PREFÁCIO
Das regras de contínuo à contínua criatividade

Paulo Castagna
Instituto de Artes da Unesp

FAGERLANDE, Marcelo. *O baixo continuo no Brasil: 1751-1851 - os tratados em português*; prefácio Paulo Castagna. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. 200p. ISBN: 978-8-57-577840-1.

Marcelo Fagerlande é um dos raros músicos e pesquisadores que vêm integrando duas tarefas complexas: a interpretação da antiga música luso-brasileira para teclado e sua investigação musicológica. Em *O baixo contínuo no Brasil: 1751-1851; os tratados em português* - o primeiro livro dedicado ao estudo das normas luso-brasileiras dos séculos XVIII e XIX para a realização do baixo contínuo - o autor atende uma necessidade que há muito tempo vem sendo referida no meio musicológico. Anteriormente quase todas as reflexões sobre a realização do baixo contínuo na música luso-brasileira do período desconsideravam as antigas fontes ibéricas e americanas, porém a contribuição de Fagerlande vence essa limitação, incluindo textos teóricos portugueses e brasileiros nas discussões sobre a prática desse tipo de acompanhamento.

O livro é claro e objetivo, apresentando um histórico dos tratados musicais em língua portuguesa e investigando seis, dentre as obras mais significativas sobre o assunto: o *Compêndio músico ou arte abreviada* de Manuel de Morais Pedroso (Porto, 1751), as *Regras de acompanhar no cravo ou órgão* de Alberto José Gomes da Silva (Lisboa, 1758), o *Novo tratado de música métrica e rítmica* de Francisco Inácio Solano (Lisboa, 1779), o *Compêndio de música teórica e prática*, de Domingos de São José Varela (Porto, 1806), a *Arte da música para uso da mocidade brasileira* de autor anônimo (Rio de Janeiro, 1823) e o *Breve tratado de harmonia* de Rafael Coelho Machado (Rio de Janeiro, 1851).

A raridade das pesquisas brasileiras sobre obras teórico-musicais não intimidou a aventura de Fagerlande em um trabalho difícil e minucioso, cujo resultado tem óbvias aplicações na atualidade. Com belíssimos exemplos musicais facsimilados das edições antigas, o livro inclui um útil glossário e uma relação dos autores e obras citados nas referidas publicações, que nos auxiliará a compreender as redes de transmissão de conhecimento que orientaram a produção desses importantes textos teóricos. Fica claro, assim, que não existiu uma única linha de transmissão de conhecimento, como imaginava a antiga história da música, mas sim complexas redes de interrelações, que tinham e têm como finalidade básica a solução de problemas práticos do presente e não a imaginária trajetória única e coletiva em direção ao futuro perfeito.

Fagerlande estuda, neste livro, particularidades interessantes da literatura em língua portuguesa para o baixo contínuo, como a falta de uniformidade e a ausência total ou parcial do uso das cifras, analisando, ainda, o tratamento de casos específicos, como a "regra da oitava", a "nota cambiata", a dissonância e a imitação. Vários aspectos envolvidos nas normas para a realização do contínuo estão contemplados neste livro, auxiliando-nos a saber quais foram os parâmetros privilegiados pelos tratados musicais em língua portuguesa, e em quais aspectos podem ser úteis nos atuais projetos de pesquisa ou de interpretação de música daquele período. Obviamente, outros textos

teóricos luso-brasileiros dos séculos XVIII e XIX serão futuramente estudados (e há muito a ser feito nesse campo), porém este livro torna-se imprescindível como um ponto de partida para esse tipo de abordagem, além dos resultados que já apresenta e que certamente acarretarão mudanças em nossa compreensão do antigo repertório luso-brasileiro.

Paralelamente, este trabalho reverte a ilusória expectativa da musicologia do passado, que procurava na música brasileira dos séculos XVIII e XIX (especialmente na música sacra) uma "originalidade" que a distinguisse da música européia. No que se refere à prática do baixo contínuo no Brasil, no entanto, Fagerlande conclui que não existiram, aqui, atitudes inovadoras ou diferentes propostas de acompanhamento, mas sim uma preocupação pela utilização e manutenção do sistema europeu de baixo contínuo, mesmo que com adaptações práticas e circunstanciais: além de não terem sido produzidos textos do gênero no Brasil antes do século XIX, os poucos que foram elaborados nessa época restringiram-se a divulgar a arte do acompanhamento cifrado já estabelecida nos compêndios europeus, sem o intuito de criar uma prática nova ou "original".

De fato, não existe, nesse período, "música brasileira" isolada da música que, para cá, veio com pessoas originárias da Europa, da África e mesmo da Ásia. Diante das evidências, nem há como reivindicar uma identidade musical brasileira a partir dos mesmos critérios usados pela historiografia musical do século XX para diferenciar a música italiana da alemã, da francesa e assim por diante. E hoje cabe a pergunta: são tão diferentes assim? É claro que essa tendência separatista foi o resultado do intenso nacionalismo imposto sobre a cultura de todo o mundo na primeira metade do século XX e que ainda orienta ações perversas de vários governos, desde o holocausto até as modernas guerras norte-americanas. Em um ambiente no qual a maioria dos trabalhos musicológicos visava destacar a presença nacional no panorama global e participar de uma espécie de competição musicológica internacional, a musicologia brasileira também esteve bastante envolvida - salvo notórias exceções - com a procura de identidades e diferenciais "brasileiros" em um repertório sacro ou de concerto que, paradoxalmente, enquadra-se em todas as convenções européias do período.

Alguns "sotaques" regionais podem ser observados na música composta no Brasil durante esse período, assim como ocorre com a própria língua portuguesa. Mas embora seja possível referir-se à forma oficial do "português do Brasil" (que não é o mesmo em todas as regiões brasileiras), trata-se de um idioma europeu transferido para o Brasil, com todas as suas adaptações e modificações, e não de um idioma exclusivamente brasileiro, como seria o tupi-guarani, se este fosse oficializado como "nacional". Nas expressões "música brasileira dos séculos XVIII e XIX", "música colonial brasileira", "música barroca brasileira" e outras designações igualmente nacionalistas encontra-se, entre outros aspectos, uma tentativa de se procurar no passado brasileiro uma espécie de idioma musical nacional, diferente daqueles usados na Europa e que separe a nossa cultura da cultura dos colonizadores, mesmo que os parâmetros musicais básicos sejam europeus, como o sistema tonal, os estilos musicais, o coro, a orquestra, a notação, os costumes musicais e os textos sacros em idioma latino (às vezes mesmo em português). A sociedade colonizadora não praticou música tupinambá ou guarani e nem a música tupinambá ou guarani foi ouvida nas missas e ofícios divinos do século XVIII. E mesmo que tivesse sido ouvida, essa música não teria sido "brasileira", mas apenas tupinambá ou guarani.

Claro, queremos nos apresentar como uma sociedade diferente daquela que nos colonizou, como uma sociedade que, apesar da exploração sofrida por nossos antepassados, libertou-se, diferenciou-se e desenvolveu-se. Mas será que, enquanto nação, somos mesmo uma sociedade tão diferente da que nos colonizou? Abolimos a exploração do homem pelo homem? Extinguimos as diferenças sociais? Deixamos de cobiçar as terras alheias? Cuidamos da terra, das florestas e dos mananciais? Construímos instituições e oportunidades para o acesso de todos? Provemos dignidade a qualquer brasileiro? Encarar essas perguntas não é uma tarefa fácil, sobretudo a partir de um ilusório patamar de superioridade. Por isso é mais fácil construir símbolos, compor hinos, idealizar o futuro e entregar-se ao devaneio intelectual. Não haveria uma outra forma de lidar com essa realidade? Será que estamos todos tão separados assim para nos dedicarmos a estudar as diferenças entre pessoas, povos, nações e culturas? Talvez a coletividade dos seres humanos tenha mais aspectos em comum do que as diferenças que tentaram estabelecer os antigos estudos raciais e nacionalistas. E talvez os sons que se ouviram por aqui em tempos passados estivessem mais conectados com os de outros povos, do que supõem os livros de história da música.

A própria musicologia evidenciou o quão ilusória é a tentativa de estabelecimento de uma identidade brasileira no repertório sacro ou de concerto anterior ao século XX. Francisco Curt Lange (1903-1997) já havia percebido que a maior diferença da prática musical religiosa brasileira em relação à européia era social e não musical: negros e mulatos compondo e executando música de origem européia, mesmo com "sotaque", estabeleceram maneiras particulares de relação com a música, porém mantiveram as características básicas do repertório, caso contrário este nem teria sido aceito nos ambientes religiosos daquela época. E também foi assim em Cuba, na Colômbia e na Venezuela, entre outros. Exemplos interessantes são as alterações no caráter convencional das obras, como na tristeza ou introspecção que deveria ser esperada na música fúnebre. Vários casos de música alegre ou expansiva para cerimônias fúnebres - ver, por exemplo, o *Laudate pueri Dominum* de Florêncio José Ferreira Coutinho (c.1750-1819), que publiquei no v.9 da série Acervo da Música Brasileira - sugerem que concepções africanas sobre a morte poderiam estar sendo adotadas em rituais fúnebres de localidades mineiras, imprimindo nelas uma expansividade diante do falecimento que até hoje se observa em várias populações africanas. Mas o tipo de música para essas ocasiões que chegou até nós, composta em Minas Gerais e outras regiões brasileiras daquele período, baseava-se em parâmetros técnicos definitivamente europeus.

Os vários estudos que têm sido produzidos a respeito, nos últimos 20 anos, vêm demonstrando, de forma cada vez mais evidente, que o repertório sacro, camerístico, sinfônico e operístico produzido no Brasil dos séculos XVIII e XIX esteve organicamente ligado aos seus modelos europeus, mesmo que temas locais fossem eventualmente utilizados, o que praticamente só ocorreu na segunda metade do século XIX: quando os modelos eram modificados na Europa, algum tempo depois os novos modelos passavam a ser aqui utilizados, como se percebe na transição da música de Lobo de Mesquita (c.1746-1805) para Castro Lobo (1794-1832), por exemplo. Até o uso de quintas e oitavas paralelas, que chegou a ser advogado como adaptação "brasileira" das regras européias do século XVIII, está sendo cada vez mais referido na música dos grandes mestres do velho continente, chegando mesmo a ser prescrita em tratados portugueses sobre o baixo contínuo estudados por Fagerlande, que incluem até o "herético" dobramento da sensível.

Vejo, na tentativa de encontrar uma identidade brasileira no repertório musical composto séculos atrás, uma certa perda de tempo. Isso até fazia sentido quando se acreditava que as nações proveriam nossas grandes necessidades e aliviariam nossas maiores angústias: fortalecer as nações a partir de todos os meios disponíveis (militares, diplomáticos, científicos, tecnológicos, culturais, artísticos, etc.) seria uma maneira indireta de nos fortalecer diante das dificuldades da vida: o homem trabalharia para o estado e o estado cuidaria do homem. Pouca gente duvidava dessa perspectiva nas primeiras décadas do século XX, até que a Segunda Guerra Mundial demonstrou que as nações estavam mais preparadas para a destruição mútua do que para a construção da vida, assim destituindo o ser humano de sua condição de centro das atenções, duramente conquistada pelos pensadores dos séculos precedentes, e reduzindo-o a um mero servidor do Estado e da economia. Hoje fica claro, portanto, que a procura de diferenças nos leva à inquisição e à guerra (mundial, local, institucional e doméstica) e não à harmonia. Talvez seja a busca das semelhanças, do que há em comum entre todos e entre tudo, uma das possíveis alternativas para a nossa integração.

Afinal, de que nos adiantaria saber que a música "brasileira" de tempos passados era diferente daquela produzida na Europa? Passaríamos a ser, com isso, mais cultos, mais dignos ou mais felizes? Ou teríamos algo mais do que nos gabar em jantares internacionais, além de mencionar que nascemos no país do samba e do futebol? Essa tendência é apenas um resultado da filtragem nacionalista das informações que nos chegaram de períodos anteriores, destinada a converter os esforços de milhares de músicos pela própria sobrevivência em símbolos de ostentação de um governo que, até então, dificilmente manifestava alguma preocupação com essas mesmas pessoas. É interessante lembrar que esses músicos, na fase colonial, quando nascidos no Brasil possuíam, se muito, a nacionalidade portuguesa, e a criação de uma música sacra ou de concerto diferente da que se conhecia em Portugal talvez lhes parecesse inusitada. Tais músicos estavam trabalhando por sua própria conta e risco, e não ideologicamente para a construção de uma cultura de Portugal ou do Brasil. O próprio desembargador português José João Teixeira Coelho, na *Instrução para o governo da Capitania de Minas Gerais* (1780), declarou: "Aqueles mulatos que se não fazem absolutamente ociosos se empregam no exercício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas que, certamente, excedem o número dos que há em todo o Reino. Mas em que interessa o Estado esta aluvião de músicos?"

Estamos na atualidade, especialmente no Brasil, um pouco mais livres da visão nacionalista para perceber que o fortalecimento da nação não está servindo exatamente para o cuidado da nossa vida, mas sim para o cuidado das grandes corporações, das grandes instituições e dos grandes investidores. O ser humano encontra-se, no presente, fortemente pressionado para estar ao serviço dos sistemas político-econômicos e não o contrário, como seria óbvio. Por isso acredito que uma arte a serviço das nações e das instituições não nos enriquece tanto quanto uma arte diretamente voltada ao serviço humano. Em conseqüência disso, penso que há aspectos mais relevantes a serem destacados na música do passado ou na musicologia do presente, do que sua aplicação nacionalista ou mesmo regionalista, que ainda são muito freqüentes em várias áreas. Resumo um desses muitos aspectos em uma única palavra: criatividade.

A criatividade é um atributo humano - inexistente em regras fechadas, sistemas político-econômicos e máquinas - capaz de transformar problemas em soluções, dificuldades em

facilidades, escassez em abundância. Com ela surgiram as grandes invenções, as grandes obras e as grandes teorias. A criatividade transformou sistemas, extinguiu dogmas, depôs ditadores e derrubou impérios, construindo novas relações em lugar das que destruiu. Valorizar a criatividade, reconhecer seu poder de renovação e destacar sua importância humana parece-me, portanto, tarefa mais útil à vida contemporânea – e à vida, de maneira geral - do que reforçar as ordens do passado, dos sistemas ou das nações. E acredito que temos uma situação também privilegiada no Brasil, uma vez que a criatividade é, aqui, freqüentemente mais valorizada (ou menos combatida) que o automático respeito às normas de que se orgulham outros povos. Então por que não destacar a criatividade na prática musical, em lugar de eleger o cumprimento das regras como única possibilidade do presente? Pois é o que fez Marcelo Fagerlande ao procurar, nos tratados luso-brasileiros sobre contínuo, dentre outros aspectos, um auxílio para o exercício de nossa criatividade.

O musicólogo destaca que os tratados em língua portuguesa são particularmente ricos na abordagem da realização "de improviso" do baixo contínuo, informando que, para o caso brasileiro, "as recomendações a respeito do número de vozes e da utilização de *acciacature* revelam aspectos jamais utilizados nas realizações de baixo contínuo nos dias atuais". Fagerlande conclui que a aplicação dessas observações na realização de música antiga brasileira proporcionará uma sonoridade mais "cheia" no instrumento acompanhador e, conseqüentemente, uma interpretação mais rica, o que contribui bastante para uma mudança de atitude no acompanhamento desse repertório a partir de agora.

Considerando-se que esses tratados "contêm recomendações de diminuições e de inclusão de melodias nas realizações improvisadas", tais aspectos poderão ser mais intensamente considerados na interpretação da música luso-brasileira dessa fase, o que contribui para a transformação das antigas suposições de que ao moderno intérprete desse repertório caberia apenas um acompanhamento discreto, como forma de respeito às regras e aos costumes daquela época. Em outras palavras, Fagerlande nos ajuda a compreender que o próprio sistema de baixo contínuo, mesmo no caso luso-brasileiro, já deixava um importante espaço para a criatividade. Por que, então, não usá-la? Talvez outras formas de acompanhamento musical dos séculos XVIII e XIX previssem maior liberdade interpretativa, como no caso das modinhas e lundus, o que daria a esse tipo de música mais vida e beleza do que proporciona a mera leitura das notas impressas.

Onde está escrito que, ao músico da atualidade, cabe apenas a reprodução das instruções, desejos e costumes dos músicos do passado? E mesmo que estivesse escrito, o que fundamentaria essa ordem e por que deveríamos obedecê-la? Interpretar a música exatamente como foi concebida pelos seus compositores, ou exatamente como era praticada no passado é apenas uma dentre infinitas possibilidades - atraente, por sinal - mas não a única tarefa do músico. Divertidas expressões atuais como "tem que", "não pode", "precisa ser", "devemos fazer", "é assim" refletem essa visão limitada e fortemente ideológica, segundo a qual cabe-nos apenas repetir o que já foi proposto no passado, sendo qualquer desvio reconhecido como heresia (pergunto-me como um inventor poderia inventar qualquer coisa se a ele coubesse apenas fazer as coisas como sempre foram feitas). Em suma, quem profere essas expressões nos quer cumprindo ordens e, quando muito, cumprindo-as com perfeição. Mas alguém imaginaria Monteverdi, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Liszt ou Bartók, por exemplo, limitando-se a cumprir as regras e prescrições anteriores ao seu tempo? O respeito às normas do

passado é uma rica possibilidade, entre outras, ou uma prisão alienante? É a partir desta visão que expressões como “o que é” ou “o que foi” são transformadas, pela criatividade, em “o que também poderia ser”.

Compreender o passado e reinterpretar, no presente, a música daquela época são duas tarefas distintas. Podemos usar, no presente, instrumentos antigos e as antigas técnicas de interpretação musical, como fazem com maestria os adeptos da assim denominada “interpretação historicamente orientada” ou “interpretação historicamente fundamentada” (entre outras semelhantes), mas essa é apenas uma possibilidade e não a única. E essa perspectiva causou muito impacto justamente por ser nova em relação às interpretações românticas que predominavam no mercado até algumas décadas atrás. Grandes intérpretes e grandes regentes do século XX notabilizaram-se por terem proposto interpretações criativas, mesmo que distantes dos padrões anteriores ao seu tempo, como uma das infinitas possibilidades interpretativas, talvez até desejada pelos mestres mais ousados do passado. Um dos interesses deste livro e do tipo de pesquisa realizada por Fagerlande é ajudar-nos a perceber que a criatividade já era um desejo do passado, sendo, ainda, uma rica possibilidade do presente; e que uma interpretação “historicamente orientada” que não considere a criatividade já deixa de ser historicamente orientada.