

# Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um “Heroe, egregio, douto, peregrino” esforço para além do americanismo musical

*Brazilian Music Historiography as a musicological operation: fragments of a "Heroic, egregio, scholar, pilgrim" effort beyond musical Americanism*

**Beatriz Magalhães Castro**

Universidade de Brasília

bmagalhaescastro@gmail.com



Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1300185668660798>



Orcid: [0000-0001-6048-2505](https://orcid.org/0000-0001-6048-2505)

Recebido em: 05 dez. 2023

Aprovado em: 08 jan. 2024

## **RESUMO**

O desafio proposto neste texto é o de discutir a historiografia e os processos de historicização, seus usos, papéis e funções, em narrativas sobre as práticas musicais contidas no espaço geopolítico delimitado como brasileiro. Assim, se de um lado temos os objetos (as práticas musicais), de outro, temos a construção de processos materializados em narrativas que não se constituem ou se discutem propriamente processos historiográficos. Aborda-se o conceito de historiografia (Abbagnano 2007) e os diversos projetos historiográficos brasileiros em música, a partir dos produtos existentes (Guilherme de Mello a Franco Perpétuo), aos mais recentes (ANPPOM e ABMUS). Destaca a seguir quais seriam os principais "problemas" para uma historiografia musical brasileira, inserindo conceitos como periodização, escassez de fontes, lacunas historiográficas, notação musical histórica, atribuição de autoria e "atraso intelectual," em contextos mais amplos da sociologia do objeto e sua significação, interdisciplinaridade e disciplinaridade e modelos hermenêuticos alternativos. Por fim, analisa alternativas para superação destes problemas e propõe uma discussão sobre tais dimensões numa operação musicológica não mais de suposições, mas de pressupostos.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Historiografia musical brasileira; ANPPOM; operação historiográfica; operação musicológica; lugar de fala

## **ABSTRACT**

The challenge proposed in this text is to discuss historiography and the processes of historicization, their uses, roles and functions, in narratives about the musical practices contained in the geopolitical space delimited as Brazilian. Thus, if on the one hand we have the objects (the musical practices), on the other, we have the construction of processes materialized in narratives that do not constitute or discuss historiographical processes themselves. The concept of historiography (Abbagnano, 2007) and the various Brazilian historiographical projects in music are discussed, from the existing products (Guilherme de Mello to Franco Perpétuo), to the most recent (ANPPOM and ABMUS). It then highlights what would be the main "problems" for a Brazilian musical historiography, enclosing concepts such as periodization, scarcity of sources, historiographical gaps, historical musical notation, attribution of authorship and "intellectual delay," in broader contexts of the sociology of the object and its significance, interdisciplinarity and disciplinarity, and alternative hermeneutic models. Finally, it analyzes alternatives for surpassing these problems, and proposes a discussion on such dimensions, in a musicological operation no longer based on assumptions, but on presuppositions.

## **KEYWORDS:**

Brazilian musical historiography; ANPPOM; historiographical operation; musicological operation; place of discourse.

## Historiografia como problema

O desafio proposto neste texto é o de discutir a historiografia e os processos de historicização, seus usos, papéis e funções, em narrativas sobre as práticas musicais ditas brasileiras, por estarem contidas num dado espaço geográfico (e geopolítico) delimitado como Brasil. Assim, se de um lado temos os objetos (as práticas musicais), de outro, temos a construção de processos historicistas materializados em narrativas por vezes mais próximas a crônicas e ensaios do que propriamente em processos historiográficos. Explicamos.

A historiografia constitui-se, desde Campanella (1638), como “arte de escrever história.” Segundo Abbagnano (2007), o termo

permaneceu com esse significado em inglês e francês (o alemão usa *Historik*), ao passo que em italiano passou a significar, na esteira de Croce, o conhecimento histórico em general ou conjunto das ciências históricas. Dada a ambiguidade do termo história é oportuno dispor de um termo adequado para indicar o **conhecimento histórico** na sua distinção da **realidade histórica**. As interpretações dadas sobre esse conhecimento são fundamentalmente duas que podem ser qualificadas como A) historiografia universal; B) historiografia pluralista. (s.v. Historiografia, Abbagnano, 2007, 591, grifo nosso)

Consignando, de uma parte, como A. historiografia universal: a “interpretação da realidade histórica como mundo,” de outra, atribuindo a B. historiografia pluralista: a “interpretação da realidade histórica como objeto definível ou verificável só através dos instrumentos de pesquisa que se dispõe” (idem, *ibidem*).

Atribui assim à historiografia universal ou *cósmica* (do alemão *Weltgeschichte*), duas características aqui sintetizadas em: 1<sup>a</sup>. Como tarefa do filósofo, e não do historiador; e, 2<sup>o</sup> Ser **independente das limitações do material historiográfico e dos instrumentos de pesquisa**, podendo, pois, prescindir de qualquer história que tenha sido escrita ou que possa sê-la. (idem, 592, grifo nosso).

Já à historiografia pluralista, que “caracteriza-se, em primeiro lugar, pelo abandono de conceitos como “mundo histórico” ou “história universal,” atribui cinco fundamentos na consolidação dos métodos historiográficos: **1<sup>o</sup> Perspectivismo**, na manutenção do

afastamento em relação ao passado e quer entendê-lo em seu tempo e lugar, sem assimilá-lo ou reduzi-lo ao presente, reconhecendo a alteridade entre experiência vs. realidade histórica, entre sujeito vs. objeto histórico; ou entre o presente vs. o passado, como condições fundamentais da pesquisa histórica. Provoca assim o devido afastamento em relação ao passado (Nietzsche), como também ao presente (Bayle), ressaltando que a "técnica da investigação historiográfica (...) tende a limitar e disciplinar a interferência dos seus interesse na pesquisa"; **2º O caráter individualizante** do conhecimento histórico, já que todo acontecimento histórico é: limitado por dois parâmetros fundamentais (cronologia e geografia), a documentação histórica tem caráter individualizante, assim como os critérios de escolha por tender a pôr em relevo um fato entre outros, atribuindo-lhe *significado* ou *importância*, como também *unicidade*; **3º Seletividade** do conhecimento histórico, a partir do momento no qual o historiador seleciona sem implicar em mudança do passado, mas na seleção ou interpretação que o presente faz deste passado; **4º** o conhecimento histórico não visa à explicação causal, mas à **explicação condicional** (W. Dray), que reduz a importância da oposição entre *explicação* e *compreensão*, ou numa oposição entre ciências da natureza e ciência do espírito; e, **5º** visa a determinação de **possibilidades ou probabilidades retrospectivas**, como renúncia ao esquema causal e do seu recurso ao esquema condicional, como característica definida por Max Weber: "A consideração do significado causal de um fato histórico começará com a seguinte pergunta: excluindo os acontecimentos do conjunto de fatores considerados condicionantes, ou mudando-os para determinado sentido, e tomando como base regras gerais da experiência, seu curso teria podido tomar direção de algum modo diferente, nos aspectos decisivos para o nosso interesse?" (Weber, 1906) (idem, 592-594, grifo nosso).

Em seu extenso verbete *Historiografia* (591-595), colmata com o paradigma que considera fundamental para o exercício historiográfico, que é a sua capacidade de "conceitualização" da história e do trabalho do historiador, como sumarizado na citação de Paul Veyne (1981):

Expressões como: história não factual (não *évènementielle*), história em profundidade, história comparada, generalizante, tipológica, ou ainda sociologia histórica, aliás tópica histórica, são modos de designar esse trabalho de conceitualização do caos que é acima de tudo o espetáculo do devir. Desse ponto de vista, o esforço do historiador assemelha-se mais ao

esforço filosófico do que ao científico. (P. Veyne, in Le Goff-P. Nora, orgs., 1981, 25, apud Abbagnano, 2007, 595)

Portanto, a partir destes elementos poderíamos consubstanciar algumas das características fundamentais da operação ou exercício historiográfico, e aplicá-las numa análise comparativa dos títulos que se propuseram a compor um panorama histórico destas práticas, como veremos a seguir.

### **As História(s) da Música no Brasil: vertentes epistemológicas da historiografia musical brasileira**

A partir de um levantamento bibliográfico, identificamos que as obras que consignaram em seus títulos as palavras "história da música brasileira" ou variantes, desde Guilherme de Mello (1908) a Irineu Franco Perpétuo (2018), perfaziam um arco temporal de 110 anos. Nessa cronologia, identificados os autores, passou-se a uma análise de conteúdo das obras buscando ainda encontrar paralelos com os modelos historiográficos então vigentes, demonstrando que esta poderia ser agrupada em três fases: **1a.** a influência do cientificismo positivista do século XIX na construção do darwinismo social e do determinismo racial; **2a.** seguido de uma fase de ruptura a partir de ações patrimonialistas e teses culturalistas e (novo)historicistas sob a influência, como também em decorrência, das correntes modernistas; e, **3a.** um retorno ao que denominamos permanências do positivismo uma vez que não haverá a proposição de novos paradigmas ou adesão aos componentes da nova história e os avanços da nova musicologia. Ou, em síntese, sem uma demonstração de um "esforço filosófico" numa capacidade de "conceitualização" da história e no trabalho do historiador (cf. Veyne).

Além deste fato, e talvez como consequência disto, esta análise demonstrou que a produção de tais títulos não constituiu produção musicológica especializada, sendo os autores, em sua maioria, profissionais como jornalistas (José Ramos Tinhorão, Ruy Castro e Irineu Franco Perpétuo), diplomata (Vasco Mariz), músico prático (Cernicchiaro) e compositor (Bruno Kiefer).

Sem dúvida, me dirão que "alto lá" pois todas, tendo objeto a música, referem-se naturalmente a musicólogos. Ao que responderei, não, por dois motivos principais:

1. Hoje suplantada pelas vertentes pós-kermanianas da nova musicologia, a área da musicologia possui longa tradição da dita "musicologia histórica," que apesar do seu desfasamento em relação ao proposto pela nova história (ou *les Annales*) possui os elementos de uma historiografia pluralista na "interpretação da realidade histórica como **objeto definível ou verificável só através dos instrumentos de pesquisa que se dispõe.**" Portanto, instrumentos estes entendidos como os documentos históricos e todo o aparato científico e filológico de análise documental considerando, entre outros elementos, a paleografia, autoria, datação, caligrafia, papéis de música, organologia, iconografia, práticas editoriais históricas, tratadística, formas e linguagens musicais etc.; e,

2. A metodologia empregada em muitos dos textos não corresponde necessariamente a pressupostos científicos, faltando citação de fontes, bibliografia, análises documentais de vários níveis, localização e identificação de fontes eventualmente citadas, com exemplos claros e possibilidade de verificabilidade e reprodução de resultados a partir de dados objetivos. Ou seja, estão ausentes alguns dos procedimentos necessários para validação da sua cientificidade.

### **ANPPOM e as "Histórias das Músicas no Brasil" (2023)**

O projeto mais recente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), denominado "Histórias das Músicas no Brasil" (2023) permitiu uma nova reflexão acerca deste processo. Segundo descrito no site da associação, esta série

foi concebida com o propósito de dar visibilidade à reflexão sobre a história do vasto e plural cenário da música no Brasil. Ela compreende cinco volumes, cada um deles dedicado a uma região do país, e se constitui de capítulos sobre o processo histórico de todos os tipos de música, particularmente dos repertórios e práticas que têm recebido menos atenção da academia, com vários tipos de abordagem, das mais consolidadas às mais inovadoras.

(...)

Estamos imensamente satisfeitos com o resultado do trabalho dedicado das(os) editoras(es) e autoras(es) destes volumes e os entregamos à comunidade cientes de que se trata de uma primeira e inicial contribuição para uma ampla reflexão sobre a música no Brasil e para dar visibilidade aos

promissores trabalhos das novas gerações de pesquisadoras(es). (Vermes e Holler, 2023)

Apesar destas muito bem-vindas ressalvas, a palavra "história", "processo histórico" e o título que consigna a expressão "Histórias das Músicas no Brasil," busca demarcar a tipologia do trabalho numa concepção menos linear e abarcante de uma história panorâmica, fato refletido na escolha por histórias regionais, de "todos os tipos de música." Claro, que se possui essa reflexão plural de origens e objetos musicais, seria relevante perguntar: em qual medida operou-se um "processo histórico" e, em qual medida, este se diferenciou de uma etnografia descritiva de caráter historicista? Seriam então "histórias das músicas," mas em qual sentido?

O processo histórico se diferencia fundamentalmente de um projeto, cuja historicidade ou historicismo apenas ambicione refletir uma operação historiográfica que abranja esse vasto panorama. A questão principal neste quesito nos parece ter-se operado no **método de coleta dos textos**, que se democraticamente aberto a toda uma comunidade da associação, produziu um **mosaico de percepções** deixando importantes lacunas e falhando em termos de visão historiográfica. Como resultado, os textos são amplamente distintos e não possuem diálogo ou estruturas semelhantes, podendo um texto revelar uma região (e.g. Música no Distrito Federal..., de minha autoria), como uma obra musical (e.g., Cyro Pereira e o Choro da Brasileira n. 3 para violoncelo e orquestra, de Milene Jorge Aliverti e Guilherme Sauerbronn de Barros). Com isso, as *Histórias...* perfazem um interessante, embora assimétrico, universo regional sem que se componha um volume mais abrangente. Constitui-se melhor como um dossiê temático, em livro ou de revista, muito bem financiado, dado o cuidado editorial e de revisão textual, além da própria dimensão numérica do projeto que, ao todo, possui 33 capítulos, 31 autores e 1.572 páginas de textos acadêmicos<sup>1</sup> (Tabela 1):

*Tabela 1 - Distribuição do número de capítulos e número de páginas entre as 5 regiões brasileiras tratadas.*

---

<sup>1</sup> Excluindo introduções e prefácios, e seções "sobre os autores" e "sobre a série."

VOLUME	NÚMERO DE CAPÍTULOS	NÚMERO DE PÁGINAS
Região Sudeste	12 capítulos	452 páginas
Região Nordeste	10 capítulos	392 páginas
Região Centro-Oeste	11 capítulos	381 páginas
Região Sul	6 capítulos	193 páginas
Região Norte	6 capítulos	154 páginas

*Fonte: a autora.*

Interessante ainda observar a omissão à área especializada da Musicologia, identificada na Introdução de Bessa e González, coordenadoras do volume dedicado à região sudeste, quando afirmam que:

Os 12 capítulos que o compõem foram escritos por professores e pesquisadores atuantes em **diferentes áreas e níveis de ensino**, da educação básica à pós-graduação, os quais se encontram em diferentes estágios de sua trajetória profissional. Assim, pesquisadores confirmados e livre-docentes figuram lado a lado com mestrandos, mestres, doutorandos e recém-doutores. Todos possuem **formação universitária na área de Música**, mas **dialogam**, de alguma forma, com as **Ciências Humanas, em especial a Antropologia, a Sociologia e a História** (área de doutoramento de dois deles), bem como com outras áreas **do campo das Artes**. (Bessa e González, 2023, 10, grifo nosso)

Nesta introdução corroboram mais adiante os problemas acima apontados, ao entender que:

**O reduzido número de contribuições de historiadores de ofício** a este volume – resquício, talvez, da velha separação entre História e Musicologia<sup>1</sup> – é compensado pela operação historiográfica (CERTEAU, 1982) realizada por pesquisadores da área de Música.

[nota de rodapé do texto: É **curioso** notar que, no Brasil, as pesquisas em História da Música são geralmente realizadas em institutos, faculdades ou departamento de Artes, e **não de História ou Ciências Humanas, como ocorre em países europeus e norte-americanos**. No contexto hispano-americano, esse assunto foi abordado em Pérez González (2010)]

Outra tendência observada entre as narrativas presentes nesta publicação é o uso do método etnográfico, caracterizado pela observação participante e pelo contato direto com as práticas estudadas, algo pouco comum na historiografia, que, em geral, não tem como acessar os agentes de sua narrativa. (Bessa e González, 2023, 11, grifo nosso)

O que nos parece outrossim expor as diversas ambiguidades e disputas encontradas na práxis acadêmica da área, promovendo equívocos sobre processos historiográficos e as formas de organização da musicologia nos ambientes acadêmicos. Ora, além de reconhecer a diversidade da formação dos autores, todos na área da Música e não da Musicologia, disputa alguns pontos chave que, desde a nossa perspectiva, podem ser considerados falaciosos ou mesmo ingênuos:

**“velha separação entre História e Musicologia”**: quando na realidade a história está inserida e é campo pertencente à Musicologia, não mais submetida à concepção positivista de Guido Adler, na divisão entre histórica e sistemática (v. Magalhães-Castro, 2016), denotando desconhecimento dos avanços contemporâneos da área;

**“...que, no Brasil, as pesquisas em História da Música são geralmente realizadas em institutos, faculdades ou departamento de Artes, e não de História ou Ciências Humanas, como ocorre em países europeus e norte-americanos”**: afirmação artificiosa pela ausência, intencional ou não, do exame de evidências. O que nos surpreende é o fato que, não sendo o objeto “música” propriedade de uma área, os departamentos e institutos de antropologia, história, e especialmente no Brasil, possuem longa lista de trabalhos ao nível de graduação e pós-graduação sobre música (ver listagem no RILM destacada pelo RILM-Brasil) e, de forma ainda mais intensa no caso da música popular, já amplamente introjetada como campo em história social e cultural. Além disso, todos os programas de musicologia internacionais (Sorbonne, Oxford, King’s College, Freie Universität Berlin, Graz, Hong Kong, Harvard, Rutgers, Boston, Indiana, UCLA, MacGill, Laval, numa lista de 177 instituições!<sup>2</sup>) são desenvolvidos em departamentos de música ou relacionados às Artes. Tal fato está relacionado à já identificada necessidade de desenvolver a interdisciplinaridade como forma de alargamento da atuação de setores estratégicos no ecossistema da investigação - com as áreas da Ciência da Informação, História, Antropologia, Sociologia - desde uma demanda advinda da própria musicologia,

---

<sup>2</sup> Lista compilada pela *American Musicological Society*, disponível em: <https://www.amsmusicology.org/page/gradprog>

inclusive no plano internacional, onde barreiras epistemológicas e por vezes legais, impedem esse diálogo<sup>3</sup>; e,

O “**uso do método etnográfico, (...) algo pouco comum na historiografia, que, em geral, não tem como acessar os agentes de sua narrativa,**” que sinalizando o óbvio distanciamento temporal do objeto, nos parece um claro e significativo descolamento dos avanços da musicologia que já não abarca tais restrições, ao contrário, advoga pela interdisciplinaridade na ampliação do campo (Volpe, 2007). Assinala-se ainda, no escopo etnográfico, a ausência do tratamento das nações indígenas e afro-diaspóricas, situando práticas musicais sem lugar de fala (Ribeiro, 2017).

Sintetizando os nossos argumentos, Myriam Chimènes (2007, 20) mesmo apontando o “lugar medíocre, insignificante, destinado à música nos livros de história,” reconhece a “notável evolução na concepção da musicologia,” e o “fim da concentração da disciplina sobre ela mesma e a abertura de diálogo com as outras disciplinas das ciências humanas” (idem, 26). O que demonstra tanto o avanço da musicologia como ciência interdisciplinar, como sua ocorrência nos países europeus e norte-americanos, não sendo fato restrito ao Brasil.

Portanto, tais afirmações nos parece um resultado muito provável de uma insuficiente profissionalização na área musicológica, seja no âmbito da graduação como da pós-graduação, e das agendas propaladas por agências e associações, que não desejam o reconhecimento da Musicologia como área especializada (Volpe, 2016, 162), e tentam criar agendas paralelas que, se aparentemente inclusivas, distorcem o papel da musicologia, seus preceitos formativos e seu aparato teórico-metodológico.

---

<sup>3</sup> No plano internacional, a Musicologia - representada pela *International Musicological Society* (IMS) atua em conjunto com a área da Ciência da Informação especializada em Música, representada pela *International Association of Music Libraries, Archives and Document Centres* (IAML). No Brasil, a Lei LEI Nº 4.084, DE 30 DE JUNHO DE 1962, em seu Art 6º, item e), define que são atribuições dos Bacharéis em Biblioteconomia (...) item e) a **execução dos serviços de classificação e catalogação de manuscritos e de livros raros e preciosos, de mapotecas, de publicações oficiais e seriadas, de bibliografia e referência**. Além disso, áreas como história, sociologia e ciência da informação (biblioteconomia, arquivologia e museologia) não possuem formação específica em Música (ao contrário de países europeus e norte-americanos), criando um vazio por não se considerarem aptos a tratar as questões técnicas da música (harmonia, contraponto, linguagem musical, ou mesmo aspectos performáticos).

A simples afirmação e citação da paradigmática obra de Certeau (1982), garantiria assim a operação historiográfica supostamente realizada? Ou qual operação terá sido realizada? Afinal, consignar a historicidade a um conjunto heterogêneo de autores, oriundos de múltiplas vertentes, e com formações bastante diversificadas, produz um cenário de ideias, mas será que alcançamos a compreender nesta obra uma perspectiva historiográfica da música brasileira?

### **ABMUS (2024-2026), projeto Histórias da Música Brasileira: conceitos, vazios e perspectivas**

Antes de passarmos a uma breve exposição sobre o que consideramos como questões relevantes sobre a historiografia musical brasileira, descreveremos o projeto em curso elaborado pela Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), não para o aclamar como projeto bem-sucedido, mas, ao contrário, para expor as inúmeras dificuldades que um tal projeto exige.

Num mapeamento inicial de processos, identificamos a necessária análise crítica da historiografia musical brasileira de forma ampla, iniciada em 2015 a partir de uma cronologia<sup>4</sup> e o respectivo mapeamento das vertentes epistemológicas desta historiografia. Esforços estes precedidos pelos trabalhos de Castagna (2003, 2008, 2015), Volpe (2002, 2008) e Machado Neto (2013, 2010, 2011), que geraram os primeiros estudos perspectivando uma história intelectual da historiografia musical brasileira, situando-a, entre outras contribuições, no contexto do darwinismo evolucionista brasileiro, e nos aportes da Escola de Recife e Silvio Romero.

Esta análise historiográfica foi consolidada no IV Congresso da ABMUS em novembro de 2023, quando se estruturaram oito painéis temáticos, abordando os autores - organizados sob as três fases mencionadas e a historiografia da música popular brasileira. Hoje esta reflexão é objeto de publicação específica<sup>5</sup> no esforço de se congregar as análises em uma

---

<sup>4</sup> Elaborada como instrumento de análise para a disciplina Música e Historiografia do PPGMUS-UnB.

<sup>5</sup> O volume está no prelo e contém textos de 16 autores sob o título: *Historiografia da música brasileira em perspectiva: análise crítica e desdobramentos*, Beatriz Magalhães Castro e Márcio Páscoa, organizadores.

publicação temática, de forma a constituir um arcabouço para compreensão do que já foi produzido, como passo fundamental para o lançamento de um tal projeto. Na plenária do IV Congresso, foram ainda estruturados um Conselho Editorial e o cronograma de trabalho, em reuniões mensais em três etapas anuais de: 1. Planejamento; 2. Produção de conteúdos; e, 3. Publicação.

Tal planejamento visa colocar pontos essenciais em discussão, sobretudo na promoção imperativa da operação historiográfica (Certeau, 1982) e capacidade de "conceitualização" (cf. Veyne), como também na inclusão das vozes afro-diaspóricas e indígenas no escopo da música produzida no Brasil. Ou seja, uma proposta não só atenta aos preceitos teóricos de uma história contemporânea, como também significativa para as dimensões múltiplas do cenário musical do espaço geográfico brasileiro, em seus trânsitos, mobilidades e multiplicidades. Suplanta assim o paradigma culturalista do "mito da democracia racial brasileira" e dos inúmeros relatos descritivos de excessivo cariz etnográfico, e inclui a perspectiva descolonial na multiplicidade das nações indígenas e afro-diaspóricas, preservando o necessário lugar de fala de todos esses atores.

Entender a historiografia como lugar de fala não é tarefa unidimensional, pois não se reduz a um espaço "no papel" e espaços na escrita, mas a toda uma compreensão sobre como estas narrativas serão construídas, expostas e abrangidas. Tais desafios envolvem a valorização de uma dinâmica cultural protagonizada por agentes/atores que se instalam e se sobrepõem, no sentido cronológico, mas que logo se inserem em diálogo intrassistêmico e intradieético.

Outra preocupação é o desafio do exercício em equipe, pois uma historiografia que se diferencie de um mosaico de autores exige clara distinção entre conteúdo e linguagem, e das dimensões editoriais que um projeto dessa envergadura demanda em projeto editorial que atenda às exigências historio-musicológicas, como também dos materiais de apoio e formas de acesso. Ou seja, sem uma clara linha editorial e um projeto historiográfico consistente, executado por equipe estruturada, o conteúdo não alcançaria os seus objetivos de construir e apresentar uma alternativa interseccional às narrativas até hoje disponíveis.

## **Mas afinal, quais são os “problemas” para uma historiografia musical brasileira?**

No corpo das questões mencionadas acima, leituras e apontamentos sobre a temática, através de participação em congressos, simpósios, grupos de trabalho, e mesmo conversas informais com colegas, os problemas mais frequentemente destacados permanecem sendo a forma de periodização a ser empregada e a escassez de fontes. Por sinal, dois problemas interligados, uma vez que a escassez de fontes dificulta um processo de periodização. Porém, tais problemas necessitam atingir dimensões contextuais para a sua construção numa compreensão histórica, cultural e sociológica. Assim, exploraremos estas questões a partir de um contexto bastante repisado sobre a música colonial para em seguida abordarmos uma percepção de mudança.

### **Periodização e interdisciplinaridade**

Mesmo que utilizado para fins meramente didáticos, a historiografia musical brasileira impõe ainda alguns desafios adicionais, tanto ao nível da ocupação de um espaço geográfico mutável nos diversos períodos históricos, quanto ao nível do próprio tipo de objeto, a “música” e suas “práticas,” que por vezes ultrapassam limites geopolíticos. Na constituição de uma periodização, como referenciamento temporal historiográfico, encontraremos os atores e agentes destas práticas ocupando múltiplos espaços e constituindo múltiplas histórias, criando uma espécie de zoneamento (ou manchas) culturais interfronteiriças. Como exemplos, poderíamos citar as práticas do *Jurupari* pelos grupos indígenas da bacia do Rio Uaupés, na fronteira entre Brasil e Colômbia (Brüzzi Alves da Silva, 1977; Carvalho, 1979; Beudet, 1997; Piedade, 1997), como também as práticas milongueiras na região pampeana entre Brasil e Argentina (Langaro-Teixeira e Magalhães-Castro, 2023).

Em termos temporais, os esforços de periodização têm feito uso do ordenamento jurídico do espaço geográfico hoje denominado Brasil e dos seus contextos políticos e econômicos, na clássica divisão dos períodos Pré-cabraliano (antes de 1500), Colonial (1530-1815), Imperial: da elevação a Reino (1815-1822) ao Segundo Reinado (1840-1889); e Republicano: da 1ª República (1889-1930) à 6ª ou Nova República (1985-presente).

Como veremos mais adiante, tais periodizações encerram uma relação tópica à disponibilidade de fontes primárias e recursos que nem sempre estão organizados e acessíveis, como ocorre no caso brasileiro e ainda no lusitano, dificultando ainda uma retroalimentação de fontes e do conhecimento. Além disso, uma história demarcada por aspectos de ordenamento político-administrativo nem sempre consegue destacar as mudanças epistêmicas de passagem entre sistemas teóricos, práticos, sociais e mesmo antro-po-culturais, criando uma narrativa diacrônica que pouco faz uso das dimensões sincrônicas disponíveis.

Além desses aspectos, a correlação das práticas musicais brasileiras com as práticas externas ao seu espaço geográfico, seja nos contextos latino-americano e ibero-americano, e destes nas dimensões mais amplas da música ocidental, exigem exame fino e cruzamento de informações no sentido de se perceber como tais tramas se entrelaçam e se conformam. Correlações estas que engendram desfasamentos inerentes ao processo histórico de ex-colônia, no qual influências exógenas se superpõem a substratos originais, criando formas próprias de assimilação e, por vezes, rejeição a estas novas camadas.

Nas relações luso-brasileiras, por exemplo, verificamos as disjunções entre as práticas musicais da colônia vs. matriz, como também entre matriz e demais países Europeus, já que Espanha ocupa lugar reduzido enquanto Portugal pouco integra as tradicionais "histórias da música ocidental." Verificamos ainda alguns problemas no que concerne a designação da música produzida em Minas Gerais no século XVIII como "colonial" e afirmações de que seja "barroca" por analogia a periodizações da história da arte e da arquitetura mineira. Tais fatores pressupõem não só um grau de domínio sobre a história da música ocidental, como também capacidade analítica flexível, para revelar idiossincrasias ou até mesmo especificidades ou inovações.

Afinal, o que estará contido num período colonial que engloba mais de 300 anos, entre 1500 a 1822? Neste lapso de tempo, estilos e linguagem musicais avançaram significativamente, enquanto traços de práticas instrumentais e vocais medievais permanecem no gosto e em práticas musicais até os dias de hoje.

Emergem assim estratégias criativas específicas, dentro de contextos históricos diversos conectados aos mecanismos econômicos e interesses locais, num universo de

ressonâncias,<sup>6</sup> interações, interconexões, transferências e outros tipos de processos dinâmicos, como hibridismo (Beard 2005), hibridização (Canclini, e outros), transferência cultural e/ou musical, empréstimo, intertextualidade (Beard 2005), intercâmbio etc., para significar essa qualidade e/ou capacidade. Seus campos semânticos, embora antigos e já clássicos, tentam sem êxito capturar a sua essência, principalmente pela falta de um modelo conceitual adequado que possa dar conta desta complexidade.

Evidente demonstrar os desfasamentos e necessários ajustes para produzir uma periodização da música no Brasil, que requererá amplo questionamento sobre qual via seguir e por quê.

Citamos, em conclusão, Dantas Filho (2019, 37-38) quando afirma que "O musicólogo converte-se em uma espécie de hermeneuta examinando a cultura no sentido em que Geertz classificou como teias de significados que, sem coordenação relacional perde completamente o seu sentido estrutural ou funcional" (Dantas Filho, 2019, 37-38). Para Dantas Filho (2019, 39), tal se constituiria numa proposta de "musicologia geo-histórica," fundamentada no campo da geo-história de Santos (2004) e Werner da Silva (2012), distinguindo dois eixos: o "das sucessões" (diacronismo) e o "das coexistências" (sincronismo) que quando em intersecção criariam "unidades espaço-temporais" (Santos, 2004, 159-160, apud Werner da Silva, 2012, 6).

Aproveitando ainda esta écbase na geografia, cujos campos da geografia pós-moderna e da geografia crítica podem ser especialmente adequados para a musicologia, destacamos as possibilidades da cartografia como forma de localização destas "unidades espaço-temporais." A cartografia aplicada à musicologia é discutida hoje como ferramenta para uma História Auditiva da música, por meio do *Auditory History Study Group*<sup>7</sup>, oferecendo em

---

<sup>6</sup> Tomando emprestado a temática *Resonances: Exploring Global Music Histories Across Cultures*, da Segunda Conferência do grupo de estudo "História Global da Música" da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS), realizado em 3 e 4/11/2023, no formato híbrido desde o Centro de Pesquisa em Cultura, Artes e Humanidades, Universidade de Santo Tomas Manila, Filipinas, no qual participamos com texto abordando o caso historiográfico brasileiro.

<sup>7</sup> *Digital Cartography Workshop* foi uma atividade oferecida entre os dias 23 e 24 de fevereiro 2024, na programação do grupo de estudos *Auditory History* (História Audível). Disponível em: <https://www.musicology.org/networks/sg/auditory-history>

fevereiro de 2024 um workshop de cartografia digital centrada no software QGIS (<https://qgis.org/en/site/>). As possibilidades desta ferramenta incluem o georreferenciamento de práticas musicais, inclusive na sobreposição de mapas históricos a mapas atuais, permitindo que se visualize a localização e se simule a sonoridade dos espaços em que a música se insere.<sup>8</sup>

### **Escassez de fontes primárias, lacunas historiográficas, ou quando a música “são”**

É fato que as lacunas historiográficas impostas pela escassez de fontes primárias atinge todos os períodos da música produzida no país, mesmo que se promova a ideia equivocada da existência de documentação já consolidada, o que está longe do real estado da arte dos arquivos documentais, iconográficos, sonoros e audiovisuais brasileiros, e mesmo lusitanos, como veremos adiante.

A musicologia dita histórica, com suas ferramentas hoje atualizadas pelos avanços tecnológicos, tem ainda vasto campo de atuação no tratamento, gestão e disponibilização de acervos históricos brasileiros. Exemplos sobejam. Estas ferramentas também incluem materiais de referência necessários ao trabalho musicológico, sem os quais uma operação historiográfica inexistente. Refiro-me a catálogos temáticos, bibliografias especializadas, thesaurus, terminologias, registros sonoros, cartografias, mapeamentos, edições musicais da tradição escrita, entre outros.

Por outro lado, a música produzida no Brasil, com suas multifacetadas expressões, demanda ainda uma compreensão sociologicamente referida e descolonialmente construída, exigindo um exercício diferenciado de forma a encontrar um *modus operandi* que lhe consigne significado hoje. Descartadas por gerações posteriores em sua perda de significado, a escassez também pode ser resultante da própria organização política e social que, no caso da colônia, enfrentava a dicotomia escravizados e exploradores, sem uma classe

---

<sup>8</sup> Como exemplos, ver os trabalhos disponíveis em: <https://www.historicalsoundscapes.com/>, <https://www.mappinghistorian.com/> e <https://web.stanford.edu/group/spatialhistory/nolli/>

social capaz de financiar e consumir produtos estético-musicais em espaços externos ao litúrgico e religioso.

Lembremos, portanto, para esta análise, que "a música," ou o objeto musical, situa-se entre os polos *poiético* (da criação) e *estésico* (da recepção) do fenômeno musical, numa zona "neutra" (na qual a mensagem artística se cristaliza), criando o que Veiga (2020, 19, segundo Molino) entendeu como o espaço onde a "Música 'são'" [sic] (Figura 1).

Figura 1 - Música "são"



Fonte: Veiga 2020, 19

Assim, a música não simplesmente "é," mas se torna algo, se transmuta, assumindo significados que, por sua vez, são apropriados e (re)apropriados por sucessivas gerações e sujeitos. Como produto vivo entre um criador e um ou mais receptores, pertence a uma dada cadeia de consumo, mesmo que desde um nível individual/pessoal, a um nível macro cultural simbólico, identitário e subjetivante utilizado, inclusive, para fins ideológicos múltiplos.

A criação musical e as práticas musicais na colônia, por exemplo, não fogem a esta circunstância. A dimensão de um regime colonialista, no qual a criação artística **local** é simbolicamente limitada pelas barreiras sociais e geográficas, onde lhe são impostas tradições e práticas exógenas, que serão subjetivadas somente de forma gradual até

tornarem-se próprias. Saber identificar e localizar estes enlaces e tramas nos grupos sociais, mesmo a partir dos escassos fragmentos disponíveis, permite uma compreensão mais bem contextualizada de agentes do processo e dos seus usos e funções.

Esta trama pode ser deslindada a partir de uma sociologia das estruturas de redes de consumo (Canclini 1991; 1995; Mazer 2015),<sup>9</sup> na qual uma produção intelectual de um dado período é dependente do seu agente financiador, localizado na estrutura social vigente. Assim, para além da clássica divisão entre alta e baixa cultura, necessitamos buscar apoio no relativismo cultural (Boas 1889; 1911 e 1938) e seus desdobramentos pós-estruturalistas, como na perspectiva de Bourdieu (1979) de associação identitária a bens de consumo, no qual sujeitos expressam culturalmente seu pertencimento a um campo social, o consumo entendido como código cultural.

No caso do período colonial brasileiro, o fosso social entre escravizados e exploradores só tolerava manifestações no contexto das práticas de natureza oral dos próprios escravos e indígenas, ou de natureza escrita dos exploradores na manutenção das práticas da clerezia. O que corrobora ainda a sobrevivência do quase massacrante número de formas litúrgicas em antífonas, ninos, introitos, sequências e ladainhas, em relação a formas seculares. E, se apesar dos indícios de existência de uma música secular vocal ou instrumental para um prazer estético público e privado, esta se encontrará num estado ainda mais fragmentado.

Por este motivo, os produtos musicais (sobre)viventes refletem não só a organização social, mas o valor que estas camadas sociais outorgavam a esses produtos, da tradição escrita, descartados posteriormente por não mais proverem significado funcional e patrimonial, sem preocupação por um gozo estético atemporal. Como exemplo, o que se considera como o manuscrito musical mais antigo preservado, as 11 obras dos papéis de Mogi das Cruzes, foi encontrado como "recheio para a capa e contracapa de couro do Livro de Foral da Vila de Mogi das Cruzes, aberto em 1748 para traslado do antigo, em mau estado.

---

<sup>9</sup> Para Nestor Canclini, o consumo é o conjunto de processos socioculturais nos quais se realizam a apropriação e usos dos produtos em atendimento às necessidades de sobrevivência humana. No caso, a estesia permite a circulação do produto, que sem o receptor permaneceria incógnito.

A capa, trazia a aba superior descolada, a lateral quase... a curiosidade fez o resto!" (Trindade & Castagna, 1997, 2). Ou seja, interrogamo-nos, novamente, sobre qual teria sido a dimensão da *estese* almejada neste contexto.<sup>10</sup>

### **Notação musical e intradisciplinaridade, ou disciplinaridade "tout court"?**

No contexto das lacunas recorrentemente aludidas, Duprat (2012) cita uma possível explicação desde um ponto de vista estritamente musical, repisando a mudança do sistema de notação vigente:

Algo ocorreu, de fato, comprometendo a sobrevivência dos papéis de música da primeira metade, ou melhor, **das sete primeiras décadas do século XVIII**. (...) Aventou-se a hipótese de que o princípio do século teria conhecido mudanças profundas na notação musical (Oliveira, s.d., passim), as quais teriam conduzido ao abandono da notação branca redonda e suas características inerentes: 1) ausência de barra de compasso; 2) utilização frequente de claves altas; 3) transposição no ato da leitura; 4) semiotonia [sic] subintelecta; 5) uso do # para 'naturalizar' o bemol. Em Portugal as claves altas são usadas até ainda 1650 (Manuel Cardoso, Felipe Magalhães e outros). (Duprat 2012, 293)

Contudo, discordamos deste ponto de vista, pois o legado de um patrimônio é dependente da sua manutenção intergeracional, e na manutenção ou transmutação dos seus significados segundo condições socioculturais estritas. Neste sentido, a preservação de patrimônios histórico-culturais, seja de fontes orais ou escritas, é diretamente dependente do valor que lhes é atribuído como significado tanto pela geração contemporânea ao fato, quanto pelas gerações posteriores. Tal dinâmica não se atém de forma tópica somente a mudanças da notação ou práticas históricas de execução musical, mas aos valores intrínsecos, rematado, neste caso, ao alto custo do papel, que teria sido reutilizado até mesmo para partes menos nobres de encadernação de outros volumes não musicais, ou queimado pelos efeitos pirotécnicos na combustão da tinta. Nesse sentido, se interpõem às questões históricas, dimensões simbólicas e afetivas, e a necessidade ou possibilidade de

---

<sup>10</sup> Aqui considerado, obviamente, para além do reconhecimento unidimensional como "espaço de fruição dos protocolos monárquicos (...) para o estabelecimento da marca real ou elemento de uma pedagogia social" (Machado Neto 2010, 73).

construção de uma identidade sociocultural que, naquele momento, sequer abeirava a uma (proto)identidade nacional, portanto, num estágio ainda muito frágil para não dizer inexistente.

Por outro lado, a questão da notação musical encontrada nos manuscritos de Mogi das Cruzes (SP), em cópias datadas de ca. 1730, segundo ainda Duprat (*ibidem*),

Com exceção dos manuscritos de Mogi das Cruzes (SP), que transcrevi, publiquei e divulguei (Duprat, 1986 e 1999b), a música brasileira do período colonial até agora conhecida é toda ela escrita na atual notação vigente. Os documentos de Mogi comprovam a vigência, no Brasil, **ainda na década de 1730, da notação antiga**, o que lhes confere uma significação singular e especial dentro do contexto de estudos musicológicos brasileiros sobre o período. (...) **E não há evidências para crer que a notação antiga vigesse até esta última data de 1780.** (Duprat 2012, 293, grifo nosso)

Na realidade, este tipo de notação permanecerá até meados do século XIX, como reminiscências tardias da notação medieva e renascentista em uso no Brasil (Bairral, 2009), muito além daquelas praticadas na Europa, denotando o distanciamento da colônia. Bairral (2009, 224) depreende em sua proposta de

uma periodização do saber musical luso-brasileiro que a teoria musical no Brasil colonial acompanhou os modelos da matriz até o século XVIII. Há uma perceptível mudança de paradigma na teoria musical em Portugal, conforme se verifica nas obras selecionadas entre 1800 e 1824, alinhadas com o pensamento da modernidade europeia de então. Já **nos teóricos brasileiros fica evidente uma permanência dos paradigmas antigos, baseados na teoria com princípios escolásticos**, o que significa uma resistência a mudanças, porém, com absorções gradativas de uma nova ordem na convivência com uma nova estética e novos valores no século XIX. (Bairral 2009, 224, grifo nosso)

Desta forma, também não é possível comprovar que um "sistema de aprendizado musical coevo tenha transmitido não apenas o conhecimento e a prática das eventuais revoluções de escritura, como também o entendimento e a prática daquela recentemente abandonada" (Duprat, 2012, 294). Busca fundamentar este raciocínio nas práticas de cópias musicais restringindo-as ao corpo dos seus autores como agentes nas transcrições à notação moderna, utilizando como exemplo a transcrição de um dos manuscritos de Mogi (ca. 1730) em cópia realizada em Itajubá (MG) datada de 1864, localizada em Aparecida do Norte

(SP).<sup>11</sup> Não seria natural que, passados mais de 130 anos, tal escrita não seria vigente para as apresentações dos músicos práticos, muito embora pudesse permanecer (Bairral, id.), inclusive como recurso retórico, em obras musicais oitocentistas? Além disso, a prática e exercício de cópias musicais, se estendendo a diversas regiões brasileiras, denota, outrossim, uma circulação e reprodução da música e, portanto, de atribuição de significado acompanhando mudanças epistêmicas da teoria musical.

### **Atribuição de autoria**

Neste ponto, Duprat prossegue no mesmo texto, trazendo a hipótese de como “seria possível imaginar, que a História, afinal, não é senão a possibilidade da verificação de que o processo criativo-produtivo possa ser localizado em determinados períodos e lugares, aquém da produtividade requerida pelo fluxo intenso da demanda e da recepção” (idem, 295), como justificativa ao número elevado de transcrições no atendimento aos “compromissos contratuais [dos mestres-de-capela, que] recorreriam simplesmente aos seus arquivos de obras mais antigas omitindo, por óbvias razões, a autoria dessas peças sem, evidentemente, juntar seus próprios nomes como autores” (idem, 295).

Levanta-se assim, outro problema fulcral que é a atribuição de autoria, já que a grande maioria das obras no período colonial nos são trazidas por meio de cópias em manuscritos raramente autógrafos, e raramente com identificação dos próprios copistas, dificultando esta diferenciação entre copista/autor. Ou seja, torna praticamente inviável o caminho da obra como fato gerador histórico, já que tais cópias (ou transcrições), em sua maioria anônimas, não são datáveis, podendo terem sido oriundas de arquivos não datáveis,

---

<sup>11</sup> Pelo que se pôde inferir numa redação escandida por vírgulas talvez equivocadas e hiatos significativos, sobretudo pela falta dos exemplos musicais que permitam não só uma clara compreensão do texto, mas a construção de outras leituras sobre os mesmos documentos. Pois, ao mesmo tempo em que afirma que a transcrição data de 1863 (sem apresentar o documento), assevera na mesma sentença que seria transcrição “feita em momento ignorado do século XVIII” (sem igualmente apresentar qualquer documento) (!). Por este motivo reproduzo a seguir o trecho completo: “Isto ocorreu documentalmente comprovado, com um dos manuscritos de Mogi, portanto de cerca de 1730, cuja transcrição, de 1863, fui encontrar em documento de Aparecida do Norte (SP) no arquivo de Randolfo José de Lorena, copiada em Itajubá (MG) por Francisco José de Lorena, certamente de uma transcrição para notação moderna, feita em momento ignorado do século XVIII, antes de se encerrarem os originais sob a capa de uma brochura, e omitir-se, na cópia, o nome do autor.”

salvo raras exceções. Tais questões foram abordadas por Mary Ângela Biason (2008), inclusive situando os ditos "papéis da música" - termo utilizado por Duprat (2012, 294) - como simbiota no trânsito humano, uma vez que

os documentos musicais possuíam uma relação simbiótica com seus executores - só tinham valor na mão de músicos - e esse caráter pessoal determinou destinos diversos para as partes musicais que conseguiram sobreviver e chegar aos nossos dias. As músicas atendiam a escolhas pessoais e podiam ser guardadas ou descartadas de acordo com a mudança de gosto, função social ou esquema de trabalho. (Biason 2008, 17)

Portanto, exige-nos observar que o conceito de "obra" nos séculos XVI a XVIII não corresponde ao mesmo conceito nos séculos XIX e XX ou mesmo no presente. O fator determinante estará, portanto, no seu "entorno" e nas relações contextuais histórico-sociais que estabelece. Desta forma, o conceito de "autor" e de "autoria" surge somente a partir dos inícios do século XIX, quando a expressão do "eu" romântico<sup>12</sup> redefine práticas musicais, como também decreta práticas editoriais na preservação da "obra" musical e da intenção do autor, cujo exemplo mais notório será o controle exercido por Beethoven nas edições das suas obras.

## **O "atraso intelectual" lusitano.... e modelos alternativos**

Exige-nos observar ainda, neste texto de Duprat (ibidem), a discussão sobre o desfasamento das práticas musicais em Portugal em relação ao contexto Europeu, numa citação ao musicólogo português, Ruy Vieira Nery: "A Musicologia portuguesa e brasileira tem tendido a concluir mais uma vez deste fenómeno o habitual veredicto do 'atraso' português" (Nery, 2006, 14), fato que denota, a referida exclusão e/ou precário tratamento de autores ibéricos nas historiografias da música ocidental. Contudo, divergimos das razões e postulados apresentados.

---

<sup>12</sup> Atribui-se este fato ao controle que Beethoven imprimia a seu legado, como legado universalista futuro, no controle das cópias e edições da sua "obra" que não poderiam deixar de expressar fielmente as intenções do "autor."

Se Duprat (2012, 295) valida a proposta de Nery (2006), - cujo texto traz em epígrafe "A Régis Duprat, Mestre da Musicologia luso-brasileira" - ao destacar "o equívoco fundamental sobre o suposto 'atraso intelectual dos músicos lusófonos' e propor 'um modelo alternativo que valoriza a compreensão da especificidade da realidade histórica luso-brasileira' (Nery 2006, 14)," por extensão também demonstra apoio a uma tese musicologicamente pouco adequada. Evidencia, outrossim, distanciamento dos fundamentos das transformações da linguagem e da teoria musical a partir da últimas quatro a cinco décadas do século XVIII, notadamente na emancipação no plano da significação retórica gerada pela inserção do significado "implícito"<sup>13</sup> no discurso musical (Moreno 2004; Beghin & Goldberg orgs. 2007; Mirka et ali. 2014). Resta hoje posição consolidada sobre o papel e função abstrativa que a retórica musical assume no período, de um lado na incorporação da ironia como recurso expressivo (Moreno 2004, 128-159) e, de outro, na prescindibilidade do texto para a construção do discurso musical no desenvolvimento da música instrumental (Rosen 1971).<sup>14</sup>

Onde estaria então o modelo alternativo no campo da retórica musical para as obras produzidas no período? E quais seriam as fontes e formas de apropriação destes modelos no manejo dos significados subjacentes aos contextos socioculturais?

Se simplesmente já não fosse relativamente constrangedor atribuir o alegado "atraso" à capacidade intelectual dos "músicos lusófonos face aos seus congêneres europeus" (Nery, idem, 14) - quando os ditos músicos lusófonos pertenceriam na realidade à América Portuguesa, e não propriamente ao Brasil -, o que dizer sobre uma proposta de uma "arquitetura de um modelo alternativo" para caracterizar uma suposta peculiaridade, como decorrente do dito "mal-entendido fundamental"?

Em sua afirmação, Nery expõe uma lacuna na própria musicologia portuguesa, que apesar da sua muito maior abundância de fontes, carece de gestão arquivística e de

---

<sup>13</sup> Moreno (2004:129), para citar a "hermenêutica da suspeita" de Paul Ricoeur, ou o "significado na forma de disfarce" ou ainda, a "desconfiança do símbolo como dissimulação do real."

<sup>14</sup> Cujá literatura é hoje abundante, mas tem como referência o trabalho paradigmático de Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (1971).

aprofundamento sobre a possibilidade de identificação de tais “modelos alternativos” e possivelmente o deslinde do tal “mal-entendido,” auxiliando inclusive na análise dos documentos encontrados no Brasil. Pois se Portugal “adopta como instrumento privilegiado da afirmação simbólica do seu novo poder absoluto a monumentalidade espectacular da liturgia da sua Capela Real e da Basílica de Mafra” (Nery, idem, 16), a *forma mentis* aludida por Nery no contexto português será muito distinta do contexto brasileiro colonial, marcado pela opressão escravocrata e imposição de limitações, seja na formação de elites intelectuais, seja no próprio exercício litúrgico, para que se pudera cogitar formas próprias de expressão artística.

Mesmo que a citada percepção negativa de “viajantes setecentistas norte-europeus” dos “excessos supostamente operáticos da Música das igrejas portuguesas e brasileiras,” pudera corroborar a alegada “excessiva interpenetração estilística entre composição sacra e composição profana por parte dos autores luso-brasileiros deste período” (Nery, idem, 14), não se poderia cogitar que tal situação constituir-se-ia propriamente em “modelo” - como algum tipo estável de referência, ainda que “alternativo.” Uma abordagem sociológica do problema apresentaria inúmeras hipóteses, inclusive se considerada a formação musical destes músicos e compositores que, no contexto das limitações da colônia, ao substituírem aqueles mais proficientes oriundos da matriz, recorreriam a adaptações para suprir a continuidade dos trabalhos litúrgicos. Ou seja, aprofundar sobre o que e como aprendiam pode determinar o tipo de domínio da linguagem musical e formas de apropriação de significados sem recorrer à mera constatação de juízos valorativos.

Duprat (2012, 295) mais adiante aponta a relevância dos contextos sociológicos, pois se a depreciação da produção intelectual e artística ibérica é encarada como periférica, como corroborada pela musicologia ocidental numa “discriminação ideológica com pretensões técnico-estéticas...”, leva o autor a defender “um padrão equânime em que, ao estudarmos as músicas ibéricas e ibero-americanas, não se proceda com critérios subjetivos ou discriminadores dessa natureza,” concluindo que “Aí estariam sobejamente justificados **os estímulos socioculturais e de contexto** de que tanto se fala, em Musicologia, com convicção” (ibidem, grifo nosso).

Sim, sem dúvida, mas, curiosamente, por que ele próprio não a adiantou? Até o sistema do "estanco," proposto de forma relevante e inovadora na historiografia por Duprat em 1968,<sup>15</sup> poderia engendrar um determinado *habitus* na centralização de práticas musicais, possivelmente expressadas em estilos e repertórios. Contudo, não são expostos elementos musicais tangíveis para a caracterização de um "modelo alternativo" numa compreensão em que se desconstrua o conceito de "atraso."

Em alguma medida, encontraremos em Castagna (2002), no texto *Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes*, os indícios e questionamentos musicológicos específicos e melhor ajustados. Por meio de análises codicológicas, formularam-se

hipóteses sobre a origem e o significado das cópias e, também, a contestação de informações e hipóteses anteriormente publicadas sobre as mesmas. Se, até recentemente, a ênfase dos estudos realizados sobre o Grupo de Mogi das Cruzes recaiu essencialmente sobre seu repertório, e seus copistas foram considerados os autores das obras, as análises aqui realizadas apontam para uma origem seiscentista e portuguesa das composições, levantando novos elementos sobre a prática musical religiosa no Brasil, durante a primeira metade do séc. XVIII. (Castagna 2002, 21)

Num extenso texto expondo todo o processo de exame e cruzamento de fontes primárias, demonstra um conteúdo das obras do Grupo de Mogi das Cruzes "bastante diferente daquele descrito por Régis Duprat entre 1984-1986" (Castagna, idem, 16), quando "as 40 folhas de papel contendo seis peças religiosas e uma profana de pelo menos dos autores" descritas por Duprat, se transformam em

vinte e nove folhas (e não cerca de quarenta), contendo dezesseis peças diferentes (e não sete), com indicações de cópia (e não de composição), somente do texto (e não da música), realizadas por três copistas do texto nominalmente citados (e não dois), além de sete outros copistas do texto e dezesseis copistas musicais não identificados, que, em momento algum, foram referidos por Duprat. (Castagna, idem, 16)

---

<sup>15</sup> O sistema do "estanco" consistia numa reserva de mercado do trabalho dos músicos empregados nas festividades de uma cidade, vila, ou capelas de fazendas em zonas rurais, restringindo-a à atuação dos discípulos e/ou agregados do mestre-de-capela.

Enfim... como fica claro no trabalho de Castagna sobre as mesmas fontes, o que frequentemente encontramos em determinados cenários é mais um desejo do que uma realização: quando operações historiográficas e musicológicas, que deveriam caminhar em convergência, abrem espaço para inferências que se autorizam como propostas inovadoras e sociologicamente informadas, quando não o são, por carecerem do aparato teórico e ferramentas musicológicas adequadas para tais operações.

Assim, a consolidação da historiografia musical brasileira como operação musicológica ampla, necessita ultrapassar fragmentos de um "Heroe, egregio, douto, peregrino"<sup>16</sup> esforço para alcançar fronteiras epistemológicas para além de uma leitura linear do americanismo musical, no qual Duprat e sua geração se encontraram inevitavelmente imersos.

### **Mudanças sobre a percepção de escassez em caminhos para superação de um esforço: a "etnografia que no fué..."**

As lacunas na documentação historiográfica de registros musicais passam a ser preenchidas inicialmente no domínio da cultura popular quando, pelo "bem da mestiçagem" e no contexto do paradigma da democracia racial, o mestiço se torna marca da originalidade nacional e símbolos étnicos são transformados em símbolos nacionais. Momento no qual se instalam correntes ditas culturalistas e se institucionalizam as ciências sociais no país, onde os mapeamentos se tornam ferramentas de desbravamento cultural num processo de conhecimento de si, ou parafraseando a "fenomenologia do brasileiro" de Flusser (1998), na "busca de um novo homem." Em outras palavras, um momento de subjetivação identitária que daria a necessária continuidade à episteme nacionalista romântica, enclavinhada no

---

<sup>16</sup> Em alusão ao texto do libreto do Recitativo da obra anônima, conhecida como Recitativo e Aria para José Mascarenhas (1759), *Heroe, egregio, douto, peregrino*, também conhecida como Cantata Acadêmica, considerada a mais antiga peça de música vocal profana com texto em português já encontrada no Brasil (Sotuyo-Blanco, 2023, 617).

mito da origem, e que encontrará nos aspectos raciais e mesológicos o cenário privilegiado para este ato catártico de entrada do Brasil no concerto das nações. Identificada a sua origem, o enredo poderá prosseguir, uma vez resolvida a questão que, em última instância, se reporta à formação de um Estado nacional (Ortiz 1985, 15).

Neste enclave situar-se-ão os folcloristas, muitos desses "etnógrafos sem cátedra" (Barthez, 2021), formando um grupo extenso e diverso que remonta a Celso de Magalhães (1849-1879) - "o primeiro folclorista brasileiro" (Nomura 2001) e Silvio Romero (1851-1914), incluindo-se no levantamento feito por Nomura (2001),<sup>17</sup> nomes como Euclides da Cunha (1866-1909), Manoel Querino (1851-1923), Mário de Andrade (1893-1945), Renato Almeida (1895-1981), Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), Joaquim Ribeiro (1907-1964), Aires da Mata Machado (1909-1985), Oneyda Alvarenga (1911-1984), Manuel Diegues Júnior (1912-1991), Rossini Tavares de Lima (1915-1989), entre duas centenas de outros nomes na consolidação do movimento como campo.

No escopo deste processo, tangível em quase 150 anos de estruturação do folclore como campo autônomo, desde as publicações de Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852) - criador e editor do *Carapuceiro* em Recife de 1832 a 1847, até *O que é folclore* de Carlos Rodrigues Brandão (1982), encontraremos as fricções na superação de paradigmas subjacentes ao contexto sociocultural brasileiro e, como dito, aos campos disciplinares das ciências sociais em institucionalização no país. Contudo, esta superação é parcial e complexa, pois se aparentemente abdica de fatores da supremacia racial de Gobineau e do evolucionismo monista de Spencer, não abdicará do ideal pós-kantiano do *Volksgeist* (o espírito do povo), na busca de uma síntese aglutinadora da cultura brasileira como sinônimo de identidade, e nem da ideia do mito da origem na busca do estado natural rousseauísta, conceito inclusive retomado na antropologia estruturalista de Claude Lévi-Strauss, especialmente em *Tristes Tropiques*.

---

<sup>17</sup> Segundo Hitoshi Nomura em *Vultos do folclore brasileiro*, volume 1243 da Coleção mossoroense, Fundação Guimarães Dutra, 2001, enumera 204 folcloristas nascidos entre 1791 e 1951, grande maioria brasileiros ou estrangeiros naturalizados brasileiros, situando Celso de Magalhães como "o primeiro folclorista do Brasil."

Elementos estes também presentes em Capistrano de Abreu (1853-1927), que segundo Souza (2012, ix), abrangem: a ênfase sobre o elemento indígena na formação do caráter nacional; a relevância do meio físico na formação do brasileiro e a concepção da humanidade única frente à visão racialista do ser humano (via Ratzel e Spencer); e a produção artística e cultural como representação da sociedade que a origina (via Taine), em diálogo com os "homens do seu tempo" ao "escapar a uma visão anacrônica do historiador" (idem, 285).

Neste processo postula-se assim a necessária superação dos paradigmas raciais presentes em Silvio Romero,<sup>18</sup> Nina Rodrigues e Karl Von Koseritz, e as "tendências obsoletas de interpretação e coleta que, feitas na privacidade dos gabinetes, impediam a percepção da diversidade dos fenômenos folclóricos" (Silva 2008, 98). Corroborando Brumana (2006), em sua análise sobre as limitações da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 como uma "*etnografia que no fué...*", Silva (ibidem) nos dá uma clara ideia sobre o papel destes intelectuais no processo de construção do campo do folclore no Brasil. De tal modo que, a partir dos anos de 1940, os contributos de "literatos" como Sílvia Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade são refutados pela falta de rigor das técnicas de coleta contribuindo "decisivamente para fazer do folclore uma disciplina fadada à curiosidade dos diletantes (CARNEIRO, 1963[1965?], p. 19)" (Silva, 2008, 98). Vilhena (1997), por sua vez, aponta a degradação semântica do termo folclore paralela à marginalização da disciplina, afirmando que "aquilo que se apresenta(va) como um resgate, nada mais seria do que o seqüestro do discurso do outro, isto é, que o projeto que se apresenta(va) como de defesa popular era na verdade autoritário" (Vilhena 1997, 29).

A tentativa de ingresso numa fase mais científica do folclorismo está, de certa forma, auto documentada por Joaquim Ribeiro em *Introdução ao folclore brasileiro* (1930) e em *Folclore Brasileiro* (1944), quando teoriza sobre "A evolução dos estudos étnicos" (1944, 41-79), propondo cinco períodos, além de organizá-los em diferentes fases, contextualizando autores e sistemas de forma coeva ao pensamento brasileiro. Neste demonstra o impacto do

---

<sup>18</sup> Sílvia Romero (1883) organizava o material recolhido dos seus informantes segundo critérios raciais - branco, negro, indígena ou mestiço, e segundo a localização dos habitantes - matas, margens de praias, margens de rios, sertões e cidades.

movimento histórico-cultural como “diretrizes modernas,” refletido em termos de uma filosofia da cultura (i.e., o dito culturalismo) em contraposição a uma filosofia naturalista, num “movimento contra o exagerado naturalismo que orientou a própria filosofia para o materialismo mecanicista” (idem, 76-77). As escolas elencadas por Ribeiro (idem, 75) são: I. A escola antropogeográfica de Ratzel, no Museu Etnológico de Berlim; II. A escola ciclo-cultural clássica, centrada no Museu de Colônia e William Schmidt em Viena<sup>19</sup>; III. A escola de Boas ou norte-americana<sup>20</sup>; IV. O grupo de Nordenskiöld e de seu discípulo Alfred Metraux; V. Escola da Ologênese Cultural centrada na Escola de Antropologia de Paris e George Montandon, a qual considera “a tendência mais recente e, portanto, merece análise mais pormenorizada” (ibidem).<sup>21</sup>

Restaria ainda destacar o lócus regionalista diferenciado de Câmara Cascudo, especialmente a partir de 1922, quando ao retornar do Rio de Janeiro para cursar Direito em Recife, se envolve no modernismo pernambucano e o movimento regionalista de 1926, liderado por Gilberto Freyre, que foi o maior propalador das ideias de Franz Boas no Brasil. Tal fato é determinante na parcela da obra de Cascudo dedicada à etnografia e ao folclore, como aponta Vilhena (1997, 278), em cujos exercícios comparativos amplos não assume necessariamente o Brasil “nação” como referência de base, submetendo-se a uma dialética entre o “reconhecimento de uma diversidade e a suposição de uma unidade fundamental subjacente.” Esta discussão se insere no contexto da polarização entre posições para a criação de instituições no intuito de dialogar e institucionalizar uma rede colaborativa que

---

<sup>19</sup> Interessante observar que para Miller (2019:69) não há no difusionismo europeu a diferenciação feita por Ribeiro, que situa uma escola ciclo-cultural entendida como “clássica” (item II) distinta da do grupo de Nordenskiöld (item IV). Assim, a escola do difusionismo europeu, segundo Miller (2019:69-70), entende que uma mesma cultura pode reaparecer em outro local, independente de distância espacial ou temporal, que entendidas como círculos *Kulturkreise* (“círculos de cultura”), onde dois ou mais também podem se fundir e se reorganizar para formar um *Kreis* secundário ou terciário, que, por sua vez, pode se alastrar do mesmo modo dos primários.

<sup>20</sup> Refere-se à escola do particularismo cultural, segundo Harris (1968), que considera cada cultura como única, ou seja, como o resultado de um conjunto único de experiências e acidentes históricos num único habitat, mas com capacidade de adaptabilidade a tudo por meios tão diversos, sendo assim extremamente “maleável,” cujo protagonista foi Franz Boas.

<sup>21</sup> Identificamos a necessária distinção destas escolas e identificação da figura controversa e marginal de George Montandon (1879-1944), defensor da teoria racista, já então anacrônica, da hologênese, promotor da exposição antisemita *Le Juif et la France* e colaborador durante a ocupação nazista da França durante a Segunda Guerra Mundial.

envolvesse parceiros estrangeiros, apoiadas por Cascudo e sediadas no nordeste, as quais Renato Almeida rejeitava argumentando a exiguidade do material brasileiro coletado e falta de tempo.<sup>22</sup>

Mas o *coup de grâce*, digamos, adveio no embate encetado pela dita escola paulista de sociologia, liderado por Florestan Fernandes (1920-1995), que em inícios de carreira “trava sua primeira disputa disciplinar, na qual se configura sua adesão a uma sociologia científica, baseada na sistematicidade dos procedimentos de observação e na abrangência das explicações” (Garcia 2001, 1). Esta questão foi copiosamente estudada e documentada em trabalhos como os de Cavalcanti & Vilhena (1990), Garcia (2001), Bandeira (2020), entre vários outros.

A questão relevante nesta compreensão, é que a vertente folclorista não encontra bases científicas e respaldo acadêmico para os seus postulados, esvaziando lentamente as suas agendas e ações, e criando atritos e divergências conceituais sobre em que consistiria tal brasilidade.

### **Francisco Curt Lange, panamericanismo e xenofobia**

Em contraposição aos métodos utilizados na atenção à cultura de tradição oral, o primeiro mapeamento sistemático de fontes de tradição escrita no espaço colonial brasileiro é realizado a partir da década de 1940 no trabalho de Francisco Curt Lange (Eilenburg, 1903-Montevideú, 1997). Focado em Minas Gerais, este não só mapeia fontes, como também práticas, espaços e estruturas, propondo interpretações sociológicas e antropológicas relativistas ao utilizar os conceitos de “mulatismo musical” no contexto mineiro, e de “americanismo musical” na integração do espaço latino-americano.

O destaque ao trabalho de Curt Lange – um teuto-uruguaio, com sólida formação construída nas Universidades de Munique, Bonn, Leipzig e Berlin, no nascente

---

<sup>22</sup> Ver carta de Renato Almeida, em Vilhena, 1997, 276-277.

estruturalismo da musicologia comparada<sup>23</sup> - reside na revelação de uma prática musical robusta nas Minas Gerais do século XVIII, onde inicialmente trabalha entre 1944 e 1945. "Garimpendo" materiais nas cidades mineiras, encontra nas irmandades e ordens terceiras atividade musical a qual atribui a uma população de "homens pardos," termo utilizado nos documentos históricos para os homens pardos livres, demonstrando possuírem relativa autonomia eclesiástica e financeira, inclusive oriunda das isenções e privilégios que usufruíam em Minas Gerais, onde a instalação de ordens regulares fora proibida.

A abundância do material textual musicográfico e administrativo levantado por Lange demonstrou, em contraposição ao programa de raízes folcloristas, não só a existência de uma música dita "cultura" de tradição escrita produzida no país, mas alterou as narrativas historiográficas determinado a inclusão dos autores "pardos" mineiros pesquisados na percepção dos cânones historiográficos à época.

Portanto, a compreensão sobre os impactos e dimensões da organização administrativa da então América Portuguesa, como parte de uma configuração de significados em teias (Geertz 2008), "que sem coordenação relacional, perdem completamente o seu sentido estrutural ou funcional (...)," (Dantas Filho 2019, 37-38), perderiam ainda o seu sentido humano, onde a plasticidade criadora integra um processo de invenção orgânica e viva, e não uma mera adaptação mecânica a uma dada estrutura administrativa.

Tais sentidos são basilares na compreensão dos termos "americanismo musical" e "mulatismo musical," formulados por Lange. De início, não podemos confundir campos epistemológicos na necessária distinção da pluralidade das concepções do paradigma relativista, especialmente na sua recepção no espaço intelectual brasileiro. Referir-se apenas a "culturalismo" não localiza com precisão as correntes relativistas que se instalam no século XX, em momentos decisivos de reestruturação de campos, e quando, pelo mesmo empuxo,

---

<sup>23</sup> Curt Lange formou-se em arquitetura na Universidade de Munique (1927). Em 1929 conclui já em solo Argentino, o Doutorado em Música sobre polifonia nos motetos dos Países Baixos iniciado na Universidade de Bonn. Tendo trabalhado com nomes como Erich Von Hornbostel e Curt Sachs, que eram então expoentes no contexto da sistematização de Guido Adler onde a musicologia comparada surge na perspectiva eurocentrista, no estudo da música não pertencente ao espaço sob influência europeia, que inclui a Europa Ocidental e países eslavos da Europa Oriental.

modifica-se drasticamente o campo da história no advento da *École des Annales* (1929). Ou seja, a correlação de tais campos a permanências do bio-determinismo, evocado em alguns estudos, como de origem romerista das três últimas décadas do século XIX, não parte da mesma base, já que o positivismo racial do evolucionismo biológico pertence a paradigma evolucionista anterior, não havendo correspondência direta com os conceitos desenvolvidos por Lange, até pelo simples fato da posição intelectual de Lange estar situada em espaço intelectual externo ao brasileiro.<sup>24</sup>

O largo espectro do impacto de Lange sobre a historiografia musical permanece sem paralelo, pois além de transcender o evolucionismo positivista via relativismo da nascente antropologia cultural, com ferramentas sedimentadas em sua sólida formação, estimula a "cooperação interamericana" na qual "a música atuaria como um agente integrador dos povos" (Moya 2015, 20), desafiando a mentalidade eurocêntrica vigente ao apontar a necessidade de conhecimento da continentalidade dos próprios povos americanos.

Tal impacto é caracterizado ainda nas palavras de Rui Mourão, que ao contrapor o nacionalismo como tentativa de neutralizar as persistências do colonialismo europeu, afirma que Lange estabelecia um ponto de vista divergente, **ao se posicionar contra os redutos do sectarismo**, ao mesmo tempo valorizando uma consciência dos seus valores próprios, mas sem se isolar dos vizinhos, usando a individualidade para buscar a integração e o intercâmbio, e para alcançar a unidade supranacional do americanismo (Mourão 1990, 22, grifo nosso).

Denota Mourão o mesmo aspecto apontado por Vilhena, na posição dialética regionalista vs. internacionalista de Câmara Cascudo, já indicada, que no caso de Cascudo, o justapôs também à Renato Almeida, que era contrário à criação de redes internacionais colaborativas ("não há tempo de cuidar de mais"). Desse modo, Vilhena (idem, 277) aponta

---

<sup>24</sup> Insiste-se em mesclar o positivismo evolucionista com as correntes posteriores relativistas, abalizando equivocadamente uma ("melhor?") ruptura na historiografia musical brasileira ao trabalho de Duprat, ao situá-lo no seio da *École...*, em oposição ao relativismo de Lange reduzido a uma "visão otimista do sincretismo racial" (Machado Neto, 2010, 76), como se ambas não pertencessem ao mesmo continuum intelectual de ruptura ao evolucionismo positivista.

o sentido de missão concebido por Almeida, no qual "a uma atividade 'desinteressada' e 'individual,' claramente inspirada em Mário de Andrade, somam-se posições sobre as relações entre o 'nacional' e 'internacional,' típicas da matriz romântica da qual provêm os estudos de folclore já encontráveis em Sílvio Romero" (Vilhena, idem, 277). Ou seja, antes abaluzaria uma conexão entre Sílvio Romero e Renato Almeida, do que a Curt Lange.

Não deveríamos assim nos surpreender que a recepção do trabalho de Lange importunou folcloristas, críticos musicais e políticos brasileiros,<sup>25</sup> culminando no chamado *Caso Curt Lange*, perdurando por quase uma década: como objeto de artigo na Revista *O Cruzeiro*, de 29/08/1959, no qual insurge a primeira acusação de fabricação de dados no campo da musicologia histórica brasileira; prosseguindo no episódio do "bilhetinho presidencial" de Jânio Quadros (1961), e instauração do processo 24.318/67 que durará 26 meses, onde se discutirá o "valor real e autenticidade das obras musicais descobertas" e a "apropriação indevida dos originais" (Guerra-Cotta, 2009, 302).

Trata-se de situação única na musicologia internacional, à qual Lange reage afirmando que,

Jamais houve na História da Musicologia um ato da natureza como o que acaba de decretar o Sr. Jânio Quadros. Ninguém jamais andou detrás da veracidade de obras do período madrigalesco pesquisadas na Itália e publicadas nos Estados Unidos, ou de obras da Polifonia portuguesa ou espanhola em outro lugar. Nunca jamais se perguntou no Brasil pela autenticidade das versões de obras do Padre José Mauricio, representadas diversas vezes nos últimos tempos. Há aqui uma **perseguição pessoal**, um ódio desencadeado contra mim, **o estrangeiro que nada tem que procurar neste Brasil....** (Carta 2.1.085.370 / 35072, de 08 de maio de 1961, a Levindo Lambert. In: Guerra-Cotta, 2009, 269, grifo nosso).

Portanto, avocar como "visão otimista do sincretismo racial" o trabalho de Lange é voluntariamente omitir os aspectos sociológicos e antropológicos que lhe são inerentes, além de negligenciar a sólida formação musicológica que este confere aos seus processos, como ainda a correta avaliação dos seus campos epistêmicos. Leva-nos a conjecturar se tais

---

<sup>25</sup> Os nomes incluem: Clóvis Salgado, José Cândido de Andrade Muricy, Mozart de Araújo, Maurício Quadrio, Renzo Massarani, Aires de Andrade e, sobretudo, Renato Almeida.

posicionamentos não seriam do mesmo cariz xenofóbico a uma intervenção "exógena" no contexto duma defesa inflamatória "do nacional." Guerra-Cotta também sinaliza tais aspectos xenofóbicos quando indaga que, "se fosse um brasileiro no lugar de Curt Lange, haveria tamanha reação?" (Guerra-Cotta, 2009:217). Terá ele desafiado a incipiente musicologia brasileira e o "nacionalismo exacerbado," ao distanciar-se dos debates que ocorriam no campo etnológico, já que "seu capital cultural e político se aliava a uma condição de proeminência que nenhum dos seus oponentes tinha," fato que "sua posição de estrangeiro era um fator negativo, frente ao nacionalismo exacerbado que presidia a *doxa* da cultura musical brasileira" (Guerra-Cotta, 2009:243).

### **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, entre musicologias**

Por fim, o aporte de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) é múltiplo,<sup>26</sup> sobressaindo-se a sua projeção internacional como Secretário da Seção de Música da UNESCO em Paris (1947-1965), por meio da qual articulou instituições e musicólogos, implantando importantes ações de patrimonialização tanto do legado material como imaterial. Contudo, ao contrário de Lange, ou mesmo de Cascudo, sua projeção internacional jamais assumiu traços colidentes nas relações entre o 'nacional' e 'internacional,' tendo Luiz Heitor navegado tranquilamente nestas águas respaldado por instituições de peso como a UNESCO, e em esferas fora do alcance dos embates locais, estudando a música brasileira de forma orgânica e sistêmica, sem recorrer a dicotomias do tipo erudito/popular.

---

<sup>26</sup> Ver: Jairo José Botelho Cavalcanti. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na historiografia musical brasileira: história, ideologia e sociabilidade. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo Jairo José Botelho, 2011.

228 p. + il. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), foi Bibliotecário do Instituto Nacional de Música (1934), assumindo a cadeira de folclore nesta instituição (1939-1947). Foi diretor executivo da Revista Brasileira de Música. Dirigiu a programação de música erudita do programa radiofônico Hora do Brasil, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), como também responsável pela seção de música da Revista Cultura Política. Assumiu o cargo de representante do Brasil na Divisão de Música da União Pan Americana em Washington, e a partir de 1951 mudou-se para Paris onde assumiu cargo no comissariado de música da UNESCO.

Aragão (2018, 48), citando Blum (1991), corrobora nossa perspectiva quando considera que Luiz Heitor

seja a figura que melhor simbolize no Brasil da primeira metade do século XX este "cruzamento de fronteiras", e de troca de ideias com acadêmicos e instituições de outros países, estabelecendo acordos de cooperação e intercâmbio de coleções de registros sonoros, procedimentos de coleta e pesquisa e muitas vezes servindo de porta-voz das ideias de pesquisadores brasileiros no âmbito internacional. (Aragão 2018, 48)

Para além do seu "mapa das regiões musicais do Brasil" publicado em 1954, onde define áreas musicais relacionadas a áreas geográficas, Menezes Bastos (2011), em incisiva perspectiva publicada como resenha na revista *Variant* de 2011, intitulada Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Amerindian Music and Brazilian Musical Thought: A Brief Note*, argumenta que a obra "Escala, ritmo e melodia na música dos índios brasileiros", de Luiz Heitor, publicada em 1938, apresentada como tese de doutorado em Folclore Musical na então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, "é o texto base para os estudos modernos dos sistemas musicais das sociedades ameríndias no Brasil." Texto no qual Luís Heitor "defende ideias sobre a música ameríndia e os índios em geral totalmente contrárias àquelas presentes nas obras de dois dos grandes contemporâneos de Azevedo, Luciano Gallet e Mário de Andrade."

Menezes Bastos (2006, 40) destaca a importante mudança conceitual sobre o modelo racial triparte brasileiro, quando Luiz Heitor logra, em 1938, momento em que o mito da democracia racial se forma (cf. Freyre, 1930), a redução "da famosa fábula de três raças a apenas duas...", despachando o índio para "uma espécie de não-Brasil dentro de si," mas que na análise desenvolvida por Azevedo, "leva a uma compreensão da música indígena no Brasil, não como algo radicalmente diferente da portuguesa e da "nossa." Pelo contrário, argumenta que se baseava nos mesmos princípios básicos e, portanto, compatível com ambos" (Menezes Bastos, 2006, 40 na edição original).

Luiz Heitor inaugura ainda no país um trabalho estruturante por meio do acesso e exercício de representação em iniciativas internacionais, passando a fomentá-las especialmente no Rio de Janeiro, junto à Biblioteca Nacional com Mercedes Reis Pequeno, em catalogação de fontes bibliográficas (RILM), musicográficas (RISM) e iconográficas

(RIdIM), e junto a Cleofe Person de Mattos, como no exemplar catálogo temático das obras de José Maurício Nunes Garcia. Luiz Heitor será responsável pela primeira compilação bibliográfica brasileira (1950), além de publicações historiográficas como *Música e Músicos do Brasil*, e de atualizações, em português, de obras musicológicas em circulação internacional, como o *Livro das Grandes Sinfonias*, de George Upton e Felix Borowski, no qual, a seu critério, inclui sinfonistas brasileiros (Braga, Gomes, Oswald, Villa-Lobos, Siqueira, Camargo-Guarnieri), numa clara preocupação de inserção, para leitores no Brasil, de autores nacionais no repertório canônico internacional.

Tal perfil prossegue no trabalho no nordeste brasileiro pelo Pe. Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989); dos aportes hermenêuticos sobre práticas musicais do período colonial com Régis Duprat (1930-2021) e da histórica Orquestra Ribeiro Bastos, de São João Del Rei e seu repertório de autores mineiros dos séculos XVIII e XIX de José Maria Neves (1943-2002); entre outros. Contudo, este se consolida a partir da década de 1990, já em profundos trabalhos arquivísticos e musicológicos em diversas regiões do país, por musicólogos como André Guerra Cotta (nos arquivos mineiros e em trabalho precursor multidisciplinar na área da Arquivologia), Mary Ângela Biason (no Museu da Inconfidência tratando inclusive parte do material recolhido por Lange), Paulo Castagna (de forma sistêmica em São Paulo e Minas Gerais), Pablo Sotuyo Blanco (na Bahia), Rogério Budasz (sobre o repertório ibérico e afro-brasileiro), entre vários outros.

### **Assim....**

No conjunto dos problemas aqui apresentados na constituição do exercício historiográfico, vimos como a capacidade de "conceitualização" da história e do trabalho do historiador exige reflexão sobre as características do campo de estudo, assim como o seu desenvolvimento e as formas pelas quais operações historiográficas foram estruturadas nas suas respectivas operações musicológicas, ambas necessárias a este fazer.

Na perspectiva do desenvolvimento da historiografia musical brasileira, temos os modelos vigentes de uma musicologia histórica brasileira contrapostos a exigências mais amplas, não só relacionadas ao fazer historiográfico, como também às operações

musicológicas que, em muitos casos, permanecem imbuídas em modelos, por vezes incompletos, ultrapassados ou simplesmente equivocados.

O próprio foco sobre elementos aqui mapeados, em periodização, lacunas historiográficas, sistemas teórico-musicais, obra, autoria, modelos vigentes etc., extrapolam-se aos campos de disputa simbólica - mesmo que intrínsecas ao próprio trabalho acadêmico - que afetam não somente resultados, mas a construção de um legado mínimo, coeso e fulcral, a partir do qual se aspire prosseguir.

Se a organização de fontes musicográficas é requisito fundamental para uma leitura dos seus significados numa "interpretação da realidade histórica como objeto definível ou verificável através dos instrumentos de pesquisa que se dispõe," esta se apoiará primordialmente na operação musicológica desenvolvida, da qual esta leitura é dependente.

Além do mais, tal operação musicológica, em si, não é suficiente para encetar uma operação historiográfica, necessitando apoiar-se em elementos crítico-conceituais específicos para desenvolvê-la. Portanto, a própria atualização de enquadramentos teórico-críticos musicológicos, necessitam também acompanhar o desenvolvimento dos quadros teóricos mais recentes da disciplina na identificação de ferramentas como elementos essenciais para esta conceitualização.

Assim, em seu *totum*, se avanços significativos foram realizados no mapeamento de documentos musicográficos elementares,<sup>27</sup> desenvolve-se de forma concomitante a uma epistemologia documental historiográfica, uma epistemologia de hipóteses, conjecturas e suposições, assim fadada pela exata falta do necessário aprofundamento disciplinar e musicográfico, da forma descrita e discutida no corpo deste texto.

---

<sup>27</sup> Como na existência e conformação de repertórios compartilhados ibero-americanos nos séculos XVII e XVIII, e identificação de "primeiros" documentos, supostamente inaugurais, para o exercício historiográfico, como nos desafios do manuscrito de Mogi das Cruzes (ca. 1730), as primeiras publicações impressas das 2 Novenas publicadas em Lisboa em 1744 de Antônio da Cunha Brochado (1689-1749), o "primeiro brasílico a ter impresso notações musicais" (Sotuyo & Magalhães, 2021), o anônimo Recitativo e Aria a José Mascarenhas (1759) cujo material instrumental remete a evidências das práticas seculares instrumentais do período.

A prática corrente da historiografia musical tradicional, de associar a narrativa histórica a obras musicais, num interminável "museu imaginário de obras musicais" (Goehr 1994), focado em dados biográficos e análises da linguagem composicional, conservam as características positivistas que permanecem até os dias atuais em inúmeros esforços historiográficos, desde Guilherme de Mello (1907) a Vasco Mariz (2012, 8ª edição), ou mesmo em projetos internacionais panorâmicos como é o caso do paradigmático *História da Música Ocidental* de Grout & Palisca (2019, 10ª edição).

Hoje esforços internacionais no contexto da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) têm buscado desenvolver campos como uma História Auditiva da Música, e programas como a História Global da Música o qual reúne pesquisadores de diversos países, com resultados práticos irregulares, já que, assim como nós, uma história global da música exige uma coerência de procedimentos de forma a abarcar esta diversidade já em grau exponencial ao nível global.

Nestes novos programas, necessitamos expor estruturalmente as transferências entre contextos e agentes aparentemente diversos onde a música "são," provendo lugares de fala e espaços intra- e interdisciplinares, em historiografias musicais desenvolvidas por um corpus acadêmico musicológico especializado, interconectado e não fragmentado, por meio de ferramentas renovadas para lidar com novas abordagens e construções de objetos de estudo sem que se recaia num vazio nos aspectos empíricos e hermenêuticos da historiografia musical.

No caso brasileiro, uma musicologia socialmente referida exige adequação epistemológica ao quadro conceitual presente, na superação do paradigma culturalista, nos termos postos por Jessé de Souza (2017), na desconstrução das bases do racismo estrutural brasileiro de hoje. À tradição propalada do "brasileiro genérico, o homem cordial de Sérgio Buarque ou o homem do jeitinho brasileiro para um Da Matta" urge uma "reconstrução explícita de um sentido novo," para que não sejamos "feitos de tolos indefinidamente," e que possamos adentrar "o espaço de uma aventura que visa libertá-lo das amarras invisíveis das falsas interpretações críticas" (Souza, 2017, 9-10).

Esse é hoje o desafio historiográfico concreto na construção de uma narrativa para a música brasileira.

Castro, Beatriz Magalhães. 2023. "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical" *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 4 (jul.-dez.): 11-57.

## Referências

- Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Alfredo Bosi, trad. Ivone Castilho Benedetti, rev. São Paulo: Martins Fontes.
- Almeida, Renato. 1958. *Compêndio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia.
- Aragão, Pedro de Moura. 2006. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o Mapeamento Musical Brasileiro. Trabalho apresentado no XV Congresso da ANPPOM. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao24/pedro\\_aragao.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao24/pedro_aragao.pdf)
- Aragão, Pedro de Moura. 2018. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e o pan-americanismo musical (1939-1947). *Revista Brasileira de Música*. v. 31, n.2, p. 47-67, Jul./Dez. 2018
- Bairral, Adeilton. 2009. A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11573>
- Bandeira, Rebeca Carolina da Silva. 2020. Florestan Fernandes e o folclore: um estudo sobre as suas primeiras elaborações (1941-1962). Campinas. 175 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.
- Barthez, Maria. 2021. Etnógrafo sem cátedra, dramaturgo do 'folclore português': vida e obra de Francisco Lage, um homem de cultura integral. In: *Bérose-Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris. Disponível em URL Bérose: <https://www.berose.fr/article2360.html?lang=fr>
- Beard, David and Kenneth Gloag. 2005. *Musicology: the key concepts*. 1st edition. LONDON AND NEW YORK: ROUTLEDGE.
- Beaudet, Jean-Marie. 1997. *Souffles d'Amazonie: les orchestres 'tule' des Wayãpi*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Beghin, Tom e Sander Goldberg, (org.). 2007. *Haydn and the performance of rhetoric*. 1a. ed. Chicago: Chicago University Press 366 p. ISBN 978-0-226-04129-2.
- Bessa, Virginia de Almeida e Juliana Pérez González. 2023. As histórias das músicas no diálogo entre as disciplinas e na fronteira entre os saberes. In: BESSA, Virginia de Almeida; PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. (ed.). *Sudeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. p. 9 - 17. (Histórias das Músicas no Brasil)
- Biason, Mary Ângela. 2008. Os músicos e seus manuscritos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.18, p.17-27.

Castro, Beatriz Magalhães. 2023. "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical" *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 4 (jul.-dez.): 11-57.

- Blum, Stephen. 1991. European musical terminology and the music of Africa. In: Nettl, Bruno e Bohlman, Philip (orgs.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: Chicago University Press.
- Boas, Franz. 1938 [1911]. *The Mind of Primitive Man*. New York: The Macmillan Company, 1938. Disponível em: <https://archive.org/details/mindofprimitive00boas>
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Col. Le Sens Commun. Paris: Le Éditions de Minuit.
- Brumana, Fernando Giobellina. 2006. Mario de Andrade y la Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): una etnografía que no fue. *Revista de Indias*, vol. LXVI, núm. 237:545-572, ISSN: 0034-8341
- Brüzzi Alves Da Silva, Pe. 1977. *A civilização indígena do Uaupés*. Roma: Ateneo Salesiano.
- Canclini, Néstor García. 1991. El consumo sirve para pensar. *Diálogos de la comunicación*, n. 30, México: Revista de la FELAFACS.
- Canclini, Néstor García. 1997. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Canclini, Néstor García. 1998. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- Carneiro, Edison. 1965. *A dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carvalho, S. M. S. 1979. *Jurupari: estudos de mitologia brasileira*. São Paulo: Ática. (Coleção Ensaio n. 62).
- Castagna, Paulo. 1991. O manuscrito de Piranga (MG). *Revista Música*, São Paulo, v.2, n.2, p.116-133, nov.
- Castagna, Paulo. 1995. Musicologia brasileira e portuguesa: a inevitável integração. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n.1, p.64-79.
- Castagna, Paulo. 2000. *O estilo antigo na prática musical paulista e mineira nos séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 3v.
- Castagna, Paulo. 2002. Uma análise codicológica do Grupo de Mogi das Cruzes. IV Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. p.21-71. ISBN 85-89057-01-1 (CCPM) e 85-333- 0170-7 (FBN)
- Castagna, Paulo. 2003a. *Introdução ao estudo da música (erudita) no Brasil*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP. (Apostila do curso de História da Música Brasileira).
- Castagna, Paulo. 2003b. *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP. (Apostila do curso de História da Música Brasileira).

Castro, Beatriz Magalhães. 2023. "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical" *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 4 (jul.-dez.): 11-57.

Castagna, Paulo. 2008. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.1. p.32-57. ISSN 1984-350X. Disponível em: <http://www.archive.org/details/AvanosEPerspectivasNaMusicologiaHistoricaBrasileira>

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro e Luís Rodolfo da Paixão Vilhena. 1990. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. In: *Estudos históricos*, v. 3 n. 5: História e Ciências Sociais, 75-92. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2296/1435>

Certeau, Michel de. 1982. *A Escrita da história*. Maria de Lourdes Menezes, trad. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Chimènes, Myriam. 2007. Musicologia e História: fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas? Tradução José Geraldo Vinci de Moraes. *Revista de História* (USP). São Paulo, vol. 1, n° 157, 15-29, 20 sem.

Dantas Filho, Alberto. 2019. Por uma musicologia geo-histórica: repensando os problemas de periodização nas sínteses musicológicas regionais. In: *Pesquisa e música: práticas, formação docente e estudos musicológicos*. João Berchmans de Carvalho Sobrinho, Cássio Henrique Ribeiro Martins, orgs. São Luís: EDUFMA. p.33-44. ISBN 978-85-7862-915-1 Disponível em: [https://www.academia.edu/46664357/BERCHMANS\\_MARTINS\\_org\\_Pesquisa\\_e\\_M%C3%BAstica\\_2019\\_EDUFMA](https://www.academia.edu/46664357/BERCHMANS_MARTINS_org_Pesquisa_e_M%C3%BAstica_2019_EDUFMA)

Duprat, Régis. 1964. Música na América Latina Colonial. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 3-nov., p. 1.

Duprat, Régis. 1968. O estanco da música no Brasil Colonial (em colaboração com Nise Poggi Obino). *Yearbook Inter-American Institute for Musical Research*, v. 4, p. 98-103. New Orleans.

Duprat, Régis. 1968. Música na Matriz de São Paulo colonial. *Revista de História* 37(75):85-103. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1968.128465> Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/128465/125310>

Duprat, Régis. 1971. Recitativo e Ária para Soprano, Violinos e Baixo. *Universitas*, v. 8-9, p. 291-299 e anexo. Salvador: UFBA.

Duprat, Régis. 1981. O estanco da música no Brasil Colonial. *Art*, n. 8, p. 3-19, abr.-jun. Salvador: UFBA.

Duprat, Régis. 1983. A música brasileira do século XVIII e a definição do seu estilo. *Art*, v. 7, p. 3-8. Salvador: UFBA.

Duprat, Régis. 1986a. A Polifonia Portuguesa em Obras de Brasileiros. *Pau Brasil*, v. 15, p. 69-78, Nov.-dez. São Paulo.

Duprat, Régis. 1986b. Une découverte au Brésil: les manuscrits musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730. *Boletim do The Brussel Museum of Musical Instruments*, XVI, p. 139-144. Bruxelles.

Duprat, Régis. et al. 1990. Música sacra paulista no período colonial: alguns aspectos da sua evolução tonal. *Revista Música*, v. 1, p. 29-34, maio. São Paulo: ECA, USP.

Castro, Beatriz Magalhães. 2023. "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical" *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 4 (jul.-dez.): 11-57.

Duprat, Régis. 2012. A música sacra no Brasil colonial: uma reflexão ontológico-hermenêutica. In: *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 287-298, Jul./Dez.

Garcia, Sylvia Gemignani. 2001. Folclore e sociologia em Florestan Fernandes. *Tempo Social, Revista de Sociologia USP*, Universidade de São Paulo, 13 (2), Nov. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702001000200008>

Geertz, Clifford. 2008. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC.

Goehr, Lydia. 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, 1994; online edn, Oxford Academic, 1 Nov. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/0198235410.001.0001>

González, Juliana Pérez. 2004. Génesis De Los Estudios Sobre Música Colonial Hispanoamericana: Un Esbozo Historiográfico. *Fronteras de la Historia* 9 (2004): 281-321. doi:10.22380/20274688.615. Disponível em: [https://www.academia.edu/8979490/G%C3%A9nesis\\_de\\_los\\_estudios\\_sobre\\_m%C3%BAsica\\_colonial\\_hispanoamericana\\_un\\_esbozo\\_historiogr%C3%A1fico?email\\_work\\_card=view-paper&li=0](https://www.academia.edu/8979490/G%C3%A9nesis_de_los_estudios_sobre_m%C3%BAsica_colonial_hispanoamericana_un_esbozo_historiogr%C3%A1fico?email_work_card=view-paper&li=0)

González, Juliana Pérez. 2010. *Las historias de la música en Hispanoamerica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2010. 168p. Disponível em: [https://www.academia.edu/37568950/Las\\_historias\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_en\\_Hispanoamerica\\_Libro\\_pdf](https://www.academia.edu/37568950/Las_historias_de_la_m%C3%BAsica_en_Hispanoamerica_Libro_pdf)

Histórias das Músicas no Brasil (livro eletrônico): Centro-oeste. 2023. Mônica Vermes e Marcos Holler, org. geral; Ana Guiomar Rêgo Souza e Flávia Maria Cruvinel, eds. Vitória, ES: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ISBN 978-65-999016-5-2 Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/37/22/165-1>

Histórias das Músicas no Brasil (livro eletrônico): Nordeste. 2023. Mônica Vermes e Marcos Holler, org. geral; Inez Beatriz de Castro Martins e Tais Rabelo, eds. Vitória, ES: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ISBN 978-65-999016-2-1 Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/39/23/166-1>

Histórias das Músicas no Brasil (livro eletrônico): Norte. 2023. Mônica Vermes e Marcos Holler, org. geral; Fernando Lacerda e José Jarbas Pinheiro Ruas Júnior, eds. Vitória, ES: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ISBN 978-65-999016-1-4 Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/40/18/159-1>

Histórias das Músicas no Brasil (livro eletrônico): Sudeste. 2023. Mônica Vermes e Marcos Holler, org. geral; Virginia de Almeida Bessa e Juliana Pérez González, eds. Vitória, ES: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ISBN 978-65-999016-3-8 Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/41/21/164-1>

Histórias das Músicas no Brasil (livro eletrônico): Sul. 2023. Mônica Vermes e Marcos Holler, org. geral; André Acastro Egg e Márcia Ramos de Oliveira, eds. Vitória, ES: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ISBN 978-65-999016-4-5 Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/42/20/162-1>

Castro, Beatriz Magalhães. 2023. "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical" *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 4 (jul.-dez.): 11-57.

Historicismo. 2007. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Alfredo Bosi, trad. Ivone Castilho Benedetti, rev. São Paulo: Martins Fontes. p. 588-591.

Historiografia. 2007. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Alfredo Bosi, trad. Ivone Castilho Benedetti, rev. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 591-595.

Langaro Teixeira, Luan Augusto e Beatriz Magalhães-Castro. 2023. A Estética do Frio e seu idiomatismo violonístico: uma análise do songbook de Vitor Ramil. *Revista Vórtex*, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 1–21. DOI: 10.33871/23179937.2023.11.2.7955. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/7955>

Lange, Francisco Curt. 1935. Americanismo musical. Ideias para uma futura sociologia musical latino-americana. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 93-113, jun.1935.

Lange, Francisco Curt. 1935. Arte musical latino-americano: Raza y asimilación. *Boletim Latinoamericano de Musicologia*, p. 13-28, 1935.

Lange, Francisco Curt. 1946. La música en Minas Gerais: Un informe preliminar, *Boletín Latinoamericano de Música*, ano 6, n. 6, p. 408-494.

Lange, Francisco Curt. 1951. *Archivo de Música Religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais*. Mendoza, Argentina: Universidad de Cuyo.

Lange, Francisco Curt. 1966. A organização musical durante o período colonial brasileiro. In: *Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, 5., v. 4, 1966, Coimbra. Anais... Coimbra: Gráfica de Coimbra. p. 12.

Lange, Francisco Curt. 1973. Os músicos mulatos. *Suplemento Literário*, v. 16, p. 9-11, 1973.

Lange, Francisco Curt. 1976. Um fabuloso redescobrimento (para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro). *Revista de História*, v. 54, n. 107, p. 45-67, 1976.

Lange, Francisco Curt. 1979. A música no período colonial em Minas Gerais. *Conselho Estadual de Cultura em Minas Gerais*. [I] Seminário sobre a cultura mineira no período colonial. Belo Horizonte: Imprensa Oficial. p. 38.

Lange, Francisco Curt. 1979. História da Música nas Irmandades de Vila Rica. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, v.1, 1979

Le Goff, Jacques e Pierre Nora (orgs.). 1976. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Leoni, Aldo Luiz. 2010. Historiografia musical e hibridação racial. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 95-119, abr., 2010.

Machado Neto, Diósnio. 2010. Curt Lange e Régis Duprat: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro. *Revista Brasileira de Música*, v. 23, p. 73-94.

Machado Neto, Diósnio. 2011. Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial. 320 fls. Tese (Livre Docência) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto

Castro, Beatriz Magalhães. 2023. "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical" *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 4 (jul.-dez.): 11-57.

Machado Neto, Diósnio. 2012. *Administrando a Festa: música e iluminismo no Brasil colonial*. 1. ed. Curitiba: Editora Prismas. 520p.

Machado Neto, Diósnio. 2013. Entre Macunaíma e Maiakóvski: as utopias do modernismo nos projetos de ensino e pesquisa da música no Brasil. *Música em Contexto* (UnB), v. VI, p. 9-38.

Magalhães-Castro, Beatriz. 2022. Mobility in global vs. local loci: creative strategies, cultural industry, and postmodernity in colonized and decolonized Brazilian musical practices. Trabalho apresentado na Mesa Temática *Mobility and its impact on the historiography of Latin-American music(s): is a global history viable?* 21st Quinquennial Congress of the International Musicological Society, August 22-26, 2022, Athens, Greece.

Magalhães-Castro, Beatriz. Historiography of Latin-American musical practices: is a global history viable? 2023. Trabalho apresentado em *Resonances: Exploring Global Music Histories Across Cultures*, Second Conference of the IMS Study Group, "Global History of Music" Research Center for Culture Arts and Humanities, University of Santo Tomas, Manila, Philippines, November 3-4, 2023. Hybrid format: in person and online. Não publicado.

Martins, Raimundo e Pablo Passos Sérvio. 2012. Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa. *Visualidades*, Goiânia v.10 n.1 p. 129-149, jan-jun.

Mazer, Dulce. 2015. Racionalidades do consumo: uma perspectiva teórica para produção de sentido através da música. In: *Vozes & diálogo*, Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/vd/article/view/7375/4531>

Menezes Bastos, Rafael José de. 1999. *A Musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC.

Menezes Bastos, Rafael José de. 2006. O Índio na Música Brasileira: Recordando Quinhentos Anos de Esquecimento. In: *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*, Rosângela de Tugny and Ruben de Queiroz, eds., Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 115-127.

Menezes Bastos, Rafael José de. 2011. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Amerindian Music and Brazilian Musical Thought: A Brief Note. *Déjà Lu - Vibrant, Virtual Brazilian Anthropology*. 8 (1), June 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1809-43412011000100018>

Mirka, Danuta, ed. 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press. 683p. ISBN 979-0-19-984157-8

Moreno, Jaime. 2004. *Musical representations, subjects and objects: the construction of musical thought in Zarlino, Descartes, Rameau and Weber*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 237p. ISBN 0-253-34457-3

Moya, Fernanda Nunes. 2017. Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940". *Faces Da História* 2 (1):17-37. <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/190>

Nery, Rui Vieira. 2006. Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII. *Revista Música*, v. 11, p. 11-28. São Paulo: Departamento de Música, ECA, USP.

Nomura, Hitoshi. *Vultos do folclore brasileiro*. Volume 1243 da Coleção mossoroense. Mossoró: Fundação Guimarães Dutra, 2001.

Castro, Beatriz Magalhães. 2023. "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical" *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 4 (jul.-dez.): 11-57.

Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 1997. *Música Ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Precioso, Daniel. 2014a. Presença e significado das ordens terceiras na Capitania de Minas Gerais: o debate dos anos 1793-1795. In: *Dimensões do Catolicismo no Império Português (Séculos XVI-XIX)*. Anderson José Machado de Oliveira e William de Souza Martins, orgs. RJ: Garamond. p.389-413.

Precioso, Daniel. 2014b. *Terceiros de cor: pardos e crioulos em ordens terceiras e arquiconfrarias (Minas Gerais, 1760-1808)* 2014. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Março.=. 338 f.

Ribeiro, Djamilia. 2017. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

Silva, Marcelo Werner da. 2012. A Geografia e o estudo do passado - conceitos, periodizações e articulações espaço-temporais. *Terra Brasilis (Nova Série)*, 1. ISSN 15191265. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Marcelo\\_Silva13/publication/270031248\\_A\\_Geografia\\_e\\_o\\_estudo\\_do\\_passado/links/55c0c78708aed621de13e7bd/A-Geografia-e-o-estudo-do-passado](https://www.researchgate.net/profile/Marcelo_Silva13/publication/270031248_A_Geografia_e_o_estudo_do_passado/links/55c0c78708aed621de13e7bd/A-Geografia-e-o-estudo-do-passado)

Silva, Mônica Martins da. 2008. A escrita do folclore em Goiás [manuscrito]: uma história de intelectuais e instituições (1940-1980). Orientador: Jaime Almeida. 279 p. Tese (Doutorado em Ciências Humanas (História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/A%20Escrita%20do%20Folclore%20em%20Goi%C3%A1s\\_.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/A%20Escrita%20do%20Folclore%20em%20Goi%C3%A1s_.pdf)

Sotuyo Blanco, Pablo. 2023. A Música Vocal Secular Em Salvador Nos séculos XVIII e XIX: Circulação, mudanças e Permanências. *Dramaturgias*, nº 22 (abril):615-50. <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/48374>

Souza, Jessé. 2017. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

Souza, Ricardo Alexandre Santos de. 2012. Capistrano de Abreu: história pátria, cientificismo e cultura - a construção da história e do historiador. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) – Programa de Pós-Graduação História das Ciências da Saúde. Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/16315>

Storey, John. 2003. *Inventing Popular Culture: from folklore to globalization*. Oxford: Blackwell Publishing.

Trindade, Jaelson e Paulo Castagna. 1996. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n.2, p.12-33.

Trindade, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. 1997. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos*, La Paz, n.7, p.309-336.

Veiga, Manuel. 2020. Uma reflexão sobre relevância em música e seus estudos. 2020. In: *Musicologias sem fronteiras: estado da pesquisa no Núcleo de Estudos Musicológicos da UFBA* / Pablo Sotuyo Blanco, organizador. – Salvador: EDUFBA, p. 13-37. 295 p.; 18x25 cm.

Castro, Beatriz Magalhães. 2023. "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical" *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 4 (jul.-dez.): 11-57.

Veyne, Paul. 1976. A história conceitual. In: Jacques Le Goff e Pierre Nora, (org.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p.65-88.

Vilhena, Luis Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão: Movimento Folclórico Brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ FGV, 1997.

Volpe, Maria Alice. 2002. *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. 1. ed. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press. v. 1. 361 p.

Volpe, Maria Alice. 2007. Por uma nova musicologia. *Música em contexto* (UnB), v. 1, p. 107-122.

Volpe, Maria Alice. 2008. A teoria da obnubilação Brasília na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a Sinfonia da Terra. *Música em Perspectiva*, v. 1, p. 58-71.

Volpe, Maria Alice. 2011. Traços romerianos no mapa musical do Brasil. In: *Música e História no Longo Século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 15-35.

Volpe, Maria Alice. 2016. Musicologia em contextos institucionais interdisciplinares: desafios intergerações, um testemunho brasileiro. In: *Musicologia[s]*. Edite Rocha, José Antônio Baêta Zille, orgs. Barbacena, MG: EdUEMG. 259 p. -- (Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.3) ISBN 978-85-62578-68-7

## DADOS DO AUTOR

Beatriz Magalhães Castro obteve o Premier Prix na Classe de Flauta do Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, e nas Classes de História da Música e Análise (1985), Mestrado (MMA - 1987) e Doutorado (DMA - 1992) em Música na The Juilliard School of Music. Realizou pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa/Biblioteca Nacional de Portugal (2002-2008). Atualmente é professor associado IV da Universidade de Brasília atuando como orientadora na pós-graduação e coordenadora do projeto Histórias das Música do DF. Foi Editora da Revista "Música em Contexto" (2007-2017) e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto da UnB (2004-2007; 2014- 2017), o qual fundou e atuou como primeira Coordenadora. É Coordenadora e membro de Comitês Nacionais sobre gestão da informação musical, membro da Comissão Mixte do RISM Internacional representando a IAML, Presidente imediato da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS) e da Seção Brasil da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML) a qual fundou e coordenou desde 2009. É membro da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) e da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação Musical (IAML). Recipiente do Prêmio *Profession Culture* da Biblioteca Nacional da França (2007) e do Prêmio Bolsa de Pesquisa do Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional. Desenvolve trabalho focado sobre a Coleção Teresa Christina Maria e a prática da música instrumental durante os I e II Reinados. Coordena o Projeto Historiografia da Música Brasileira da Associação Brasileira de Musicologia e autora do Capítulo Distrito Federal publicado na Coleção Histórias das Músicas No Brasil (REGIÃO CENTRO-OESTE) da ANPPOM. ResearcherID: K-3918-2015 Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6048-2505>

Castro, Beatriz Magalhães. 2023. "Historiografia musical brasileira como operação musicológica: fragmentos de um 'Heroe, egregio, douto, peregrino' esforço para além do americanismo musical" *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 4, no. 4 (jul.-dez.): 11-57.

## **LICENÇA DE USO**

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.