

Os sons das imagens: reflexões teórico-metodológicas acerca de iconografia, música e história.

The sounds of images: theoretical and methodological reflections on iconography, music and history.

Loque Arcanjo Junior

Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG/ESMU

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

arcanjo.loque@gmail.com

Recebido em: 22/09/2019 – Aceito em 13/12/2019

Resumo: O artigo propõe observar a construção de imagens e de representações iconográficas no que tange a música sobre o Novo Mundo elaboradas por diversos viajantes estrangeiros. Hoje em dia, estas representações se mostram documentos importantes para a interpretação de diversos aspectos musicais e históricos dos grupos, das práticas e das sociedades representadas nesta produção. Desde Hans Staden, passando por Theodor De Bry, Jean de Lery, Thevét, Spix e Martius, Rugendas, Eckhout, Debret e Carlos Julião, as representações iconográficas sobre o Brasil circularam, construíram e dialogaram com imaginários sobre o cotidiano, sobre as práticas culturais, modos de viver e sobre diversos elementos que constituíram identidades relacionadas aos mais variados aspectos da cultura nacional que passara a se constituir a partir do século XIX.

Palavra Chaves: metodologia, Iconografia, viajantes, música.

Abstract: The article proposes to observe the construction of images and iconographic representations regarding the music about the New World elaborated by several foreign travelers. Nowadays, these representations are important documents for the interpretation of various musical and historical aspects of the groups, practices and societies represented in this production. From Hans Staden, through Theodor De Bry, Jean de Lery, Thevét, Spix and Martius, Rugendas, Eckhout, Debret and Carlos Julião, the iconographic representations of Brazil circulated, built and dialogued with imaginary about daily life, about cultural practices, ways of living and on various elements that constituted identities related to the most varied aspects of national culture that began to be formed from the nineteenth century.

Keywords: methodology, Iconography, travelers, music.

Introdução

Do século XVI ao século XIX pode-se observar a construção de imagens e de representações iconográficas sobre o Novo Mundo elaboradas por diversos viajantes estrangeiros. Hoje em dia, estas representações se mostram documentos importantes para a interpretação de diversos aspectos históricos dos grupos, das práticas e das sociedades representadas nesta produção. Desde Hans Staden, passando por Theodor De Bry, Jean de Lery, Thevét, Spix e Martius, Rugendas, Eckhout, Debret e Carlos Julião, as representações iconográficas sobre o Brasil circularam, construíram e dialogaram com imaginários sobre o cotidiano, sobre as práticas culturais, modos de viver e sobre diversos elementos que constituíram identidades relacionadas aos mais variados aspectos da cultura nacional que passara a se constituir a partir do século XIX.¹

Estas imagens representam diversas formas de invenção e reinvenção das identidades musicais e se referem aos aspectos históricos centrais da nacionalidade. Para analisar as relações entre as imagens e a história da música é necessário con-

¹PAIVA, Eduardo França. História e Imagens. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

²BLANCO, Pablo Sotuyo. (Org). Estudos luso-brasileiros em iconografia musical. Salvador: EDUFBA, 2015.

siderar que os elementos históricos dizem respeito às formas de tradução e interpretação das culturas, por meio dos diversos “filtros” culturais presentes em cada contexto de confecção imagens.

Tal fato tem desdobramentos concretos, durante os séculos XIX e XX, nas *epistemes* estabelecidas no trabalho musicológico brasileiro no qual a análise de construções e práticas musicais não inferiu seus procedimentos a partir de premissas analíticas de sistemas complexos da cultura.²

Neste sentido, o objetivo deste texto é articular uma reflexão teórico e metodológica sobre as produções iconográficas enquanto documentos imagéticos para o entendimento da história social da cultura brasileira, porém, com um fio condutor calcado na iconografia musical. Como exemplos desta produção no campo da musicologia atual, destaca-se os trabalhos Pablo Sotuyo Blanco. Numa mesma perspectiva, Andre Guerra Cotta, destacou a iconografia musical presente na obra de Jean Baptiste Debret que juntamente com a Missão Artística Francesa, o artista desembarcou no Brasil em 1816 e desenvolveu uma rica produção artística que se tornou objeto de pesquisa em diversos campos, tais como historiografia sobre a escravidão, ensino de história e história da arte. No caso da musicologia, Cotta analisa de forma crítica as produções do pintor francês que retrataram as práticas, os instrumentos, músicos e outros elementos musicais que compõe a narrativa iconográfica do artista.³

Johann Moritz Rugendas (1802-1858) foi outro viajante que produziu um rico material iconográfico sobre o Brasil em suas obras. Durante a primeira metade do século XIX, o artista alemão visitou as províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia, São Paulo, Mato Grosso e Espírito Santo retratando os costumes, os grupos étnicos e a geografia do Brasil. Em suas obras, encontra-se a descrição de práticas musicais, danças indígenas e paisagens brasileiras. Fontes já analisadas pela historiografia, mas que no caso da iconografia musical, trata-se de material a ser explorado em diálogo com a história da música.

Estes dois exemplos canônicos são regularmente apresentados como objeto de estudo para a história social da cultura brasileira. Observa-se a presença desta iconografia musical nas “histórias da música” canonizadas como referências para o ensino neste campo. Porém, nestas obras, estas imagens foram utilizadas como “ilustração” e não como iconografia a ser interpretada como documento para a busca de uma interpretação contextualizada da produção musical do contexto das obras.⁴

Na contramão desta perspectiva, André Guerra Cotta destaca que a musicologia histórica vem nos últimos anos acompanhando a mudança no conceito historiográfico de “documento”. Dentre estas mudanças, destacam-se a incorporação da música como patrimônio e a modernização das técnicas arquivísticas. O conceito de arquivologia musical passou a incorporar, atualmente, outras noções de documento que vão além dos manuscritos musicais. Novas fontes passaram a ser valorizadas pela musicologia e, deste modo, fonogramas, instrumentos musicais e a iconografia ampliaram as possibilidades para a pesquisa musicológica em diálogo interdisciplinar com a etnomusicologia e com a história da arte.⁵

É importante destacar que esta “virada metodológica” não se direciona apenas para a perspectiva do trabalho historiográfico. Ao discutir o ensino de música no Brasil, Paulo Castagna destaca a manutenção de uma perspectiva evolucionista e linear nos estudos da história da música brasileira. O autor afirma que nossas “histórias da música” são baseadas numa “história universal” caracterizada pela ausência de uma pro-

³COTTA, André Guerra. Ouvir Debret. In: 13th International RIdIM Conference / 1st Brazilian Conference on Music Iconography, 2011, Salvador. Anais da 13ª Conferência Internacional do RIdIM e 1ª Conferência Brasileira de Iconografia Musical. Salvador: EDUFBA, 2011.

⁴Como exemplo desta historiografia destaca-se os seguintes trabalhos: ALMEIDA, Renato. “História da Música Brasileira”. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1926. AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956. KIEFER, Bruno. “História da Música Brasileira”. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982. MARIZ, Vasco. “História da Música no Brasil”. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: Brasília, 1981. MELLO, Guilherme de. “A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República”. 2ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. TINHORÃO, José Ramos. “A Deculturação da Música Indígena Brasileira”. Revista Brasileira de Cultura, nº 13, Conselho Federal de Cultura, 1972.

⁵COTTA, André Guerra. Arquivologia e Patrimônio musical. Salvador: Edfba, 2006.

⁶CASTAGNA, Paulo. Dificuldades, reflexões e possibilidades no ensino da História da Música no Brasil do nosso tempo. Revista Musicais, UFPA, 2015.

blematização que articule de forma crítica cultura e sociedade. Desta forma, o autor propõe uma mudança estrutural nos cursos de história da música nas universidades.⁶

Estes são alguns dos temas que passaram a ser foco de preocupação dos pesquisadores no campo da musicologia histórica e que em diálogo com as ciências sociais e com a história passaram a consolidar uma produção cada vez mais numerosa e rica para o estudo do papel da iconografia musical para os estudos musicológicos.

Perspectivas historiográficas

Os estudos históricos que elegem a música como objeto de análise encontram uma série de dificuldades. A incorporação da música como tema para a pesquisa histórica está ligada ao momento pelo qual passa a disciplina desde fins da década de 1980. Este momento é caracterizado pela multiplicação dos objetos de pesquisa, especializações cada vez mais sofisticadas, uma produção abundante, e, neste mesmo período, os *Annales* reavaliaram o que sustentava seu projeto desde o início: a aliança com as Ciências Sociais. Este foi um tempo também marcado pela crise dos sistemas de interpretação da sociedade como o marxismo, o estruturalismo, o funcionalismo. Desta forma, “[...] a História teria que repensar os métodos, organizar uma nova articulação entre indivíduo e sociedade, local e global, particular e geral”. A escrita da História, anteriormente caracterizada por uma narrativa ‘cifrada’, passaria a ser, após esta articulação, ‘demonstrativa’. Durante a chamada terceira fase da Escola dos *Annales*, situada entre os anos 1968 e 1988, constata-se uma crise de interdisciplinaridade, a qual, ainda hoje, é a orientação central da chamada *nouvelle histoire*.⁷

Chartier reavaliaria estas transformações em 1989, com seu artigo *Le monde comme representation*. Na concepção deste autor, as mutações da história não seriam produtos de uma crise das Ciências Sociais. Para o historiador francês, as mutações da história nos últimos anos estão ligadas a um distanciamento dos princípios de inteligibilidade que comandaram a *nouvelle histoire* desde a sua origem: renunciou-se à descrição da totalidade social, à história global, ao modelo braudeliano, que se tornou intimidante; renunciou-se à primazia do corte social para dar conta do cultural, passando-se de uma história social da cultura a uma história cultural do social.⁸

As relações entre História e Ciências Sociais tomariam, assim, uma nova direção. Esta nova História não quer elaborar visões globais ou sínteses, mas ampliar o campo da História e multiplicar seus objetos. Entre estas transformações, a incorporação da música como objeto de pesquisa histórica é um dos traços marcantes. De acordo com Peter Burke, “para um estudo de caso na história das representações, a musicologia é uma disciplina em que alguns praticantes agora se definem como historiadores culturais”. Como exemplo da relação entre a História Cultural e a música, Burke destaca o trabalho de Edward Said, *Culture and Imperialism*. Nesse texto, Said promove “uma discussão sobre *Aida*, de Verdi, em que sugere que a obra confirma a imagem ocidental do Oriente como um lugar essencialmente exótico, distante e antigo, onde os europeus podem ostentar certo poder”⁹.

Desta forma que Peter Burke destaca que é muito salutar essa reação construtivista contra uma visão simplificada, que considera as culturas ou grupos sociais como homogêneos e claramente separados do mundo externo. A crítica ao essencialismo feita por Amselle e outros pode ser aplicada com proveito não apenas a

⁷REIS, José Carlos. Escola dos *Annales*: a inovação em história. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

⁸REIS, José Carlos. Escola dos *Annales*: a inovação em história. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

⁹BURKE, Peter. O que é história cultural? Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 86.

¹⁰BURKE, Peter. O que é história cultural? Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.128.

culturas, como os fulani, ou as classes, como a burguesia, mas também a movimentos ou períodos, como o Renascimento ou a Reforma, o Romantismo ou o Impressionismo.¹⁰

A partir de algumas temáticas desenvolvidas pelos historiadores mais recentemente, a história cultural vem estabelecendo interfaces com diferentes produções artísticas destacando-as como fonte/objeto e como parte de uma renovação historiográfica que tem como matriz a inovação promovida pela *Escola dos Annales*. Como exemplo destas temáticas, o estudo da circulação, das trocas e das apropriações não apenas da arte, mas do conhecimento artístico e de seus significados culturais do século XVI ao XXI se tornou um eixo fundamental para se compreender historicidades sociais e políticas em diferentes contextos.

É neste sentido que Clifford Geertz destaca a importância de se pensar a arte de forma contextualizada, pois esta se apresenta como parte de complexos sistemas culturais. Para o autor, a definição de arte nunca é totalmente intra-estética, portanto, torna-se necessário associá-la às outras formas de atividade social, incorporá-la numa textura de um padrão de vida específico. Esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural é sempre um processo local, recortado no tempo e no espaço. Assim, os sinais ou elementos simbólicos que compõem um sistema semiótico tem uma conexão ideacional – e não mecânica – com a sociedade em que se apresentam.¹¹

Em contraste com a falta de conexões entre as imagens e contexto sonoro da iconografia musical (sobretudo na iconografia produzida antes do século XX), a perspectiva metodológica de Carlo Ginzburg destaca que a tentativa de reconstituir fenômenos históricos pouco conhecidos (personalidades artísticas, datação de obras), através de uma série de conexões puramente formais, pode ser controlada e eventualmente corrigida pela descoberta de outra documentação. Para o autor, todo documento iconográfico é polivalente, e pode abrir caminho a uma série de significados díspares. “É o contexto que decide cada caso, qualquer interpretação pressupõe um ir e vir circular entre o detalhe e o conjunto”.¹²

De acordo com Chartier, os trabalhos mais recentes no campo da história cultural, deslocam a atenção, tanto para o mundo do texto quanto para o mundo da leitura, focando a importância das práticas de leitura e das construções de sentido a partir de diversas apropriações da arte no tempo. A construção de sentido, que se efetua no processo de leitura (ou escuta), enquanto um processo histórico se altera de acordo com o tempo e os lugares. As diversas significações de um texto literário ou musical dependem das formas por meio das quais ele é recebido por seus leitores (ou ouvintes). Acredita-se que esta perspectiva teórico-metodológica pode ser empregada para uma análise histórica que tem a música como seu objeto de investigação.¹³

Das imagens modernistas às apropriações e ressignificações contemporâneas

As relações entre a música e a pesquisa histórica são muito complexas. No que diz respeito à tipologia das fontes, o pesquisador se depara com obstáculos às vezes intransponíveis: a partitura musical apresenta-se como uma cifra aos olhos do historiador que não possui nenhuma iniciação técnico-musical ou até mesmo (variando de acordo com o grau de complexidade da obra) para aqueles iniciados em teoria musical. Outro ponto bastante controverso é aquele que diz respeito à pró-

¹¹GEERTZ, Clifford. A Arte como sistema cultural. In: O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997.

¹²GINZBURG, Carlo. Investigando Piero. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.40.

¹³CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações; tradução de Maria Manuela Galhardo. -Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

¹⁴No Brasil, a partir nas décadas de 1980 e 1990, nota-se uma renovação nas publicações sobre a música brasileira como objeto de pesquisa histórica. Esta inovação foi fundada por José M. Wisnik (1982) e pelas pesquisas de Arnaldo Contier (1992; 1998) em textos que problematizam as relações entre a música e a sociedade a partir dos novos instrumentos teóricos oferecidos pelas ciências sociais e pela História.

pria natureza do objeto musical. A música não pode ser reduzida à sua escrita gráfica, ao pentagrama ou pauta. A música não está apenas no papel. Suas diferentes dimensões podem ser observadas, por exemplo, nas diversas gravações ou execuções de uma única peça. Cada uma destas gravações ou execuções tomam sentidos particulares em temporalidades também particulares, demonstram que o som não consiste em algo palpável.¹⁴

As dificuldades encontradas pela historiografia e pelos musicólogos que trataram a produção musical dos anos 1920 e 1940 são resultado, ora da exclusão do material musical (notação musical, partituras e gravações das obras) de suas análises, ora da utilização exclusiva destes elementos musicais. O sucesso da análise musical só poderá ser observado quando os documentos musicais forem efetivamente incorporados às pesquisas dos historiadores.

Qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, fundamental é que ele promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticos, etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras). A partir desse procedimento, o historiador pode perceber quais parâmetros foram destacados numa canção ou peça instrumental, quais foram os critérios de julgamento de uma determinada época, como foram produzidos os sentidos sociais, culturais e políticos a partir da circulação social desta obra e de sua transmissão cultural como patrimônio cultural coletivo.¹⁵

Além da questão formal, o processo de recepção e o caráter representacional da música são, portanto, fundamentais para a pesquisa histórica. Em outros termos, é necessário ir além de uma análise que enfoque compassos, tonalidades, intensidades, grafia musical, dentre outros aspectos formais. As possibilidades de trabalho do historiador ampliam-se a partir do mapeamento das “escutas históricas: crítica, públicos e os próprios artistas que são também ouvintes (...) [e] dão sentido histórico às obras musicais”.¹⁶

Outra tipologia de análise tornou-se muito difundida no campo da pesquisa histórico-musical, principalmente após as obras de José Ramos Tinhorão. Este historiador que desde a década de 1970 se transformou numa referência quase que obrigatória para os pesquisadores da chamada história da música popular brasileira desenvolveu sua produção em torno do mapeamento dos gêneros musicais brasileiros (choro, samba, samba-canção, etc).¹⁷

As fontes utilizadas por ele para o desenvolvimento de seus textos são bastante variadas: documentos oficiais, textos de viajantes estrangeiros, periódicos e materiais iconográficos. Mas a desvinculação do material musical da análise, o abandono da forma e a supervalorização das fontes escritas fizeram com que Tinhorão desenvolvesse um discurso que levantou questões de ordem ideológica e sociológica, enfocando a música apenas como “gênero” e ocultando um debate histórico-cultural que privilegiasse os sons, os estilos e a produção musical propriamente dita. As fontes de natureza escrita não devem ser desvinculadas do material musical. Não se trata de menosprezar as fontes escritas não musicais, ou colocá-las em segundo plano, mas de destacar a importância do material musical, em forma de partitura ou fonograma.

Nesta nova perspectiva, explicita-se a necessidade de “articular a linguagem

¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a História depois do papel. In: PINSKY. Sandra B. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005, p.235.

¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a História depois do papel. In: PINSKY. Sandra B. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235.

¹⁷ ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: Revista Modus: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012.

¹⁸ ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: Revista Modus: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012.

técnico-estética das fontes visuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (seu conteúdo narrativo propriamente dito)". Assim, Napolitano enfatiza:

A primeira decodificação é de natureza técnico-estética: quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem cinematográfica, televisual, ou musical? A segunda decodificação é de natureza representacional: quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados? Na prática, estas duas decodificações não são feitas em momentos distintos, mas à medida que analisamos a estrutura específica do material áudio-visual ou musical, suas formas de representação da realidade vão tornando-se mais nítidas, desvelando os fatos sociais e históricos nela encenados direta ou indiretamente.¹⁸

Do ponto de vista de uma pesquisa qualitativa, o que interessa na interpretação histórica e social da cultura são os processos que determinam as operações de construção de sentido.¹⁹ As formas musicais tomam outros sentidos e são (re) significadas "na descontinuidade das trajetórias históricas". (Chartier, 1990, p.27). Neste complexo jogo de apropriações e (re)significações, mais importante que "saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou aquilo que lhe é destinado, (...) importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais". (Chartier, 1990, p.56)

Sobre as possibilidades de delimitação dos campos de pesquisa acadêmica que relacionam música e sociedade, é importante esclarecer que, "grosso modo, a abordagem acadêmica da música divide-se em três grandes áreas: a musicologia histórica, a etnomusicologia e um terceiro campo ainda confuso, que poderíamos chamar de Estudos em música popular". "Existe, "também, uma vasta produção das "Histórias da Música", erudita ou popular, muitas vezes escritas por jornalistas e diletantes ou eruditos". (Napolitano, 2005, p.255)

O material iconográfico deve ser integrado à problemática da música enquanto patrimônio cultural. A partir do estudo crítico dos significados que atribuem sentido histórico às práticas musicais, sua historicidade se apresenta de modo mais claro.²⁰ Por outro lado, os objetos musicais podem ser entendidos como objetos sociais e, em consequência, como representações sociais. É por esta razão que "o modo como indivíduos e grupos reagem ante eles [os objetos musicais] seria influenciado pelas representações que os indivíduos têm sobre música e sobre a instituição a que estão vinculados". Assim, "a abordagem das representações sociais é um modelo conceitual capaz de explicar os processos de criação e apreciação artísticos, integrando aspectos históricos, sociais e culturais". Esta abordagem permite "analisar o fenômeno musical em seu duplo papel, tanto como produto da realidade social quanto como parte do processo de construção da realidade"²¹. O estudo iconográfico e histórico cultural das representações acerca da produção musical no Brasil torna-se instrumento para a articulação da música enquanto patrimônio imaterial a partir do reconhecimento histórico de seus significados.

As apropriações e (re)significações das imagens de viajantes europeus levadas a cabo ao longo do século XX têm como marco central a releitura modernista a partir dos anos 1920. Ao estabelecer uma relação entre o olhar dos modernistas brasileiros do início do século XX e aquele dos viajantes que visitaram Minas Gerais

¹⁹ Para as relações entre História da Arte e História Cultural, bem como para a trajetória da produção historiográfica no campo da História Cultural, ver: CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. BURKE, Peter. *Unidade e variedade na história cultural*. In: BURKE, P. *Varietades de História Cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005; HUNT, L. *A Nova História Cultural*. (trad.) SP, Cia das Letras, 2001.

²⁰ COTTA, André Guerra. *Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil*. Liinc em Revista, v. 7, p. 466-484, 2011.

²¹ DUARTE, Mônica de Almeida. *Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música*. Revista Em Pauta, v. 13, n. 20, junho, 2002, p. 123-142.

²² GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

no século XIX, Guiomar de Gramond afirma que entre a “descoberta” e a “redescoberta”, os modernistas após a Semana de Arte Moderna de 1922 elegeram, por exemplo, Minas e a arte do mulato como a gênese da expressão artística nacional. Por um lado, se na pena de viajantes como Saint-Hilaire, Burton e Eschwege observa-se a construção de uma imagem “exótica” do Brasil, por outro lado, o olhar dos modernistas se concentra na valorização, na positividade da cultura local para integrá-la à perspectiva da “redescoberta”.²²

Nota-se, neste contexto, uma reação a um olhar estrangeiro sobre a miscigenação e a necessidade de uma internalização de uma visão positiva, mas que mantiveram diversos elementos anteriores, diversas permanências relacionadas às perspectivas anteriormente consolidadas. A avaliação desta reconstrução identitária dos modernistas encontra-se centralizada na figura de Mário de Andrade, na perspectiva etnográfica relacionada ao Museu Nacional, nas perspectivas do IHGB e na historiografia musicológica de Guilherme de Melo, além de dialogar com as perspectivas das políticas patrimoniais no Brasil entre os anos 1930 e 1940.²³

A partir dos anos 1930, a questão da identidade nacional passou a ser um elemento central no contexto do governo de Getúlio Vargas. Em julho de 1933, apesar de se configurar um ato simbólico, pois este ato não trazia nenhum meio jurídico para proteção, a cidade de Ouro Preto foi consagrada patrimônio nacional por meio do decreto 22.928. Foi no ano de 1936 que o ministro Gustavo Capanema, com o apoio de Mário de Andrade, preparou a lei de proteção a ser enviada ao Congresso Nacional. A primeira medida foi a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão ligado diretamente à pasta Capanema do Ministério da Educação e Saúde. Rodrigo Mello Franco de Andrade foi nomeado presidente do órgão que contava com uma equipe de intelectuais modernistas: os arquitetos Lucio Costa, Sylvio de Vasconcelos e Oscar Niemayer; além dos escritores Manoel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Em 30 de novembro 1937 o decreto lei número 25 forneceu a este novo órgão os meios legais para uma política de preservação efetiva; “o tombamento, que permitia a prevenção de danos ou demolições dos bens tombados e passava a controlar a construção de novas edificações.”²⁴

É importante destacar que esta política patrimonial da qual fazia parte o tombamento da cidade de Ouro Preto estava calcada na sobreposição do elemento artístico ao valor histórico-cultural. A valorização se dava, predominantemente, pela ótica do elemento estético. Colocavam-se em segundo plano suas características documentais e os diversos componentes sociais. Em 1936 a proposta de Mário de Andrade em seu anteprojeto para a criação do SPHAN era bastante ampla e tentava proteger a totalidade de bens culturais: hábitos, credences, cantos, lendas, ênfase nos aspectos imateriais da cultura, bem como a valorização das “habilidades” e “ofícios”. Esta percepção que buscava um relativo equilíbrio entre o “popular” e o “erudito”, pois, Mário de Andrade via a cultura brasileira sem generalizações priorizando as diversidades a partir de levantamentos monográficos.²⁵

As relações entre o Estado Novo e as diversas etnias “formadoras” da identidade nacional eram bastante complexas. A busca pela unidade da língua portuguesa, pela padronização do ensino, erradicação das minorias linguísticas, étnicas e culturais passou a ser pauta fundamental da centralização autoritária. Não escapou aos ideólogos do Estado Novo o “risco” que representava seu anteprojeto principalmente no que se refere à cultura imaterial relacionada às etnias, em especial aos negros e aos indígenas.

²³LANARI, Raul Amaro de Oliveira. O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo brasileiro (1937-1945). Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

²⁴CASTRIOTA, Leonardo Barci. Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos. SP: Annablume, Belo Horizonte: IEDS, 2009, p.40.

²⁵SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, São Paulo número 31: p. 19-26, 1990.

²⁶SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, São Paulo número 31: p. 19-26, 1990.

Durante a ditadura do Estado Novo, as políticas patrimoniais reduziram as possibilidades de inserção da música (mesmo aquela produzida na colônia) como elemento constitutivo do patrimônio nacional, o que poderia ocorrer, a partir das categorias associadas às “habilidades” e aos “ofícios”. Estes, dentre outros fatores, explicam as dificuldades encontradas, atualmente, pela musicologia no que tange suas relações com as políticas patrimoniais.²⁶

A fotografias pensada como fonte iconográfica

Como aponta Chartier, este estudo histórico se dá a partir da análise dos usos particulares de gestos e comportamentos (não considerando apenas ideias e discursos), mas as representações (individuais ou coletivas, mentais, textuais ou iconográficas) não como simples reflexos verdadeiros ou falsos da realidade, mas como entidades que vão construindo as próprias divisões do mundo social. No caso das representações iconográfico-musicais, estas podem ser identificadas em produções artísticas tais como na pintura, na escultura, no cinema, no teatro, na dança, dentre outras.²⁷

A partir deste recorte histórico calcado nos modernismos no Brasil e na construção da identidade nacional a partir das atuais mudanças nas noções de patrimônio musical é importante destacar que os diversos significados construídos em outros tempos não devem ser transportados para diferentes contextos sem que se tenha uma percepção crítica das diferentes formas de apropriações musicais e seus diferentes sentidos culturais no tempo. Desta forma, percebe-se que a história é ordenada culturalmente de diferentes modos, atribuindo-se a ela diferentes significados, do mesmo modo os esquemas culturais são ordenados historicamente, pois estes significados são reavaliados quando realizados na prática. A cultura é alterada na ação.²⁸

A articulação epistemológica entre a história cultural, a musicologia e a história da arte é uma tarefa bastante complexa. A historiografia brasileira já observou que a iconografia é uma fonte histórica das mais ricas que representa as escolhas de seus produtores em cada contexto de modo idealizado, inventado, imaginado e “forjado”.²⁹ Como qualquer documento histórico, as imagens devem ser utilizadas com rigor metodológico, deve-se levar em conta que “o que aproxima, por exemplo, mitos e pinturas (e obras de arte em geral) é o fato de serem transmitidos em contextos sociais e culturais específicos; e, por outro, sua dimensão formal” A análise das imagens do ponto de vista historiográfico e musicológico leva em conta a necessidade de “reconduzir o conhecimentos histórico não mais a fenômenos aparentemente atemporais, mas a fenômenos aparentemente negligenciáveis”.³⁰

Além daquelas produções destacadas no início deste texto por meio das quais os imaginários acerca da cultura musical brasileira pode ser interpretado, pode-se ampliar esta proposta metodológica por exemplo nas produções iconográficas mais recentes tais como: capas de LPs e Cds, folhinhos, programas de concerto, ilustrações de obras musicológicas, dentre outros. Cada suporte documental, exige, porém, um cuidado metodológico específico e são ricos materiais que podem expressar o que Marcos Napolitano intitulou “rede de escuta” mas também, representações com significados que circulam como construtores de imaginários.

A tecnologia, para Benjamim (1996), transformou a experiência humana e que nem por isto não consistiu no outono da experiência estética. Neste sentido, a palavra estética que deriva do grego *aisthesis* significa ‘aquilo que é sensível e deriva dos sentidos, toma, no artigo de Benjamim seu sentido original. A “Era da reprodutibilidade” trouxe consigo outra cultura estética, uma outra noção de experiência estética e não o fim do belo como preconizavam os românticos.

Em outro artigo intitulado *Pequena História da Fotografia*, Benjamin (1996)

²⁷ CHARTIER, Roger: A história cultural entre práticas e representações; tradução de Maria Manuela Galhardo. -Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

²⁸Para esta temática, ver: SAHLINS, Marshall. Ilhas de história, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

²⁹PAIVA, Eduardo França. História e Imagens. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

³⁰GINZBURG, C. “Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário.” In: Mitos, Emblemas e Sinais. SP: Cia das Letras, 1990.

demonstra como a imagem reproduzida pela máquina fotográfica ao invés de reduzir a arte à reprodução da realidade, amplia as possibilidades “do olhar sobre o real”. Neste sentido, a fotografia cria um novo olhar sobre o mundo e, desta forma, traz uma outra sensibilidade, uma outra *aisthesis* uma outra percepção do sensível na contemporaneidade.

Para Ranciere, para que as artes mecânicas tal como a fotografia e o cinema possam dar visibilidade aos anônimos, às massas, estas devem ser praticadas e reconhecidas como outra coisa que não técnicas de reprodução e difusão. “porque o anônimo tornou-se um tema artístico sua gravação pode ser uma arte” (Rancière, 2005, p.46). Para o autor, “não foram o cinema e a fotografia que determinaram os temas e os movimentos de focalização da nova história. São a anova ciência histórica e as artes da reprodução mecânica que se inscrevem na mesma lógica da revolução mecânica” (Rancière, 2005, p.49).

A pesquisa focada no estudo iconográfico-musical dialoga de forma imbricada com as representações construídas ao longo do tempo acerca do corpo, dos sons e das relações estabelecidas entre estes. Estas relações não devem ser observadas em termos de transmissão ou de diálogo imediato, mas a partir do estudo de complexos sistemas de apropriação e (re)significação cultural. Perspectiva esta que vai ao encontro à necessidade de articulação dos significados culturais que fundamentam as práticas musicais enquanto patrimônio histórico.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Martha Campos. *Da senzala ao palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas. Ed. Unicamp, 2017.
- AGAWU, Kofi. *Representing African Music – postcolonial notes, queries, positions*. London; New York: Routledge - Taylor & Francis Group, 2003.
- AGOSTINI, Camilla (org.) *Objetos da Escravidão: Abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- ALMEIDA, Renato. “*História da Música Brasileira*”. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1926.
- ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. In: *Revista Modus*: Belo Horizonte. Ano 7, maio de 2012.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. “*150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. SP: Ed. Brasiliense, 1996.
- BLANCO, Pablo Sotuyo. (Org.) *Estudos luso-brasileiros em iconografia musical*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- BURKE, Peter. *Unidade e variedade na história cultural*. In: BURKE, P. *Variiedades de História Cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005;
- BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005;
- CASTAGNA, Paulo. *Dificuldades, reflexões e possibilidades no ensino da História da Música no Brasil do nosso tempo*. Revista Musicais, UFPA, 2015
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. SP: Annablume, Belo Horizonte: IEDS, 2009, p.40.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre praticas e representações*; tradução de Maria Manuela Galhardo. -Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005.
- COTTA, André Guerra. *Novas considerações sobre o acesso ao Patrimônio Musical no Brasil*. Liinc em Revista, v. 7, p. 466-484, 2011.
- COTTA, André Guerra. *Arquivologia e Patrimônio musical*. Salvador: Edufba, 2006.
- COTTA, André Guerra. Ouvir Debret. In: 13th International RIDIM Conference / 1st Brazilian Conference on Music Iconography, 2011, Salvador. *Anais da 13ª Conferência Internacional do RIDIM e 1ª Conferência Brasileira de Iconografia Musical*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed.

- UNICAMP, Cecult, 2002.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (tradução e notas de Sérgio Milliet). Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, v. 10, 11 e 12).
- DUARTE, Mônica de Almeida. *Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado em música*. Revista Em Pauta, v. 13, n. 20, junho, 2002, p. 123-142.
- GALANTE, Rafael. *Da cupópia da cuica: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Dep. de História/USP, 2015.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GEERTZ, Clifford. A Arte como sistema cultural. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997.
- GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- GINZBURG, C. "Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário." In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. SP: Cia das Letras, 1990.
- GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- HUNT, L. *A Nova História Cultural*. (trad.) SP, Cia das Letras, 2001.
- KIEFER, Bruno. "História da Música Brasileira". 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982
- JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (orgs.). *Festa, Cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp; Fapesp, 2001.
- JENKINS, Keith. *A história Repensada*. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: contexto: 2005.
- LARAIA, Roques de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. São Paulo: Unicamp, 1990.
- LANARI, Raul Amaro de Oliveira. *O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo brasileiro (1937-1945)*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda.; Editora da Universidade de São Paulo. 1980.
- LUCAS, Glaura. *Os Sons Negros do Rosário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- MARCUSSI, Alexandre Almeida. *Cativeiro e cura: experiências religiosas da escravidão atlântica nos calundus de Luiza Pinta*. São Paulo: Tese Doutorado. Dep. de História/USP, 2015.
- MARIZ, Vasco. "História da Música no Brasil". Rio de Janeiro. Civilização Brasileira: Brasília, 1981.
- MELLO, Guilherme de. "A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República". 2ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- NAPOLITANO, Marcos. Fontes áudio-visuais: a História depois do papel. In: PINSKY. Sandra B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques; NETTO, Mônica Costa. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34; Editora 34, 2005.
- RANCIERE, J. O Inconsciente estético. São Paulo: Editora 34, 2010.
- REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SALA, Dalton. *Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, São Paulo número 31: p. 19-26, 1990.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1974.
- THEVET, André. *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam América*. Trad. Estevão Pinto. São Paulo: Nacional, 1944.
- THORNTON, John. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico 1400-1800*. Tradução de Marisa Rocha Mota. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.