Acervo
LUX JORNAL
O Estado de Minas – Belo Horizonte - MG
Publicado: 02 / 10 / 99 Pág.: 2 a 3 Pen.
567
190

Nosso gosto reunido

Entre as influências européias e a contribuição de índios e negros se consolidou a música colonial brasileira

DOMINGOS SÁVIO LINS BRANDÃO *

A música dos séculos XVII e XVIII, vocal ou instrumental, era considerada por seus contemporâneos uma linguagem capaz de exprimir "afetos" através de uma retórica própria, onde uma sintaxe melódica-harmônica estaria sujeita a normas de organização de um discurso falado conforme afirmava, por exemplo, Neidthart, um dos teóricos da música do período barroco: "O objetivo final da música é simplesmente, através dos sons e ritmos, suscitar todas as paixões tão bem quanto o melhor dos oradores".

A conquista da retórica musical foi possível a partir das inovações trazidas pelo sistema tonal, pois, com ele, a música pôde mover-se extraordinariamente, tramando uma estética dinâmica, ativa, que busca contrastes, em que a idéia avança com um movimento irresistível, provocando no ouvinte sentimentos, emoções e paixões.

Esta capacidade de despertar os "afetos", entretanto, não era unívoca, como as próprias paixões e as emoções. Na Europa Barroca, dois estilos considerados opostos e até mesmo inimigos dominavam a música: o estilo italiano e o estilo francês. Franceses e italianos despertavam as emoções através da música de maneira bem diversa. O estilo italiano era considerado extrovertido, sentimental, brilhante,.com ornamentações exageradas improvisadas ao vivo pelos intérpretes. Caracterizava-se também pela brilhante virtuosidade solística do violino, pelo baixo contínuo "carregado" e riquíssimo em instrumentos de variados timbres – para realmente conhecer a exuberância da música italiana e o riquíssimo baixo contínuo é imprescindível que se ouça "As Quatro Estações" de Vivaldi, interpretadas pela Freiburguer Barockorchester e pelo The Harp Consort. Nesta versão, Vivaldi é tocado como um verdadeiro compositor barroco italiano, com fortes contrastes de dinâmica, timbres fantásticos, enfim, ornamentado, extravagante, exuberante!

Já na música francesa, a ornamentação é controlada e comedida, a forma é clara e concisa. Detalhes técnicos de execução eram claramente estipulados. A livre improvisação era proibida, pois havia um código rígido de ornamentos complexos. Cabia, pois, ao intérprete, em prol de uma arte refinada e sensível, conhecer bem os requintados segredos do escrupuloso código interpretativo da música francesa.

O hiato entre os dois estilos era tamanho que um músico educado na escola francesa certamente não conseguiria tocar a música italiana e vice-versa. A ideologização política e social dessa guerra musical, em território francês, aconteceu em 1752 por ocasião da apresentação da ópera satírica "La Serva Padrona" do italiano Pergolesi. Na própria França havia partidários da música italiana, principalmente da ópera, como os enciclopedistas. Estes intelectuais do iluminismo eram favoráveis à ópera cômica e à musica italiana por considerá-las anti-aristocráticas. O rei, a nobreza e os músicos "lullistas" (seguidores do compositor Jean Baptiste Lully, idealizador da ópera francesa) mostravam-se contrários à música italiana, por achá-la distante do espírito francês. Este episódio ficou conhecido como a Querela dos Bufões.

Compositores de várias partes da Europa, nos séculos XVII e XVIII, tentaram fazer música de maneira que os dois estilos "rivais" pudessem se aproximar. O austríaco Gottlieb Muffat foi um deles; o alemão Telemann foi outro que conseguiu compor nos dois estilos com êxito. E o francês François Couperin também tenta a proeza em sua obra "Les Gouts Reunis" – Os Gostos Reunidos.

Ora, muito antes das tentativas de reunir gostos musicais inconciliavéis, num paraíso "onde tudo se leva em festas, cantar e folgar", como afirmava o jesuíta Padre José de Anchieta, a muitos quilômetros de Veneza ou de Paris, os "gostos já estavam reunidos" e isto desde os primeiros contatos do português com os nativos da recém-conquistada Terra de Santa Cruz.

Aqui, os mais diversos ritmos, sonoridades e estilos musicais se encontraram e conviveram. No Brasil colonial ouviram-se não somente os acordes da música portuguesa, mas também, comprovada por documentação descritiva (infelizmente a maior parte dos manuscritos musicais mais antigos preservados é apenas do século XVIII), da música espanhola, da música francesa e italiana, da música franco-flamenga, da música inglesa. Há notícias, por exemplo, de remessas para o Brasil, em 1741, de obras de autores renascentistas como o flamengo Orlando de Lassus, compositores barrocos como os franceses Lully e Rameau e os italianos A. Scarlatti, Frescobaldi, Monteverdi e Pergolesi. Ouvia-se também a monodia do canto gregoriano, as cantigas tradicionais medievais e, naturalmente, música indígena e de origem africana. Esta última sofreu restrições das autoridades, mas foi impossível contê-la, pois sua rítmica sedutora, alucinante e visceral invadiu os "bons lares", a ponto de se tornar imprescindível em nossas festas coloniais, conforme Tomás Antônio Gonzaga atesta o gosto pelo lundu (dança de origem negra), na Minas barroca, em suas "Cartas Chilenas": "Ó dança venturosa! Tu entravas nas humildes choupanas, onde as negras,/ Aonde as vis mulatas, apertando/ Por baixo do badulho a larga cinta/ Te honravam c'os marotos e brejeiros,/ Batendo sobre o chão o pé descalço./ Agora já consegues ter entrada/ Nas casas mais honestas, e palácios".

Já nos primeiros contatos entre o colonizador e os nativos do Brasil, a música se apresenta como um elemento de aproximação entre culturas, conforme atestado por trechos da carta de Pero Vaz de Caminha: "Ao Domingo de Páscoa pela manhã, determinou o Capitão ouvir missa (...) E ali com todos nos outros fez dizer missa, a qual disse o padre Frei Henrique, em voz entoada, com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes que todos assistiram (...)"; "E depois de acabada a missa (...) muitos deles tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço"; (...) "E além do rio muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros (...). Passou-se então para outra banda do rio Diogo Dias (...) e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam e andavam com ele muito bem ao som da gaita".

E assim a música indígena vai despertar no imaginário europeu uma tremenda curiosidade. Afinal, o Brasil aparecia para os habitantes do velho continente como um deslumbrante jardim do Éden, inclusive musical. Como exemplo podemos citar as primeiras anotações de música indígena do hemisfério ocidental feitas pelo francês Jean de Léry, que por aqui esteve em 1557. Descreve ele o canto, a dança e o fascínio que essa música hipnótica exerceu sobre ele: "E ainda hoje, quando recordo essa cena, sinto palpitar o coração e parece-me estar ouvindo". As poucas pautas anotadas por Jean de Léry repercutiram tanto que influíram nas discussões e publicações sobre música nos séculos XVII e XVIII. Como exemplo citamos o grande teórico musical francês Marin Marsenne que, como outros estudiosos, incluiu em sua "Harmonie Universelle" as melodias anotadas por Léry. Por muito tempo a música indígena brasileira continuou causando sensação na França, a ponto do famoso alaudista Gautier ter feito uma composição em homenagem ao tupinambás, executada em 1613 por músicos europeus em seus instrumentos e por três índios que tocaram maracas! E não podemos esquecer que o iluminista Jean Jacques Rousseau, no seu "Dictionnaire de la Musique" (1776), também reproduz as preciosas pautas de Léry.

Aqui concordo com o teórioo Ricardo Averine que as formas do barroco europeu estiveram vinculadas ao contato dos europeus com a América. Para ele, a exuberante natureza tropical e o contato com novas raças, costumes, e, acrescento, sonoridades, ritmos e instrumentos musicais inusitados influíram diretamente na nova concepção estética. O Barroco seria assim o resultado de uma conciliação entre o mundo da tradição cristã-católica-européia e as formas de percepção e sensibilidade das vastíssimas regiões que se incorporaram ou entraram em contato com ela. Ao ser "trazido" para a América, encontrou caminhos para um desenvolvimento "natural", já que o próprio trópico possuía a gênese da exuberância, do movimento, da sensualidade desse estilo de arte. Averine considera que a Igreja, ao abraçar o Barroco como sua arte para a catequese, permitiu que ela se adaptasse às novas realidades sociais, tanto que encontrará, mesmo no limiar do século XIX, impulsos para sua contínua renovação. Em outras palavras, ouso dizer que este fenômeno de troca foi comum a todas as artes, inclusive à música, questão que merece pesquisas mais aprofundadas.

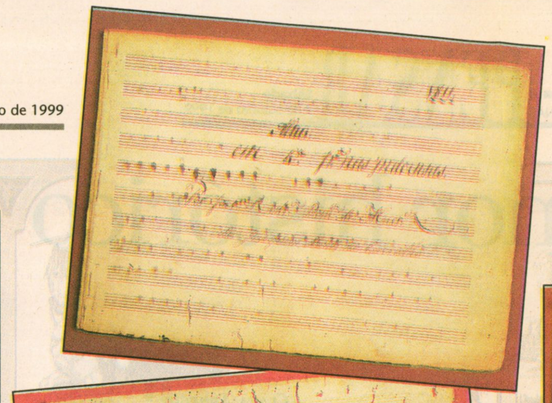
> Aqui, os mais diversos ritmos, sonoridades e estilos musicais se encontraram e conviveram

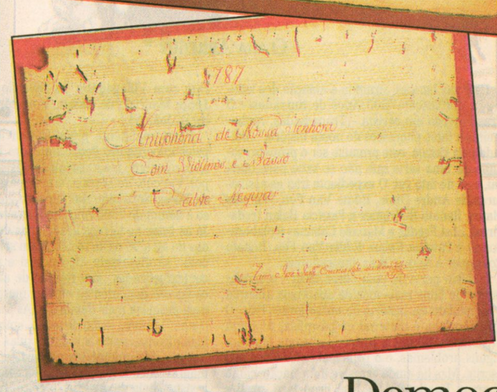
A música, portanto, foi elemento de grande importância para os primeiros contatos entre os europeus e os índios, e foi também através dela que os jesuítas aproximaram-se dos nativos para a catequese. O Padre José de Anchieta e seus colegas, além de fazer uso do canto gregoriano, adaptaram aos vilancicos portugueses a língua tupi. Os jesuítas, no afã de salvar a alma dos gentios, interferiram na criação musical destes, principalmente proibindo instrumentos como flautas de ossos e trombetas de cabeças humanas e ensinando os curumins a cantar motetes, tocar flautas, cravos, órgãos, dentre outros instrumentos que muitas vezes eram executados com instrumentos indígenas em cerimônias, conforme descreve o Padre Fernão Cardim em sua obra "Tratado da Terra e Gente do Brasil". No entanto, o uso da música pelos jesuítas ultrapassou sua intenção catequética inicial, pois, com o passar do tempo, acabou por formar na América uma verdadeira escola de compositores, instrumentistas, cantores e luthiers. É fascinante o legado musical, fruto da obras desses padres, que sobreviveu à destruição de suas reduções na América.

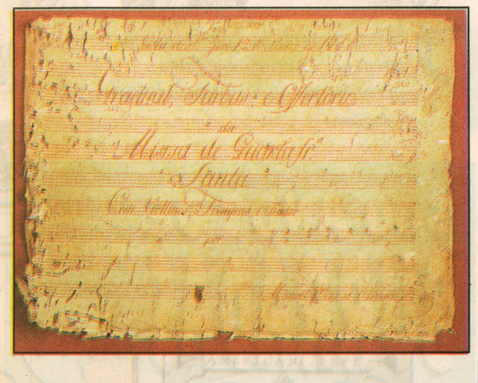
Infelizmente, a música tocada nas missões em território brasileiro ainda não foi descoberta, mas, tomando como referência as obras encontradas em outras reduções da América, como em Chiquitos, na Bolívia, entendende-se bem o estado de êxtase dos muitos que tiveram a oportunidade de apreciá-la. Padre Antônio Sepp, autor do livro "Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos", compositor e professor, um dos responsáveis pela introdução do baixo contínuo barroco nas reduções, comenta: "Estes índios (...) são por natureza talhados para a música, de maneira que aprendem a tocar, com surpreendente facilidade e destreza, toda sorte de instrumento, e isso em brevíssimo tempo (...). Basta que se lhe dê um trecho difícil para ensaiar que aos poucos tocarão sem omitir as passagens e saltos mais difíceis".

O músico Matheus Strobl observou que os índios "cantam com tanta graça e arte que quem não os estivesse olhando acreditaria que eram músicos das melhores catedrais da Europa". Testemunhos como estes são vários, e no entanto não foram suficientes para impedir que os interesses políticos e econômicos das grandes potências européias preponderassem, o que acarretou a impiedosa destruição das missões e de sua extasiante música.

Mesmo com percalços como este, os gostos continuavam reunidos em nosso Brasil. Aqui se tocava e se ouvia, desde os inícios da ocupação, a música medieval (não somente o canto gregoriano), como por exemplo os romances, as mouriscas, danças e folias. Muitas dessas antigas músicas, de caráter modal, continuam até hoje a ser cantadas em nosso sertão. Os romances nordestinos "Minervina" e "Bela Infanta", assim como a dança "Tirana da Rosa", originária do Vale do Jequitinhonha, são exemplos de reminiscências medievais ainda presentes em nossos tempos. É interessante observar que os modos medievais, em contato com a música indígena e de origem africana, adquirem cores peculiares, observáveis um muitas melodias de nosso folclore.







Alicerce africano

No século XVII, durante a presença dos chamados "invasores" holandeses, novas músicas são reunidas ao "nosso gosto musical". Bandas executando música holandesa realizavam desfiles no palácio do governador Maurício de Nassau, assim como as orquestras que tocavam em seus salões. A tolerância religiosa desse governador permitiu inclusive que músicas de vários cultos fossem entoadas em seus respectivos templos, nos serviços religiosos: a música católica barroca, o canto coral austero calvinista e cânticos de uma sinagoga instalada em Recife. Maurício de Nassau teria sido o fundador, no Recife, de um conservatório onde se executavam obras dos mestres flamengos, inclusive do "príncipe" da música renascentista, o genial Josquin des Près! Sabemos também que, quando da presença dos franceses no Rio de Janeiro, a música profana e a música huguenote desses "invasores" participaram de nosso "gosto reunido".

Não podemos esquecer que as fronteiras entre Portugal e Espanha não eram muito nítidas. Músicos dos dois países serviam em ambas as cortes, e a troca de informações era tamanha que, nos cancioneiros portugueses dos séculos XVI e XVII, muitas canções misturam os idiomas dos dois países. Provavelmente a música espanhola esteve reunida em nosso gosto, pois, além do mais, há várias citações de peças espanholas encenadas nas festas que ocorriam na Minas Barroca, e estas peças eram sempre acompanhadas de música.

Até o final do século XVII, os pouquíssimos documentos que [illegible] descobertos permitem concluir que a música portuguesa religiosa que aqui se tocava conservasse a tradição do contraponto renascentista, característica da música lusa da época (e não um atraso em relação às inovações italianas), e os vilancicos, de caráter sacro-profano, oriundos dos vários cancioneiros que se conservam até hoje. Manuscritos originários da cidade de Mogi das Cruzes (SP), considerados as mais antigas folhas de música do Brasil, com provável datação entre 1730 e 1735, nos apresentam peças sacras e cantigas estilisticamente em situação pré-barroca (ou maneirista) típicas do momento histórico musical por que passava Portugal. Embora os papéis sejam do século XVIII, a música é do século XVII. Com raríssimos materiais musicais como este, informações históricas e conjecturas, com muito esforço os musicólogos têm construído os primeiros 200 anos da história da música do Brasil.

Com relação ao século XVIII, a documentação mais farta nos permite uma pesquisa mais profunda e um vislumbre mais amplo. Mas antes de tratarmos da música do século XVIII registrada em papel não podemos deixar de assinalar a enorme importância da música africana para nossa formação cultural. Desde a chegada dos primeiros escravos, suas cantigas invadiram as praças, as senzalas, as igrejas, e mesmo sofrendo censura por parte das autoridades (acompanhada do batuque dos tambores, dos ritmos sedutores dos berimbaus e dos ganzás, era considerada elemento de resistência à escravidão), se tornou um dos principais alicerces de nosso "gosto reunido". Com os negros, incorporam-se ao nosso gosto, por exemplo, músicas com o lundu, que a princípio consistia uma dança cantata trazida pelos escravos bantos, que no século XVIII se fundiu com a dança cultivada pelos brancos. Esta fusão não abalou entretanto a sua coreografia carregada de movimentos licenciosos. Tomás Antônio Gonzaga, ao descrever os movimentos do lundu, chama o dançarino de "lascivo amante" e salienta os movimentos da "ligeira mulata" que dança o quente lundu e o vil batuque".

Esta dança "com sapateados, batuques, remelexos dos quadris e a sensual umbigada", conforme assinala o pesquisador Waldenyr Caldas, agradava a todas as camadas da sociedade. Até mesmo os membros do clero se deixaram levar pelo seu caráter vivo e visceral. Viajantes que por aqui passaram no final do século XVIII e no início do século XIX chegaram a se espantar com sua ousadia. O francês Tollerane a descreveu como "uma representação mais crua do amor carnal", pois a dama excitava seu cavalheiro com movimentos sensuais e com tremores de cadeiras, para no final cair desfalecida nos braços de seu par. Já um contrabandista inglês descreveu o lundu como uma dança em que "os pares bailam quase sem mover as pernas com toda ondulação licenciosa dos corpos, em contato de modo estranhamente imodesto!". Nos meados do século XIX o lundu vai perder a espontaneidade e o movimento coreográfico de influência negra, pois vai se tornar numa canção de caráter urbano e de salão, recebendo influência da ópera italiana, sem deixar de apresentar elementos originais, principalmente no tocante ao ritmo sincopado e balançante.

A existência de partituras do século XVIII vem permitir maior mobilidade para o estudo da música colonial brasileira. Em Pernambuco, por exemplo, encontramos o músico Luís Álvares Pinto (1713-1789), compositor de belas obras e autor do tratado teórico "A Arte de Solfejar". Na Bahia, encontramos associações como a Academia Brasílica Renascidos, responsável pela realização de saraus líteros-musicais. Chegou até nós o manuscrito mais antigo de música profana brasileira "Herói, Egrégio, Douto, Peregrino", uma cantata em homenagem ao seu presidente. É nesta época que encontramos também na Bahia Caetano Mello de Jesus, autor do mais longo tratado musical em português, o "Discurso Apollogético" (dois volumes com 1200 páginas), onde o autor, correspondendo com outros músicos, participa de discussões sobre questões musicais pertinentes àquele momento, como a eficácia do sistema temperado. Em São Paulo, o compositor que mais se destacou foi o português André Silva Gomes, autor de vasta obra e formador de uma escola de compositores. No Rio de Janeiro, encontramos o fabuloso Padre José Maurício Nunes Garcia. Este mulato foi uma das surpresas encontradas no Brasil por D. João VI quando a família real desembarcou no Brasil. O Padre José Maurício conquistou o príncipe regente não só por sua música como por sua cultura humanista. Atuou como mestre de capela da catedral do Rio de Janeiro, exercendo as funções de organista, regente e compositor. Era admirado pela capacidade de improvisador e suas obras revelam o conhecimento da estilística clássica e pré-romântica.

A nosso ver, entretanto, era na Minas Barroca que os gostos musicais realmente se encontravam reunidos. Esta capitania surgiu em meio às inquietações provocadas pelo choque, no século das luzes, de duas mentalidades antagônicas, produtos das tensões geradas na desintegração da mentalidade feudal para a constituição do mundo de produção capitalista. De um lado, acreditava-se que a felicidade se encontrasse no ócio, no "inútil", na consumação suntuosa; de outro, acreditava-se que o objetivo da coletividade fosse a produção e que somente o trabalho deveria ser premiado. A sociedade mineira encontrou no Barroco a expressão para o seu *modus vivendi*. Frente ao medo e à angústia do novo, a explosão artística de Minas, com seus rituais, festas e gastança exaltada, constituiu-se numa espécie de "vácuo temporal".

> Desde a chegada dos escravos, suas cantigas invadiram as praças, as senzalas, as igrejas

Regidas pelo rico calendário litúrgico, as festas na sociedade colonial mineira eram momentos especiais e muitos estimados. Diferentemente do que alguns estudiosos afirmam – que as festas eram promovidas pelas irmandades para anestesiar a capacidade de rebelião de uma população injustiçada – elas se constituíam naqueles momentos em que a vida rotineira entrava num estado de suspensão necessário para a catarse e para revigorar as energias sociais. Como bem afirma Mary del Priore sobre as festas no Brasil Colonial, "a alegria da festa ajuda as populações a suportar o trabalho, o perigo e a exploração, mas reafirma, igualmente, laços de solidariedade, ou permite aos indivíduos marcar sua especificidade e diferenças". Regentes, compositores, cantores, instrumentistas, empresários do teatro e demais agentes contratados pelas irmandades e pelos Senados das Câmaras promoveram e fizeram a música que ocupou as igrejas e as comemorações de datas oficiais. As obras destes profissionais eram executadas em ocasiões variadas, como nos saraus, nos espetáculos operísticos e em todas as ocasiões em que a música fosse suscitada.

Analisando diversas peças dos compositores mulatos, em sua maioria sacras, notamos a variedade de gostos musicais que estiveram reunidos em Minas. Verificamos que, numa sociedade de "formas abertas" como a mineira do século XVIII, diversos tipos de sensibilidade musical foram suscitados. Para cá não foram transplantados apenas modelos de uma arte sacra barroca, pré-clássica, mas, além disso, modelos que remontam ao moteto renascentista, e ainda uma concepção mineira segundo a tradição de cantilenas acompanhadas pelos fiéis, além de experiências que revelam "não-observância" dos cânones musicais setecentistas europeus, como podemos constatar em diversas obras de Manoel Dias de Oliveira e na "Sonata nº 2 para teclado" (sonata "Sabará", única peça instrumental completa do período colonial brasileiro).

Nos grandes momentos de efusão barroca em Minas, na primeira metade do século XVIII, descritos na obras como no "Triunfo Eucarístico" (1734) de Simão Ferreira Machado e "Áureo Trono Episcopal" (1748), temos uma clara visão da reunião dos gostos: no "Triunfo Eucarístico" há citações de danças, de representações de mistérios, de conjuntos musicais instrumentais, de exibições de música e coreografia. Cita ainda serenatas, os toques de um trombeteiro alemão, negros que tocavam charamelas e missa solene com música. No "Áureo Trono Episcopal", a música novamente é elemento de destaque, inclusive com manifestações da cultura indígena e dos negros: bailes nas ruas, cantores, coros de música, dueto de músicos, tambores, cantos compostos ao modo dos pretos, dança de carijós ao som de tamboril, flautas e pífaros pastoris.

Democracia musical

A diversidade e a "democracia musical" continuavam como fatores marcantes na produção musical mineira na segunda metade do século XVIII. Encontramos na produção sacra obras musicais concebidas dentro de uma simplicidade renascentista e no modelo pós-barroco, como nos motetos de Manoel Dias de Oliveira; encontramos obras onde predominam caraterísticas pré-clássicas, como as de J. J. Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, Marcos Coelho Neto, Inácio Parreiras Neves, dentre outros; encontramos ainda autores como Antônio dos Santos Cunha, cuja obra se encontra marcada pelas inovações operísticas italianas; e encontramos em Manoel Dias de Oliveira peças marcadas pela "não-observância" dos cânones da música setecentista européia. Na música profana, estão presentes na vida mineira as modinhas, de lírica amorosa e concebidas dentro de uma simplicidade clássica, o "quente" lundu e os batuques, e a presença de formas instrumentais mais complexas, como a "Sonata nº 2" recolhida em Sabará que, em seus três movimentos, apresenta vários "gostos reunidos", como o rococó, o clássico e o pré-romântico, com claras alusões ao *sturn and drang*.

Não podemos deixar de citar a constante preocupação das autoridades eclesiásticas com relação à "música indecente" executada no templos mineiros. No nosso entender, tratava-se da reunião de gostos, ou seja, da introdução de elementos oriundos da música africana em nossas cerimônias religiosas católicas. Um gosto reunido que não agradava muito às autoridades eclesiásticas, pois até por volta do último quartel do século XVIII tentava-se controlar a execução musical nas igrejas, ameaçando o músico desobediente de excomunhão.

A música colonial mineira é criação que se insere no tempo, porém transmudada. Busca no passado renascentista sua fonte de inspiração. Vive do jogo mesclado de códigos lingüísticos diferentes. Ousa na "não-observância" de cânones. Adota os mais variados gêneros e formas de música para o ritual católico. Avança no tempo, intuindo procedimentos românticos. Cultiva o profano instrumental, como na "Sonata nº 2". Convive, ao mesmo tempo, com a música de origem escrava e com o canto gregoriano, presente no ritual católico mineiro setecentista. Executa e busca inspiração num variado repertório de compositores europeus, tais como os arcaicos Gines Morata, Palestrina, e William Byrd, os barrocos Purcell e Haendel, e em compositores contemporâneos dos mestres coloniais da segunda metade do século XVIII, como Haydn e Pleyel. Enfim, por caminhos tão díspares e diversificados, dá origem ao nosso verdadeiro conjunto estilístico musical.

Essa reflexão faz-nos concluir, portanto, que o panorama imaginário social e material da Minas setecentista proporcionou as condições para esta multiplicidade de procedimentos musicais. Além desta conclusão, constatamos a presença de diferentes sensibilidades musicais entre o povo brasileiro, especialmente o mineiro: uma arcaica e outra moderna. Sinal de que, já naquele tempo, o Brasil apresentava uma realidade de contrastes, entre um pré-moderno e outro pós-moderno.

A este propósito podemos supor, num esforço de imaginação, que tal multiplicidade de procedimentos configurou uma situação análoga à que em nossa época caracteriza o que hoje denominamos "pós-modernismo". De fato, no momento presente, depois que os principais cânones foram há muito transgredidos, os processos de ruptura morfo-estrutural foram postos em prática, gerando inúmeras possibilidades de criação lingüística, inclusive com a inserção de novos signos sonoros, e mesmo visuais. Quando os caminhos intermídia foram experimentados e parecem ir se esgotando, com novas vias materiais – da própria matéria sonora – e possibilidades verdadeiramente combinatórias de diferentes códigos lingüísticos, impõe-se uma realidade supra-estilística. Assim, não há que se buscar mais a velha unidade de estilo, fruto da racional e coerente concatenação de procedimentos, dados, estruturas derivadas de uma única "poética". Há que mesclar o maior número possível de citações advindas de múltiplas "poéticas", de diferentes códigos.

A práxis musical mineira do século XVIII convida a este pararelo imaginário. Assim como a criação pós-moderna reside na multiplicidade de recursos, procedimentos e forma de manifestação, a unidade do conjunto estilístico da produção musical do período colonial mineiro pertence ao campo da estilística européia, é inegável, mas transmudada e variegada em função da nossa realidade social multifacetada. Por isso, consideramos que a música colonial mineira instituiu suas "verdades". Diremos, assim, tomando como base as palavras de Roberto DaMatta, que a música em Minas no tempo da colônia é expressão de uma sociedade que pensou a si mesma e instituiu como seu código de idéias e valores, sua cosmologia e seu sistema de classificação das coisas do mundo. A Minas Barroca encontrou seu próprio modo de fazer música.

Esta reflexão levou-nos a uma outra questão: a revisão de alguns conceitos que, tomados precipitadamente, transformaram-se em verdadeiros pré-conceitos a respeito da produção musical de período colonial brasileiro. O mais evidente de todos é o de "música colonizada". Ora, não podemos negar uma realidade que, sob múltiplas formas, mantém-se presente até os dias de hoje em nosso fazer artístico: os nossos compositores do período colonial sofreram influências da música européia, assim como ocorreu aos compositores brasileiros inseridos no movimento romântico – Carlos Gomes, Nepomuceno, Henrique Oswald, Alexandre Levy, para citar apenas os mais conhecidos – e por que não sermos objetivos e realistas? Até os pioneiros do movimento de 1922, que justamente fundaram o modernismo no Brasil, rechaçando as influências estrangeiras, acabaram por se deixar levar pelos ecos do movimento nacionalista que já se tornara generalizado na Europa, incitando a imaginação dos nossos compositores. Se a escolha das fontes de inspiração passou a privilegiar a produção folclórica, popular, genuinamente brasileira, no início do século XX, a idéia de tomá-la como referência advinha sem dúvida alguma dos sucessivos movimentos nacionalistas europeus.

As questões postas anteriormente fazem-nos refletir sobre outra, a da cultura de nossos dias. Numa época em que tanto se fala em globalização da cultura, em que praticamente foram superadas as fronteiras internacionais e intercontinentais, em que a mídia promove uma massacrante e alienadora cultura do "igual", do "consumismo" e do descartável, pensamos ser redundância estéril o uso de conceitos como "colonização" e "arte colonizada". Fomos e continuamos engessados por formas de colonização cultural, mas há ainda esperança de práticas culturais autênticas que reflitam o que certamente permanece íntegro em nós. Acredito que, através da pesquisa e da execução de obras dos diversos acervos musicais que hoje se encontram organizados ou em fase de organização, possamos encontrar respostas para estas questões que nos afligem na atualidade. Ao invés de mantermos a infindável discussão em torno da questão de sermos ou não colonizados culturalmente, e reconhecendo que, de diversas maneiras, nós realmente ainda nos deixamos fascinar pelos modelos estrangeiros, podemos, por outro lado, descobrir, como fizeram os mestres do colonial brasileiro, especialmente o mineiro, as formas de diversificar nossa experiência cultural, valorizando o que nossa música tem de autenticidade, de potencialidade de comunicação e de tradução do *modus vivendi* da comunidade. Assim, se o "igual" propagado pela mídia continua fascinando, que pratiquemos também o "diferente" , ou seja, os "gostos reunidos", inspirando-nos na lição dos mestres do período colonial.

> Tentava-se controlar a execução nas igrejas, ameaçando o músico desobediente de excomunhão

Nos últimos dois anos, diversos grupos musicais no Brasil têm "praticado o diferente", ou seja, têm-se dedicado à pesquisa e à execução da música colonial brasileira, registrando em CD o resultado de seus esforços (alguns sob os auspícios de patrocinadores e instituições). São trabalhos diversos em termos de interpretação e concepção musical. Fomos presenteados, por exemplo, por belíssimos CDs, como os de Luíza Sawaya ("20 Modinhas" e "Veneno de Agradar"), do coral Ars Nova da UFMG ("Mestres da Música Colonial Mineira"), da Camerata Antiqua de Curitiba ("Te Deum" de Luís Álvares Pinto), do Brasilessencia Grupo Vocal e Orquestra ("Música do Brasil Colonial", André Silva Gomes, e "Música do Brasil Colonial", compositores mineiros) e do Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora (CDs do Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga).

Estes grupos optaram por uma interpretação tradicional, em que pese prevalece a visão romântica da música colonial brasileira. Outros músicos, como Marcelo Fagerlande ("Música Portuguesa e Brasileira para Cravo"), e grupos como o Vox Brasiliensis ("História da Música Brasileira – Período Colonial I e II"), o Madrigal Cantátimo ("Ladainhas, Lamentos e Ladeiras"), o Collegium Musicum de Minas, da Escola de Música da UEMG ("Ninguém Morra de Ciúme" e "Senhora del Mundo"), o Ensemble Turicum ("Sacred Music From 18th Century Brazil", vol. I e vol. II), o Armonico Tributo ("América Portuguesa"), Camerata Novo Horizonte de São Paulo ("Officium 1816", Padre José Maurício) e o grupo Calíope preferiram optar pela chamada "performance histórica", onde os elementos de interpretação musical da época em que as peças foram compostas são observados, alguns fazendo uso, inclusive, de instrumentos de época. Destacamos também os trabalhos de "arqueologia" da música como o de Anna Maria Kieffer e o grupo Anima ("Teatro do Descobrimento"), onde a pesquisa e a imaginação caminharam de forma equilibrada, apresentando-nos um interessante Brasil musical de "gostos reunidos" nos primeiros anos da colonização. Também são de inestimável valor o relançamento de gravações do acervo da Funarte pelo Instituto Cultural Itaú de peças do Padre José Maurício interpretadas pela Associação de Canto Coral ("Matinas de Finados"). Louvamos estes esforços, pois atitudes como estas podem servir para que nossa cultura não desapareça sob o influxo da massificação, da amnésia e da indiferença.

* Domingos Sávio Lins Brandão foi diretor da Escola de Música da UEMG, onde leciona História da Música, é diretor geral do campus de Belo Horizonte da UEMG, flautista e coordenador do Collegium Musicum de Minas