brasil, que se encontra na Biblioteca da Ajuda de Lisboa. O fato demonstra a importância do registro histórico e sua intencionalidade.

Já o lundu é definido por Lima (2001) como dança popular brasileira introduzida no Brasil, provavelmente, pelos escravos angolanos, sendo considerado resultado da confluência de elementos da cultura negra, portuguesa e espanhola, praticada por negros e mestiços no decorrer do século XVIII. Era dançado ao som do batuque dos negros e instrumentos como a viola. A aproximação da modinha e do lundu pode ter sido resultado da convivência entre negros, a classe média e a corte. Tal aproximação caracteriza a mistura de raças que ocorria na época na sociedade brasileira.

Durante o período joanino no Brasil, houve uma intensa atividade musical no Rio de Janeiro que era dividida em música da corte e a música fora da corte. Sabe-se que, desde a instituição da igreja católica, há distinção entre música profana, feita fora da igreja, e sacra, dentro da igreja. Mas a dualidade existente no Brasil não se tratava de sacralidade e sim de

qualidade imprescindível (música da Corte) e de funcionalidade festiva e mítica (música fora da Corte). Em sua fala, Monteiro (s/d) afirma que se homens vão e vêm, com eles circulam também as ideias. É sabido que para alimentar a necessidade musical da corte, eram trazidos músicos estrangeiros. Tal circulação contribuiu para a construção de um novo gosto baseado nas práticas cortesãs.

Mas havia também, a música praticada fora do círculo cortesão. Feita por negros e índios que compartilharam da cultura do branco imitando, transformando e até se afastando dela. Nesse sentido, podemos dizer as formas de manifestação cultural se uniram, pois a cultura é algo vivo que interage com o ser social atuante nela e com outras culturas. Das interações ocorridas entre música da corte e fora da corte criou-se um círculo de articulações e um espaço de tolerâncias.

Através do exemplo da modinha e do lundu, percebe-se a influência das matrizes na música brasileira e sua importância. Mas, voltando às questões inicialmente lançadas nesse artigo, compreende-se que o registro das manifestações culturais do passado poderia contribuir para uma melhor apreensão das manifestações musicais do presente, bem como confirmar ou negar hipóteses lançadas a respeito da produção musical do passado. Compreende-se também que o fato da ausência de registros não anula a existência de uma história da música viva e pulsante no Brasil. Devido a várias pesquisas feitas na área atualmente, essa história tem sofrido mutações e vem sendo registrada sob diversos pontos de vista, sendo eles musicais, antropológicos, sociológicos, filosóficos ou históricos. A origem e desenrolar dessa história discutida em sala de aula pelos futuros professores/pesquisadores em música, leva ao desabrochar de uma mentalidade não colonizada e crítica, capaz de compreender a dinâmica da formação e manutenção das culturas e perpetuação dessa ideia. A história da música que queremos formar/construir/contar depende desses pontos de vista e, principalmente, do ponto de vista do colonizado ou colonizador. Ao refletirmos sobre ela, já a estamos construindo, e ao escrever um artigo como esse, já a estamos contando.

Referências

BARROS, José D'Assunção. **Música indígena Brasileira** – filtragens e apropriações históricas. Projeto História 32 (jan.-jun., 2006)

BUDASZ, Rogério. **Música e Sociedade no Brasil Colonial**. Livro História da Música Erudita Brasileira. Conservatório Maestro Paulino, 2011.

CROWL, Harry. **A música no Brasil colonial anterior a chegada da Corte de D. João VI**. Livro História da Música Erudita Brasileira. Conservatório Maestro Paulino, 2011.

LIMA, Edilson Vicente de. **A Modinha e o Lundu no Brasil**. As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. 2001.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul**: Estado da Arte. Mana 13(2): 293-316, 2007.

MONTEIRO, Maurício. **Música da corte do Brasil**: entre Apolo e Dionísio (1808-1821). Textos do Brasil, n. 12, s/d.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In “O meio como ponto zero”. BRITES e TESSLER. Porto Alegre. Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: A formação e o sentido de Brasil. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.