

Rui Vieira Nery, coord., *A música no Brasil colonial. Colóquio Internacional / Lisboa, 2000*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Errada, certa, imprecisa ou inadequada, a expressão «música colonial brasileira» já consolida uma das mais fecundas facetas sócio-culturais advindas das relações históricas entre Portugal e Brasil, ao longo de quatro séculos. Desde a independência política do Brasil, consumada em 1822, imagina-se que um gradual afastamento entre os dois países se tenha operado. Tal é mais uma de muitas inverdades. Quanto mais se nos revela o passado, melhor nos damos conta de que as inter-relações são cada vez mais patentes e inalienáveis.

Desta forma, se revestem de suma importância todos os esforços no sentido de amalgamar este passado; compreendendo-lhe as silhuetas mais peculiares e tentando explicar, da maneira mais clara e objetiva possível, as nuances que dão-nos testemunhos das curiosas interpenetrações étnicas, estéticas e estilísticas que caracterizam estes séculos de riquíssima convivência. Por outro lado, mesmo se aceitássemos como verdadeiro o fato de que a independência política teria acrescentado o famigerado hífen da expressão «luso - brasileiro», teríamos de também admitir que eventos como o Colóquio Internacional, promovido em 2000 pela Fundação Gulbenkian, vêm promover uma oportuna reintegração entre estes países; ação esta que se torna indispensável para a compreensão de determinados porquês.

No que tange ao universo musical, parece que cada vez mais os espe-

cialistas se convencem de que uma total integração entre as fontes portuguesas e brasileiras é uma tarefa que urge. Neste sentido, ambos os países abrigam tesouros que mutuamente se explicam, mas que ainda carecem de um tratamento sistemático. Numerosos são os méritos desta importante congregação entre estudiosos portugueses e brasileiros. Um dos mais importantes se consubstancia no resultado material que dela advém: a publicação, ainda que tardia, do volume que dá a conhecer os estudos aqui comentados.

Quanto à organização temática do Colóquio, que inspirou a conseqüente publicação, deve-se dizer que, dentre os vários caminhos possíveis, foi efetivamente seguido o que julgamos ser o mais apropriado. Em se tratando do universo relacionado à música pretérita, um colóquio que pretenda ser fecundo não se pode esquivar da alusão sistemática às fontes: alicerces sobre os quais se edifica toda a investigação científica. Paralelamente, também não se podem negligenciar os dados estatísticos que nos apontam em direção à música religiosa como a principal vertente temática para a música brasileira – e mesmo portuguesa –, sobretudo se estamos a falar do século XVIII. Não é por mero acaso que o capítulo destinado à música sacra seja então o mais extenso. Na seqüência, não se olvidou a música profana, nomeadamente a ópera – prevista em título mas apenas tangenciada no artigo de Olga Frange –, a modinha e o lundu. Finalmente, dois capítulos que remetem à *praxis*: os instrumentos e as práticas interpretativas.

Falando mais objetivamente sobre o conteúdo da publicação, antes de

mais, nela devemos louvar as duas intervenções de Rui Nery, que, na primeira, e a guisa de apresentação, oferece-nos informações extremamente objetivas sobre o ocorrido em Outubro de 2000. Nela, coloca-nos a par, de forma quase jornalística – porquanto exata –, dos assuntos manipulados, e bem contextualiza todas as posturas e tendências que sublinharam o evento. Afora as sólidas informações, é interessante constatar a virtuosidade e o poder de síntese com os quais o professor Nery discorre sobre as comunicações, por vezes completando, ou mesmo superando, os seus próprios autores. Seu texto não me fez lamentar estar ausente na altura, muito pelo contrário, me supriu esta falta.

Ao ler o texto de Maria Elizabeth Lucas percebemos que, em verdade, poucas perguntas há sem resposta. Para além das interessantes informações manipuladas, a autora nos faz ver que se soubermos o «quê», «quando» e «como» perguntar às fontes, então poderemos levantar questões deveras instigantes. Neste aspecto, a autora se aproxima das técnicas de investigação anunciadas pela *Nouvelle Histoire*; abrindo o caminho através do qual podemos refletir, mesmo através de fontes que *a priori* poderíamos julgar inócuas, sobre toda uma série de especulações que se fazem extremamente oportunas, se bem centradas.

Numa linguagem mais verticalizada, e na esteira da crítica às fontes, está fundamentado o artigo de Rui Nery – em sua segunda participação nesta publicação. Nele o autor nos mostra os cuidados a serem tomados quando da interpretação de fontes semelhantes àquelas que manipula: os relatos dos

viajantes estrangeiros por Portugal e pelo Brasil nos séculos XVIII e XIX. Num texto cuja estrutura repousa por sobre um discurso constituído de argumentos e contra-argumentos, Nery nos adverte que, em seu caso em particular, as fontes são passíveis de abordagens múltiplas, só podendo ser codificadas através de várias e filtradas perspectivas. Nos mostra ainda que, mesmo estando estes relatos aparentemente crivados de informações verosímeis, não se podem estes eximir das circunstâncias peculiares que os propiciam, ou seja: do olhares críticos porquanto etnocêntricos dos seus autores; dos exageros provocados pela ignorância destes cronistas em relação ao contexto sócio-cultural dos fatos relatados; das fatais leituras evolucionistas que tendem à delimitação e ao distanciamento entre o «primitivo» e o «civilizado»; da posição social destes cronistas e, não finalmente, do perfume do exótico que inebria e distorce toda e qualquer descrição que pretenda ser fidedigna, reduzindo-a ao denominador, aliás «pouco comum», da mera opinião.

É tão objetiva quanto abreviada a comunicação de Mary Angela Biason. Nela a pesquisadora tem por objetivo descrever os serviços prestados pelo Museu da Inconfidência de Ouro Preto, no âmbito da Coleção Francisco Curt Lange e dos novos acervos que a ela vieram se integrar. A meu juízo, o principal mérito desta comunicação reside no fato de que, através dela, podemos observar que nem tudo está perdido na *Terra Papagalis*. Pelo menos no que tange ao institucional! É reconfortante saber que existem instituições que, apesar das dificuldades, se preocupam em dar continuidade aos seus projetos. Não

estamos a falar de iniciativa, que isto o brasileiro tem de sobra!, mas sim de projetos que têm início, meio e, principalmente, fim. Desde que o acervo de Francisco Curt Lange chegou (retornou) ao Brasil, os seus valiosíssimos papéis têm sido direcionados no sentido de dar a conhecer um conteúdo que não só representa uma parte significativa da história da música brasileira, como também o ponto de partida da própria história da musicologia brasileira, se me é permitido criar esta nova categoria. Não há dúvidas de que Curt Lange redimensiona a pesquisa musicológica brasileira no século XX. Antes dele havia pesquisadores (historiadores) isolados, sendo a maioria contaminada por perspectivas um tanto preconceituosas ou distorcidas. Fatalmente haveriam de produzir uma história da música brasileira generalizante [ou generalizada] que, diga-se logo, não admitia contornos próprios quanto aos instrumentos científicos a serem utilizados. A crítica que se faz aqui, portanto, deve ser positiva e direcionada, não à comunicação da autora – que é tão somente um relato –, mas ao seu trabalho e de sua equipe no Arquivo da Casa do Pilar. Que continuem assim, dando este exemplo de continuidade e tendo em mente que o serviço prestado só se justifica através da acessibilidade que proporcionada.

José Maria Neves toca em assunto inadiável. Para quem se interessa pela música brasileira do século XIX, é extremamente constrangedor o fato de que ainda dispomos de tão poucas reflexões sobre a presença de Sigismund Neukomm na corte de D. João VI; presença esta que certamente produziu frutos que continuaram a ser

colhidos em tempos bem posteriores àqueles de sua partida, ocorrida em 1821. Tendo convivido com José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, com estes nomes armou, durante os seis anos em que viveu no Rio de Janeiro, um tripé por sobre o qual se sustentaria um repertório cuja diversidade jamais se detectara no território americano. Destaca-se neste artigo, além das considerações obtidas a partir dos quadros proporcionais apresentados, a intenção do autor em oferecer-nos, num futuro próximo, um catálogo de obras deste compositor, o que seria de suma importância para uma melhor e maior contextualização deste mestre no panorama da música brasileira dos novecentos. Neste ponto, é de fundamental importância frisarmos a utilidade que têm os catálogos (mesmo aqueles não temáticos!) para o universo da pesquisa musicológica. Infelizmente são poucos os musicólogos que se lançam a esta árdua tarefa, mas de inquestionável importância, sobretudo se aliada à prática da transcrição e consequente edição. Ademais, o artigo traz algumas informações de caráter biográfico que provavelmente serão aprofundadas no *corpus* do catálogo.

Interessante, embora difuso, é o artigo apresentado por Diósnio Machado Neto. Nele, o autor nos traça, de forma bastante competente, um relato da prática musical em São Paulo, no período em que se formava intelectualmente uma das mais destacadas figuras públicas da História do Brasil: José Bonifácio de Andrada e Silva. Todavia, não podemos deixar de registrar a nossa frustração quando descobrimos que a abordagem construída pelo autor toma José Bonifácio tão somente como pretexto.

Como dito, o artigo dá ênfase, em realidade, aos aspectos históricos que permearam a vida musical das vilas de Santos e São Paulo, assim como discorre sobre os personagens que contribuíram para o molde da sua silhueta. Nestes termos, José Bonifácio é tão somente o liame de nexo que orienta o autor em seu percurso. Todavia, não nos são oferecidas conclusões mais consistentes que expliquem o comportamento da personagem enquanto intelectual de influência e mentor político do primeiro império, tal como somos induzidos a pensar quando iniciamos a leitura do texto. Tampouco podemos perceber os ecos proporcionados por tais implicações nas estéticas musicais anteriores e posteriores ao período em questão. Fica no ar a pergunta: seriam estas as verdadeiras pretensões do autor?

Penetrando nos domínios da música religiosa, deparamo-nos com o artigo de Elisa Maria Lessa. Tal como em outros trabalhos presentes nesta publicação, aqui nos são fornecidas informações de síntese articuladas a sua tese doutoral. Sem perda de conteúdo, entretanto, a autora nos revela uma faceta interessante da atividade musical perpetrada no Brasil pelos monges de São Bento. É de grande interesse, na medida em que pouco se conhece sobre as atividades das ordens religiosas no Brasil colonial. Neste aspecto, a carência de documentação propicia grandes lacunas que nem sempre podem ser superadas. Contudo, fundamentada por sobre documentação substantiva, Elisa Lessa tece com admirável competência e poder de síntese uma pequena história das práticas musicais cultivadas pelos monges beneditinos

na Bahia, Olinda, Rio de Janeiro e demais casas dependentes. São numerosas as citações tanto no que se refere aos nomes e respectivas funções, quanto ao material que porventura manipularam: livros de cantochão, polifonia, *instrumentarium* e acessórios. Entrementes, aqui e ali – e esta é uma das funções de um texto científico –, nos fornece algumas informações que muito estimulam especulações e debate. É o caso da proibição de rabecas e flautas nas reuniões capitulares de 1764 e 1773. Até que ponto os motivos que levaram a esta interdição estiveram restritos ao ambiente conventual? E mais, concordamos que a prática e a formação musicais nas colônias da América do Sul não estavam restritas aos núcleos missionários jesuíticos. Muito pelo contrário, bastante expressiva deve ter sido a práxis musical entre os franciscanos, dominicanos e carmelitas. O que não me inclino a aceitar é que os jesuítas não dessem, no Brasil, a mesma importância que davam a arte musical (sobretudo como instrumento bastante eficaz na catequese) nas demais missões bolivianas, peruanas, etc. Neste sentido, devemos atentar para o fato de que o processo de expulsão dos jesuítas levado a cabo pelo Marquês de Pombal, na segunda metade do século XVIII, trouxe conseqüências funestas no que se refere à documentação desta e de outras práticas missionárias espalhadas pelo território brasileiro. Neste sentido, não consigo enxergar quais as razões que determinariam um comportamento diferenciado por parte dos jesuítas atuantes no Brasil em relação às demais missões em colônias espanholas.

Em se tratando de um tema em que os mais desavisados poderiam pressupor uma linearidade no que se refere ao repertório; sobretudo por causa da idéia, tão decantada quanto superada, que prega um Portugal esteticamente passivo; José Maria Pedrosa, ao contrário, nos mostra o quão particular é a prática musical portuguesa relacionada à música da Semana Santa, nomeadamente às Paixões. De forma bastante lúcida, o autor nos mostra como o repertório se entregou às variantes estabelecidas pelo crivo das diversas circunstâncias históricas e geográficas, e ainda como as suas investigações se têm orientado na percepção deste estado de coisas. Ficam também claras as intenções do autor em estender «para o lado de lá do Atlântico» algumas destas singularidades detectadas em documentação sobrevivente nos arquivos brasileiros. Trata-se, novamente, de um artigo que se projeta a partir de experiências conquistadas em pesquisa doutoral. Mas, neste caso em específico, o que se torna importante é que, uma vez detectados os traços característicos de uma tradição portuguesa, em toda a sua riqueza e peculiaridade, estejamos aptos a avaliar as suas vertentes que se espriam para o ambiente lusófono como um todo, caracterizando assim a amplitude de uma prática musical.

Foi com bastante entusiasmo que pude, ao ler o artigo de Paulo Castagna, constatar que a musicologia brasileira já está a dar os primeiros passos rumo à caracterização de um repertório até então embrulhado num mesmo papel de pão. E a minha modesta experiência diz que não há qualquer exagero na afirmativa anterior. Somente agora, com a distância conveniente e o interesse que

aos poucos se vai despertando através de uma nova geração de musicólogos, é que podemos melhor refletir sobre um repertório que ainda hoje é mal conhecido, uma vez que ainda mal desembrulhado. No entanto, os rumos se vão vislumbrando no horizonte e agora somos capazes de perceber as nuances que o repertório brasileiro do século XVIII oferece, e ainda constatar os ecos de uma prática oitocentista que se projetam para o século XIX. Em um trabalho que também deriva de uma tese doutoral – e isto é ótimo na medida em que esta nova geração dá testemunhos de sua persistência e seriedade –, o musicólogo paulista chama a atenção para o fato de que o repertório em questão se enquadra em duas grandes categorias estilísticas pré-determinadas. Após uma exaustiva busca em arquivos de São Paulo e Minas Gerais, Paulo Castagna identifica, dentre as obras arroladas, quais as que se circunscrevem numa ou noutra tipologia, se detendo sobretudo naquelas que pertencem ao «estilo antigo», então foco do seu interesse. O passo seguinte se consubstancia em uma análise minuciosa, que tem por intuito a percepção das principais características que deste repertório se pode desprender. Dentre as muitas informações que são arroladas no texto, destacamos os conceitos fundamentados do que se entende por estilo antigo e estilo moderno, nomeadamente as especificidades que caracterizam o primeiro em Portugal e no Brasil, tudo com respaldo na praxis musical e na própria teoria da música. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita é o compositor focalizado por Inês Guimarães. Centrada na obra *Dominica in Palmis* (1782), a autora

oferece neste artigo uma panorâmica parcial das conclusões a que chegou sobre a obra, por ocasião da sua tese-catálogo de doutoramento, defendida em França no ano de 1999. O interesse da autora, para além da efetiva qualidade musical da obra, se reflete no fato de que se trata de um manuscrito autógrafo, portanto fonte mais do que confiável do autor. Aqui estamos diante de um artigo que, embora bem escrito, é extremamente técnico e discute, não exaustivamente – como se presume – alguns critérios de transcrição, passando ainda pela análise de alguns aspectos harmônicos da obra. Fora do contexto em que se circunscrevem na tese, certos detalhes da análise harmônica se perdem em sentido ou não passam de informações de caráter isolado. É o típico trecho que, na minha opinião, jamais deveria ter sido descontextualizado. Definitivamente o artigo não sustenta a qualidade e o equilíbrio ostentados da tese, cujo catálogo, por si só, merece grande louvor pela bem cuidada construção.

Sobre o artigo de Rubens Ricciardi podemos dizer que se trata de mais uma razoável contribuição para a biografia – até há bem pouco tempo eivada de polêmicas – do Capitão Manoel Dias de Oliveira. Aliados a dissertação de mestrado elaborada por Flávia Camargo Toni (1985), seus esforços vêm sanar muitas das questões estabelecidas entorno da obra do compositor de São José Del Rei. Todavia, é preciso que se diga que, para um trabalho de perfil biográfico, não faz qualquer sentido uma nota de «seis páginas!» sobre um outro compositor (Ângelo de Siqueira), sobretudo se a sua inclusão vem a título de mera ilustração. Isto denota

uma falha metodológica que se quer é cabível como justificativa ao *corpus* da biografia principal. Neste sentido, nada contra sermos criteriosos e detalhistas, mas assim já fica demais! Por outro lado, foi extremamente simpática a anexação da transcrição do moteto «Eu vos adoro». Aliás, esta é uma iniciativa bastante louvável em um ambiente no qual sempre muito se fala, restando pouco espaço para a divulgação *in concretum* de um repertório que urge em ser noticiado. Na esteira deste pensamento, assim como no caso dos catálogos, as transcrições são de suma importância para que se quebre o mal fadado círculo vicioso estabelecido, por vezes, entre os musicólogos e os intérpretes: «não se executa o repertório por que este não está disponível (editado)», «não se editam as obras por que os intérpretes não demonstram interesse em executa-las». Graças aos céus este *status quo* se vai aos poucos modificando.

Tive meu entusiasmo renovado quando me deparei com a pequena, porém preciosa, intervenção de Carlos Alberto Figueiredo. Já tendo lido os seus trabalhos de mestrado e doutorado, pude perceber que o investigador – que também é um criterioso intérprete – insiste na perspectiva de se cercar dos elementos necessários para proceder a transcrições críticas de pejada qualidade. O autor nos mostra o quão podem ser interessantes (e úteis) as transcrições que levam em consideração os processos estabelecidos pelos compositores quando da confecção de suas partituras e/ou partes. Neste sentido, dá mais uns passos a musicologia brasileira em direção a correta transcrição e conseqüente edição do

patrimônio musical preservado sob a poeira do tempo. Necessário é que se diga – e Carlos Alberto Figueiredo bem o diz – que, se quisermos estabelecer interpretações que se pretendem seguras e fundamentadas, teremos que recorrer a edições que sejam capazes de responder a questionamentos que só serão possíveis se levadas em consideração certas «verdades» e «questionamentos» que se escondem por detrás do aparentemente escrito. Desvendar quais as verdadeiras intenções de uma música cujos compositores já há muito não se encontram entre nós, requer uma teia de perguntas sistematizadas que só podem ser respondidas se as fontes, sejam elas primárias ou secundárias, forem analisadas com sabedoria e à luz de uma metodologia científica que, longe de ser meramente especulativa, pode e deve se fundamentar por sobre evidências extraídas delas próprias. Todo o resto fica por conta de um «achismo» sem qualquer base empírica. Levando para além do pensamento do autor, penso que toda e qualquer fonte, mesmo aquelas mais afastadas da gênese de um determinado compositor, pode revelar muito sobre certas «verdades». Todavia, o trabalho proposto por Carlos Alberto levanta questões que terão de ser abordadas cada vez mais e melhor. Esperamos e confiamos na insistência das suas investigações.

Um saudável antagonismo se revela ao entrarmos no terreno da música profana. Por um lado, Manuel Moraes questiona se Lereno Selinuntino efetivamente se fazia acompanhar de sua viola para «cantar» os seus celebrados versos. Por outro, Olga Maria Frange de Oliveira parte do pressuposto, aliás consagrado pela

maioria dos mais célebres biógrafos, que Domingos Caldas Barbosa era destro na arte de tanger e que a composição de modinhas era um *métier* por ele dominado. Longe de serem superadas as divergências, ambos os autores fazem coincidir dados biográficos que, para o âmbito de uma publicação, se tornam repetitivos. Contudo, os argumentos de Manuel Moraes, considerada a prudência de suas interpretações, não sucumbem ao romantismo exacerbado que permeia o texto de Olga Frange. Este último se faz sustentar por sobre opiniões que, embora consagradas pelas penas de grandes historiadores (e, neste ponto, não podemos deixar de considerar os fatais compromettimentos), mais parecem pertencer a um discurso ufano, destinado a estudantes secundários que precisam ser convencidos dos valores poéticos do mulato Lereno. Em todo o caso, vale a beleza das palavras e a menção deste que foi, sem sombra de dúvidas, uma personagem importante no cenário luso-brasileiro de fins do século XVIII. No afã de seu entusiasmo, a autora não resiste à tentação de estabelecer juízos de valor que, no caso de um texto destinado a musicólogos, é expediente no mínimo perigoso. Ao fim, faz alusões a uma pretensa influência de Caldas Barbosa na obra de compositores do século XX que, apesar de descomprometidas, são também bastante questionáveis.

Na parte reservada ao estudo do *instrumentarium* encontramos três intervenções. A primeira, apresentada por Rogério Budaz, para além de se deter no instrumento em específico – o que certamente apontaria numa direção enfadonha para os não diretamente interessados –, discorre

sobre o repertório para a viola portuguesa de cinco ordens. Num ensaio bastante competente, se lança na descrição de cunho histórico-evolutivo das danças em voga no ambiente luso-brasileiro, num período que açambarca os séculos XVII e XVIII. Porém, é neste último período que mais se demora, oferecendo-nos uma viagem pelos domínios que permeiam as interpenetrações estilísticas que amalgamaram os ecos ibéricos, aqueles vindos d'África e os brasileiros. Não finalmente, nos mostra, com fina sutileza, os processos que levam e trazem as práticas musicais do salão às ruas, e vice-versa, passando mesmo pelos ambientes mais inesperados, notadamente o eclesiástico.

No artigo de Gerhard Doderer, de cariz francamente organológico, são os instrumentos de tecla que vêm à baila. Em minha opinião, o ponto nevralgico do artigo se concentra no apontar para a resolução do problema que paira sobre a autoria dos órgãos gêmeos das Sés do Faro e Mariana. No entanto, parece que os esforços de Doderer não foram suficientes para convencer a organista Elisa Freixo que, em seu conseqüente artigo, insiste no fato, ainda que de relance, de que estes instrumentos são da autoria do alemão Arp Schnitger. De duas uma: ou a organista brasileira tem razões para por em dúvidas o que nos afirma Doderer, ou simplesmente não teve conhecimento das pesquisas por ele levadas a cabo. Aí estão as vantagens de se frequentar congressos, colóquios ou similares.

Fechando o pano, dá-se voz aos artigos sobre as práticas interpretativas. E aqui chegamos a uma temática que coloca tanto Portugal quanto

Brasil na retaguarda dos acontecimentos. Entretanto, inclino-me a colocar em questão a opinião de Vítor Gabriel quando este critica algumas das iniciativas disponíveis do repertório brasileiro que, segundo ele, levam tão somente em consideração os referenciais orientados pelas já pretensamente consolidadas experiências da «moderna» interpretação da música «antiga». Depois de ultrapassada uma introdução absolutamente desnecessária, porque repetitiva e sem qualquer originalidade, o autor concorda que o estudo sistemático das *matrizes europeias* – expressão que ele próprio utiliza – é importante para a compreensão dos fenômenos estético-estilísticos ocorridos no Brasil. Por outro lado, reconhece que é extremamente difícil identificar um *modus operandi* no que se refere a uma prática musical que chama de «tupiniquim». Até aí, tudo bem. Contudo, se esquece de que é simplesmente muito cedo para que possamos chegar a tal estágio. Neste sentido, o próprio autor chama a atenção para o fato de que apenas uma fatia bem pequena é conhecida de um vastíssimo repertório – tanto no Brasil como em Portugal, e podemos mesmo estender este *status quo* na direção das fontes italianas – que ainda repousa inerte em arquivos que pouco a pouco vão sendo vasculhados e conhecidos de forma crítica os seus conteúdos. Pouco ou nada já foi feito para que este conjunto de bens estéticos (até então descontínuo porque repleto de complexas interpenetrações) seja sistematicamente posto lado a lado com os fatores sócio-culturais que lhes propiciaram as silhuetas. Paralelamente, se focalizado o próprio contexto europeu, observaremos que por

vezes a prática interpretativa, mesmo aquela manipulada por fundamentados intérpretes, via de regra é conduzida por domínios relativamente dúbios. Ora, nesta órbita, sobram argumentos que tangem a especulação e a experimentação; imperando contradições que permanecem mesmo se consultadas a exaustão as fontes, quer sejam primárias ou secundárias. Para o nosso caso, em que o silêncio das fontes ainda insiste em se fazer ouvir, restam as iniciativas, a ampla discussão e um debate constante para que musicólogos e intérpretes pouco a pouco construam a rede de argumentos que, somente num futuro a médio prazo, configurarão os conceitos que apontam na direção de uma «oportuna» interpretação da música história brasileira. Não concordo com a impossibilidade de «haver uma escola de interpretação da música colonial do Brasil», repetindo as palavras de Vítor Gabriel. Acho apenas que ainda não dispomos de bases sólidas para galgarmos este ideal. Tal como no processo natural inerente a qualquer desenvolvimento, é preciso contemplar o nascimento, o crescimento e a maturação para que possamos gozar da colheita dos frutos. Dia virá...

Portanto, está estrategicamente bem posicionada a intervenção de Sérgio Pires, ao levantar questões de ordem prática sobre este repertório. São especificamente contribuições como esta que ajudam no já mencionado processo de maturação. Munido de elementos concretos, o autor propõe questionamentos assaz coerentes na esfera do respeito prudente à tradição, das questões relativas à instrumentação e ambientação sonora, da importância daquilo que nos dizem as

fontes e, por fim, culmina o seu discurso numa interessante análise comparativa dos andamentos praticados por alguns regentes que já se dedicaram a este repertório. Fundamenta-se Sérgio Pires ancorado a experiências que podem – e devem – ser levadas em consideração no fecundo, ainda que incipiente, conjunto de realizações práticas de que já dispomos. Mais do que pura e simplesmente desconfiar dos referenciais europeus, que como vimos por si só são relativos, devemos toma-los por inclusão ou exclusão, na medida em que se desvendarem as peculiaridades deste tão fantástico quanto intrigante repertório.

Vivas a iniciativa deste Colóquio e a confecção deste livro. Que fique o gostinho de «quero mais». E, somente se mais houver, se consolidará a certeza de um promissor futuro no campo da investigação musicológica luso-brasileira.

Sérgio Dias