

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

Daniela Ribeiro Pereira

“SI SOY MISIONERO ES PORQUE CANTO, BAILO Y TOCO MÚSICA”:
Para uma história social da música na *Provincia Paracuaria* (1609-1768)

Porto Alegre

2011

Daniela Ribeiro Pereira

“SI SOY MISIONERO ES PORQUE CANTO, BAILO Y TOCO MÚSICA”:

Para uma história social da música na *Provincia Paracuaria* (1609-1768)

Dissertação apresentada como requisito parcial e último à obtenção de grau de Mestre, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Arno Alvarez Kern

Porto Alegre

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P436s Pereira, Daniela Ribeiro

“Si soy misionero es porque canto, bailo y toco música” :
para uma história social da música na Provincia Paracuaria
(1609-1768) / Daniela Ribeiro Pereira. – Porto Alegre, 2011.
164 f.

Diss. (Mestrado em História) – Fac. de Filosofia e Ciências
Humanas, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Arno Alvarez Kern

1. Música – História Social. 2. Música – Aspectos Sociais.
3. Jesuítas – Missões. 4. Ascensão Social. I. Kern, Arno
Alvarez. II. Título.

CDD 780.7

Bibliotecária Responsável: Salete Maria Sartori, CRB 10/1363

Daniela Ribeiro Pereira

“SI SOY MISIONERO ES PORQUE CANTO, BAILO Y TOCO MÚSICA”:
Para uma história social da música na *Provincia Paracuaria* (1609-1768)

Dissertação apresentada como requisito parcial e último à obtenção de grau de Mestre, junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 29 de Agosto de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Dr. Arno Alvarez Kern

Dra. Maria Elizabeth Lucas

Dr. Eduardo Neumann

Porto Alegre

2011

Ao meu filho,
minha *magnum opus*.
Por enquanto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Conselho de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), por manter parcialmente a minha jornada acadêmica durante os dois anos de pesquisa e trabalho árduo;

A todos os membros que compõem a Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUC-RS, desde seus diretores e coordenadores, até o pessoal da limpeza e do administrativo, a equipe que permitiu com que me sentisse em casa desde 2006, e agora me faz nostálgica;

Ao meu orientador, Arno Alvarez Kern, razão da minha entrada na instituição, pela qual nunca me arrependi, a pessoa mais importante para a continuidade desta pesquisa, e o primeiro que me ajudou a acreditar que era possível;

Ao meu filho, Vincenzo Ribeiro Zarpelon. Espero que ele venha a compreender todas as horas de ausência;

Aos meus pais, por serem pacientes, compreensivos, e me proporcionarem uma chance que houve para poucos no seio familiar, quiçá de uma sociedade;

A todo o clã Ribeiro e ao clã Pereira, espero deixá-los orgulhosos;

Ao Lucas Martins de Mello, meu historiógrafo das imagens, dos momentos, meu único revisor, meu terapeuta e meu remédio. Por tudo o que já foi, e pelo que será;

À Vanessa Lieberknecht, minha amiga mais sincera e companheira para todas as aflições pessoais e acadêmicas;

Ao Gregory Balthazar, nosso maior orgulho, e que me incutiu a busca pelas mulheres em todas as linhas que pesquisei;

À família Róque Town, que eu desvirtuei da academia para a boemia: Pietro Souza, Luana Rocha e afiliados. Bem como os predecessores, que eu não precisei desvirtuar: Gabriel Victorino, Fábio Gonçalves, a turma do Beco 203, e a lista é enorme...;

À Guilda 502, originária do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas (CEPA), por todos os almoços, risadas, escavações, pedrinhas... Para vocês a minha saudade e um grande “ÑE”: Valentina Veleda, Mateus Pereira, Marcus Wittman, Filipi Pompeu, Marcus Giovane, Rodrigo Naimayer e afiliados;

Ao casal Colla-Medina, por agregar duas cabeças sensacionais e colaborar com meu capital cultural (e às vezes financeiro) dia após dia;

À copine Lúcia Carolina, minha parceria para as reflexões mundanas e metafísicas;

A todos os amigos e colegas que não cabem aqui, mas que moram no meu coração, a turma da noite, e a turma do dia (que é bem menor);

À Comissão de Estudos e Jornadas de História Antiga (CEJHA): Prof. Dr^a. Margaret Bakos, Karine, Ana Paula e cia. Não foram poucos os momentos que o Egito quase me roubou das missões.

Ao Prof. Dr. Klaus Hilbert, mentor do pensamento sem limites e um ótimo guitarrista. As epígrafes de música contemporânea são diretamente influenciadas por ele.

Às Professoras Maravilhosas Márcia Andrea Schmidt e Maria José Barreiras, sem vocês aprender e ensinar história não teria sentido nenhum;

Ao Prof. Dr. Jurandir Malerba, que me mostrou como a intelectualidade pode ser leve e conciliadora, além de ser corinthiano, claro;

À Prof^a. Dr^a. “Tita”, que me ensinou a desconfiar de tudo o que já foi escrito;

À Prof^a. Dr^a. Janete Abrão, que me inspirou rigor, profundidade e clareza;

À Prof^a. Dr^a. Elizabeth Torresini, sem a qual eu nem saberia por onde começar uma pesquisa;

Ao Prof. Dr. Arnaldo Dobberstein, pelas discussões sobre comemorações oficiais, e pela resistência aos cânones estabelecidos;

Ao Prof. Dr. Harry Bellomo, pela honra de ter sido sua aluna, e por não deixar a chama da história total se esvaír;

A todos os outros professores que me acolheram nessa trajetória e me estimularam a ser sempre melhor do que ontem;

A todas as pessoas que acreditam numa América justa e orgulhosa de ser o quê e quem é;

A todas as pessoas que só pensam fronteiras como linhas imaginárias e guias;

A todas as pessoas que sabem que a história continua e tem-se muito pelo que ainda lutar;

A todos os amantes incondicionais da música;

Ao rock and roll, presente dos deuses, impresso na alma, e inexpugnável.

*Eu tô girando pelo quarto
Olhando o teto abobadado
No centro exato de um palácio
Com dez mil nobres no meu rastro
Eu vejo o ouro brasileiro
O terremoto de Lisboa
Os espanhóis sonhando o mundo
Os jesuítas no meu rastro*

(Barroco – Vitor Ramil)

RESUMO

A presente dissertação procura sistematizar uma investigação que aborde a história social da música nas Missões Jesuíticas do Rio da Prata entre 1609 e 1768. Foram considerados aspectos de como se desenvolveu a prática musical nas missões meridionais; o papel social da música no projeto missionário; questões a respeito da normatização do tempo e da educação musical; e uma progressiva ascensão social dos músicos, discutindo inferências acerca do ofício artístico como forma de reconhecimento no espaço missional. Para tanto, analisou-se a consolidação político-administrativa e estrutural dos Trinta Povos como potencializadora para a diferenciação de grupos sociais naquele espaço, e a dinâmica da prática musical como catalisadora de valores e interesses para a manutenção dos povos nativos em redução. Constatou-se assim, que as incidências em documentos e na historiografia de que se tornar músico possuía um caráter de status podem se confirmar numa pesquisa de vulto, e que o ineditismo do tema pode abrir espaço para a exploração de um novo objeto de estudo.

Palavras-chave: História Social da Música – Missões Jesuíticas – Ascensão Social

ABSTRACT

This present dissertation looks forward to a systematic research that addresses the social history of music in Jesuit Missions from Rio da Prata between 1609 and 1768. We considered aspects of how musical practice has developed in the southern missions; the social role of music in the missionary project; questions about the standardization of time and music education; and a progressive social ascent of musicians, discussing inferences about the craft arts as way to recognition in missionary space. Therefore, it was intended to analyze the political, administrative and structural consolidation of the “Trinta Povos” as an empowering element for the differentiation of social groups in that space, and the dynamics of the musical practice as catalyst of values and interests to maintain the native people in the reductions. For this matter, it was found that the incidences in documents and in the historiography that becoming a musician has a status character can be confirmed in a consistent research and the uniqueness of the subject can make room for the exploration of a new object of study.

Keywords: Social History of Music – Jesuit Missions – Social Ascent

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO III

Figura 1 - Tubos de órgão fabricados com madeira de cedro.	102
Figura 2 - Monumento a Antonio Sepp no sítio de São João Batista.....	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A MÚSICA NA HISTÓRIA: UM MARCO DA CULTURA PARA COMPREENDER A SOCIEDADE	21
1.1 Musicologia e História: trajetória e possibilidades.....	23
1.2 Da história social: breve panorama.....	27
1.2.1 História social da música	30
1.3 Dos estudos sobre música colonial iberoamericana	36
1.4 Para uma história social da música missioneira	41
1.4.1 Conceitos e questões (des)norteadoras	43
a) O olhar historiográfico	43
b) Organizações políticas e nacionalismo	44
c) A fronteira.....	46
d) Generalização, parcialidades étnicas, etnogênese	47
e) A supervalorização do papel do indígena	50
f) Traduções	51
g) Música colonial, barroco, estilos	52
1.4.2 As fontes	54
2. MÚSICA NAS MISSÕES JESUÍTICAS (SÉCS. XVII – XVIII)	57
2.1 “No princípio era o Verbo”: a palavra e a música na cosmologia Guarani	57
2.1.1 AYVU ROPYTA e o fundamento da linguagem humana.....	58
2.1.2 Sobre a música Guarani	61
2.2 Prelúdio: do medievo ao barroco musical europeu no contexto da Contra- Reforma	63
2.2.1 A música sacra européia nos tempos da Ordem Jesuítica	67
2.3 <i>Jesuita cantat in Paracuaria</i> : a prática musical nas missões jesuíticas meridionais	71
3. O ESTADO MUSICAL JESUÍTICO	94
3.1 O papel social da música no projeto missioneiro	94
3.2 Os padres músicos e estrangeiros	104

3.2.1 Antonio Sepp	105
3.2.2 Domenico Zípoli	115
3.3 Os trabalhos e os dias	120
3.3.1 O Tempo	121
3.3.2 O Ensino	124
3.4 “Ser músico era ser más”: o músico missioneiro – uma forma de ascensão social	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
APÊNDICE A – Prospecção por categorias – Antonio Sepp.....	147
ANEXO A - DOMENICO ZÍPOLI: Sonata – Trascrizione per tastiera della Sonata Op. V n. 7 di Arcangelo Corelli. 2004.....	156
ANEXO B – Inventário de Instrumentos dos Trinta Povos (Curt Lange)	164
ANEXO C - Inventário de Instrumentos dos Trinta Povos (Marcos Holler – Correção)....	165

INTRODUÇÃO

*Music the great communicator
Use two sticks to make it in the nature*

(Can't Stop – Red Hot Chili Peppers)

Nas décadas de 1960, 1970 e 1980 o mundo que conhecemos e ao qual temos acesso vivia a consolidação do *rock and roll* como propaganda revolucionária e menina dos olhos da indústria cultural. Mesmo sabendo de tudo que está por trás disso, continuamos amando o *rock and roll*. Na América Latina, talvez mais importante que o *rock and roll*, ou por causa dele, os protestos contra as ditaduras militares ganharam seus hinos, e a música popular, tida por alguns como nacional, protagonizou suas específicas revoluções. Mais do que isso, a busca pelo nacional fez com que as sociedades latinoamericanas voltassem seus olhares para o que possuíam de original e genuíno. Processo que na maioria dos casos também foi desencadeado pela indústria cultural. Nem por isso as pessoas deixaram de caminhar e cantar e seguir a canção.

No coração da Bolívia, um grupo de pesquisadores descobre, nesse meio tempo, mais de cinco mil partituras de música do período colonial nas antigas missões jesuíticas de Chiquitos e Moxos. Não tardou para que este “tesouro” fosse classificado como um “Eldorado Musical Latinoamericano”, e que uma grande parcela de investigadores da história e da música se interessassem pelo material.

Desde então, a relevância da música executada no então Novo Mundo incrementa a cada década que avançamos, e conseqüentemente, há um esforço orientado para a “repatriação” dessa música. Ante a essa questão, nos sentimos compelidos a dizer que este trabalho, que não é solitário em opinião, não pretende repatriar nenhuma composição, pelo contrário, ele se empenha em localizar uma origem em comum que diz respeito a um território que possuía outra configuração há mais de três séculos, mas principalmente diz respeito às trocas culturais de sociedades distintas que se encontraram neste território.

Fala-se num redescobrimento da identidade musical do “nosso passado comum”, “nossa origem comum” e por fim se reverte numa “propriedade intelectual de todos” e não só do país que tem seus limites atuais naquele território que antes foi formado por legítimos atravessadores de fronteiras.

O repertório encontrado em Chiquitos e Moxos revelou-se, ao confrontar de dados, ser o mesmo executado nos Trinta Povos da Província Jesuítica do Paraguai, durante os séculos XVII e XVIII, compostos por parcelas do Paraguai, Uruguai, Brasil, Argentina e Bolívia. As

abordagens sobre o material e sobre o tema variam em diversos eixos norteadores: forma; conteúdo; contexto; produção e reprodução; organologia (análise dos instrumentos); etc.

Contudo sentimos falta de um estudo no âmbito histórico que investigasse sobre as pessoas que realizavam essa música, que se fizesse uma arqueologia da música missional, onde fosse possível visualizar seus executores, como viviam, como aprendiam, que importância tinham em suas comunidades, e o alcance de privilégios ao exercer tal função.

Apesar de um material abundante escrito sobre o assunto, ele se encontra completamente pulverizado em seus nichos e especialidades. No Brasil, não se chega a encontrar uma dezena de publicações pontuais, incluindo-se artigos e trabalhos acadêmicos. Nos demais países latinoamericanos a produção é maior, mas encontramos obstáculos na falta de diálogo entre “nós” e “eles”, e no acesso a fontes.

A expressão “arqueologia da música missional” é pertinente, por termos que percorrer e prospectar um sem número de documentos e textos em busca das incidências sobre a música missioneira. Ao longo da dissertação, o leitor poderá constatar que esse trabalho nunca teria se concretizado sem o advento da internet, que em muitos momentos superou bibliotecas, ou nos levou até elas, em formato digital. Uma série de amigos diria: “Que época para se viver!”.

O aporte que respondeu aos propósitos das perguntas que fizemos foi o da história social da música. Antes de nos aprofundarmos nos objetivos desta pesquisa, faz-se necessário certo esclarecimento sobre o que é pretendido na totalidade da produção de uma dissertação da história que envolve o tema da música. Tal argumento é relevante por representar o primeiro problema com o qual nos deparamos quando discorremos sobre o objeto de pesquisa aos nossos pares. O título inicial do trabalho, simplesmente “História da Música nas Missões do Prata”, sucinto por ser praticamente inédito e um campo não explorado, foi sofrendo alterações devido a uma série de comentários do tipo: “Vais tocar música nas suas comunicações?”, “Tu lês partituras e escreverás sobre teoria musical?”, ou ainda “Eu conheço trabalhos ótimos de etnomusicologia e...”. O título final tornou-se: “*Si soy misionero es porque canto, bailo y toco música*” : para uma história social da música na *Provincia Paracuaria* (1609-1768).¹

¹ *Provincia Paracuaria* é o correspondente em latim utilizado nos relatos jesuíticos para a Governança e Província do Paraguai, que difere do território da moderna República Paraguai. A “Província Gigante das Índias” fazia limites ao norte, com a Capitania de São Vicente; ao sul com o Rio da Prata; a leste com o Oceano Atlântico; e a oeste com a Província de Tucumán, território argentino quando das independências na América Latina. Uma longa nota explicativa sobre os limites territoriais das missões do Prata encontra-se em BOHN MARTINS, Maria Cristina. **A Festa Guarani nas Reduções: Perdas, permanências e recriação**. Tese (doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – PPGH – PUCRS. Porto Alegre, 1999. p. 2.

Quando nos referimos a uma história social da música das missões, não podemos reproduzir o que foi realizado nas décadas anteriores, apesar de ter sido um grande avanço para a história da música em sua época. Não significa que irão se enumerar os cânticos ou obras executadas nas reduções, ou mesmo elencar seus compositores como grandes figuras imortalizadas por suas ações. Não se trata também de quantificar instrumentos musicais descritos em inventários e relatos. Todos esses elementos nos servem de evidências para uma análise da prática musical em determinada sociedade. Por análise da prática musical que visa uma história social da música, entenda-se a investigação de: 1) quem são os atores sociais dessa prática; 2) onde e quando ela é executada; e principalmente 3) o que ela vem a normatizar e/ou proporcionar em termos de transformação das sociedades envolvidas.

Nesse sentido, a música não é “coisificada”, ou reificada, e sim entendida como mais um texto para o historiador, e sua prática, um processo incluso na dinâmica histórica, que trará para seu contexto estrutural a criação, a interpretação, a edição, a gestão e o ensino musical.²

Localizamos como sujeito da pesquisa os músicos e compositores missionários, dos quais as ações em vida, juntamente com suas crenças, valores e o contexto que os circundavam os caracterizam como atores sociais individualmente, como grupo diferenciado, e como parte do universo social e cultural em que viveram.

De acordo com Fátima Graciela Musri, entender a música como um processo é compreendê-la como uma prática sócio-musical, e não objetivá-la no sentido de coisificação. Dessa forma, o objeto da pesquisa é a prática musical em si, pois pensar sobre o fazer musical é conceber o fenômeno musical como um processo histórico, que ocorreu em seu tempo, produziu resultados e permanece latente nas culturas contemporâneas.³

O contexto estrutural das missões, por sua vez, é composto por sociedades heterogêneas mais complexas do que a historiografia apontava até fins do século XX e administrado por uma rede de instituições tão complexa quanto, na qual figuram no mínimo cinco relações de poder aparentes, a saber: jesuítas e indígenas; jesuítas e Companhia de Jesus (incluindo aqui as prescrições da Santa Sé); jesuítas e coroas ibéricas; as etnias indígenas entre si; e missionários e colonizadores. Relações que influem diretamente no interior desse todo estratégico para as partes envolvidas que é o espaço missional.

² MUSRI, Fátima Graciela. **Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia**. Revista musical chilena. v.53 n.192. Santiago, 1999. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901999019200003&script=sci_arttext&tlng=en. Acesso em 18.03.2009.

³ idem.

Note-se que foi colocada em última instância a relação do missioneiro-colonizador, pois se acredita que os resultados das relações anteriores possibilitam a equação alteridade-pertencimento para o surgimento de uma identidade coletiva.⁴

O cotejamento de fontes não necessariamente inéditas continua sendo a base de uma análise crítica do tema, bem como o uso acurado de conceitos utilizados nos textos de época. A questão da fronteira permeável, flutuante e espaço de diferentes dinâmicas anteriores às formações dos Estados-Nação não pode mais ser ignorada, bem como a diversidade étnica missional que desponta como o maior problema contemporâneo a ser considerado pelos historiadores.

É a partir disso que intentamos para que não haja a reprodução de historicismos acadêmicos ou ideológicos que subvertam a existência e atividade de diversas populações que faziam parte do cotidiano missioneiro, e o acréscimo de fontes alternativas que possam apontar para contribuições efetivas do “outro” na história. A tarefa de inclusão do indígena na história das missões continua sendo o maior desafio do pesquisador consciente, que procura a todo custo não enquadrar seu trabalho no discurso do “guarani de papel”.

Guarani de papel, expressão cunhada por Maria Cristina dos Santos para a história produzida na academia, com retalhos de evidências sobre essas populações, sem a reflexão sobre uma relevância real da investigação. Segundo sua definição, o “guarani de papel” é:

(...) aquél que se construye sobre el papel con fragmentos de cerámica, pegados con vocablos del Tesoro de Montoya, algunos pasajes de las Cartas Anuas o de los Manuscritos de la Colección de Angelis, y, a veces, con algún discurso de um caminante mbyá de paso por el estado del Río Grande do Sul o por la ciudad de Porto Alegre.⁵

Dessa forma, o objetivo principal dessa pesquisa é sistematizar dados que dizem respeito às práticas musicais nos Trinta Povos das missões meridionais, e como objetivos específicos

⁴ Identidade coletiva aqui entendida de acordo com o conceito de Anthony D. Smith, referente à categoria de espaço e território. Identidade local e regional recorrente na era pré-moderna, mas que não está livre de tensões e desmobilizações, devido aos seus centros múltiplos e fronteiras irregulares, e na maioria das vezes apenas serve de identificação em vista do outro, do diferente. Em SMITH, Anthony D. **Identidade Nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997. págs. 10; 17. O mesmo ponto de vista sobre identidades pré-modernas é compartilhado em HERZOG, Tamar. **Estado, comunidade e nação no Império Hispânico**. IN: JANCÓS, Istvan (org). **Brasil: formação do Estado e da Nação**. São Paulo – Ijuí: Hucitec – Unijuí, 2003. p. 115. Tanto que no caso das missões, essa identidade coletiva se vê ameaçada quando das primeiras reformulações do Estado com a assunção dos Bourbon à coroa espanhola, e é um exemplo de como as nações não surgem “naturalmente” a partir de identidades coletivas.

⁵ SANTOS, M^a Cristina apud SANTOS, M^a Cristina. **Territórios e Fronteiras: do guarani de papel à construção de um campo de saber sobre os indígenas**. IN: GOLIN, Tau; KERN, Arno A.; SANTOS, M. Cristina dos. **Povos Indígenas**. Coleção História Geral do Rio Grande do Sul. v.5. Passo Fundo: Méritos, 2009. p. 293.

procuramos idealizar um caminho adequado para a realização de uma história social da música missional; desvelar como se deu a prática e a produção musical ao longo do tempo em que as reduções eram administradas pela Companhia de Jesus; e por fim compreender a circulação da música no âmbito reducional, bem como desvelar quem eram seus executores.

Intentamos dentro da esfera do tema, fazer relações conjunturais, não desconsiderando a estrutura política e administrativa da missão, localizando a função do músico missioneiro como categoria sócio-profissional que se conforma historicamente na dinâmica espacial de seu contexto. Entre outras práticas, a música é uma maneira de tentar compreender como e por que os jesuítas aceitaram a negociação de pautas culturais que não eram fundamentais para a redução, e a tradição musical missioneira se encontrava enraizada no barroco europeu, mas sofreu modificações para cobrir as necessidades no contexto missional.

A presente empreitada de pensar uma história social da música nas missões jesuíticas durante os séculos XVII e XVIII é de certa forma inédita. Os seus precedentes circulam fragmentados, pulverizados, ainda em forma de artigos e ensaios, e as publicações em língua portuguesa são escassas. Em perspectiva, construímos essa dissertação de modo que a primeira parte se dedicou à reflexão sobre o tema; a segunda parte tratou da forma e do conteúdo; e finalmente, a terceira parte discorre sobre as pessoas, os personagens em si que compuseram a grande ópera missioneira.

No primeiro capítulo foi feito o mapeamento e a trajetória da reflexão teórica para a abordagem da história da música. cremos que esse mapeamento foi necessário, pois antes de entrar na pesquisa propriamente dita, ele representa toda a justificativa de que não há um modelo ou conjunto de conceitos a se seguir na investigação sobre música missional, e devido a isso foi preciso uma primeira aproximação teórica, e é este exercício que se ilustra no capítulo de abertura.

Partimos da importância da música para compreender sociedades, uma vez que a música se encontra presente em todas as culturas, para então constatarmos a impossibilidade de trabalhar com a música se estivermos presos a um único olhar disciplinar. As convergências entre musicologia e história, assim como as outras ciências humanas, como a antropologia e a sociologia, são bases essenciais para um estudo de fundamentação cultural.

Ao início da pesquisa, experimentamos elaborar aproximações e adaptações para aportes críticos sobre música, como as considerações de Theodor Adorno, Walter Benjamin e outros teóricos de Frankfurt; de Weber; da antropologia; e principalmente do campo musicológico. De maneira alguma isso constitui perda de tempo, e eventualmente são acessórios valiosos

para compreendermos outras dinâmicas e até criticarmos a produção atual. Mas recorrendo a uma expressão clássica do diálogo acadêmico dos corredores da pós graduação, nos perguntamos “Mas eles estavam lá ou falaram sobre o tema que tratamos?”. Desse modo, nos concentramos nos autores que trataram diretamente de nosso tema, deliberando um pouco mais quando se pareceu adequado.

Definidos os eixos de interdisciplinaridade, passamos para a natureza da abordagem histórica, acompanhando a evolução da história social, e o porquê da história social servir de horizonte e responder ao nosso problema fundamental: Quem eram os músicos das missões do Prata?

Aproximamos nossa lente objetiva à história social da música: o que já foi realizado; o que ficou inconsistente; e quais os elementos para se compreender o alcance da prática musical numa sociedade. Para tanto, aproximamos o foco mais uma vez, sobre os estudos da música colonial iberoamericana; onde constatamos a sofrível comunicação entre os trabalhos de brasileiros e países de colonização espanhola, sendo esse motivo um dos grandes responsáveis por não termos esse tema com um maior desenvolvimento no Brasil, e em segundo lugar, a questão territorial histórica das missões localizadas no Rio Grande do Sul.

O território que delimitava os Trinta Povos, e a *Provincia Paracuaria* em geral, não existe mais nessa configuração. Hoje ele se divide pelo Brasil, Paraguai, Uruguai, Argentina e Bolívia e a porção agora brasileira encontrava-se sob o domínio da coroa espanhola. Os problemas históricos acarretados por isso se refletem na história da música, uma vez que quando se fala de música colonial brasileira, se considera a região mineira, enquanto o sul mantém-se na esfera marginal, ou é relegado como objeto de estudo dos países latino americanos.

Após a “diagramação” de nosso objeto de estudo, foram feitos apontamentos sobre os deslizes mais comuns observados na historiografia missioneira, dos quais procuramos nos escapar e estarmos alertas. Entre eles: os limites da subjetividade; anacronismos conceituais; a caracterização do povoamento em zonas de fronteira; a generalização de comunidades e parcialidades étnicas; os equívocos e exageros a respeito da resistência indígena; os conflitos de traduções; a conceituação da música missional; e por fim, o tratamento das fontes.

O segundo capítulo volta-se à história da prática musical nas reduções propriamente dita. Para isso, não nos vimos livres de fazer algumas retomadas contextuais. Ele inicia no cerne da cosmologia Guarani, levando em conta a maioria dessas populações e a escolha dos jesuítas por se debruçarem neste tronco linguístico e cultural. Trata-se da importância da palavra, do

canto e da dança no universo Guarani, e de como o simulacro espetacular da cerimônia religiosa católica serviu para cooptar e reduzir indígenas.

Horacio Bollini dedica o capítulo inicial de seu livro à questão da palavra guarani e de como a cultura e costumes desses povos são expressos pelo verbo, e parte dessa relevância para entender que, com a chegada dos jesuítas “auxiliada por música de violines y arpas” a própria linguagem e oralidade nativa cobrarão novas formas.⁶ O guarani não se define em espaço, mas na portabilidade do verbo. Possui um patrimônio móvel, que é composto do ritual, do verbo, e do teko. O que vem de encontro com Bartomeu Meliá sobre a seguinte asserção:

Que si en las maracas y en las flautas ya estuvo la voz de su Dios, por qué no estaría también en las cajas de los violines, en el seno de las arpas, en el vientre de las campanas, tal como lo enseñaron los Padres y ellos mismos ya habian experimentado?⁷

Segue-se um panorama do contexto musical europeu durante a Reforma e a Contra-Reforma, com ênfase nas disposições da prática em ambientes religiosos e a dicotomia entre música sacra e o virtuosismo da música de concerto. A partir de então, entramos nas relações da Ordem Jesuítica com a música e como o cerimonial foi moldado desde os tempos de Loyola até as primeiras reduções nas colônias.

Com isso, nos aproximamos da prática musical nas missões jesuíticas dos Trinta Povos, sistematizando através das fontes as suas particularidades; as diferenças em relação às missões portuguesas; a implementação e consolidação da prática musical ainda durante a primeira fase (1609-1641); o auge a partir da década de 1690, e a nomeação histórica do “paradigma missional paraguaio”; por fim as primeiras constatações imediatas após a expulsão dos jesuítas (1768). Em suma, o segundo capítulo se concentra especificamente no desenvolvimento da prática, nas determinações oficiais, bem como nas contradições, flexibilidades e tolerâncias do sistema missioneiro, dando os primeiros sinais de que os músicos das missões constituíram um grupo social diferenciado.

O capítulo três atém-se em como a prática musical se desenvolveu e teve condições de se estruturar em uma produção prolífica, representando um dos principais coadjuvantes para o sucesso da empresa jesuítica no Prata. Inicia-se fazendo inferências sobre como se construiu o papel social da música dentro do projeto missioneiro, e de que forma garantiu-se um lugar

⁶ BOLLINI, Horacio. **Arte em las Misiones Jesuíticas: Los espejos Del Mundo Jesuítico-Guarani**. Buenos Aires: Corregidor, 2007. págs. 13-18.

⁷ MELIÁ, Bartomeu S.J. **Los jesuítas se fueron, quedó la música**. IN: SZARÁN, Luis; NESTOSA, Jose. **Música en las Reducciones Jesuíticas de América Del Sur**. Asunción: Missionsprokur, 1999. p.13.

para os músicos na rede de relações de poder das reduções. Dessa forma, questionamos concepções anteriores sobre o anonimato de artistas no espaço reducional e onde se localiza a real contribuição do indígena na produção artística, no caso, musical. Para se alcançar essa estruturação, foi necessário um corpo de missionários especializados e preocupados com a questão musical. Portanto, discutimos a trajetória de alguns jesuítas que se destacam nessa empreitada, bem como o caráter de que a maioria deles não eram espanhóis, constatando que a própria multiculturalidade do contingente de eclesiásticos já caracterizava um projeto que se configuraria de forma original e peculiar ao sistema colonial vigente.

A música estava diretamente ligada ao trabalho e à disciplina missioneira. Logo, representava a normatização do tempo, que foi reconfigurado de acordo com a rotina jesuítica; e gerou uma cadeia de profissionais que possuía sua dinâmica própria, assim como coloca em evidência a ênfase nas habilidades técnicas, e não artísticas, dos músicos. Por fim, sintetizamos, reforçando com outra série de relatos, a importância do músico missioneiro, e sua consciência do processo de ascensão social, que garantia ao mesmo tempo a ressignificação e a apropriação das novas práticas em vista das práticas ancestrais dos nativos.

Uma proposta final do trabalho é desvendar o universo fascinante do papel da música em sociedade. Num projeto de sociedade específica, que produziu uma historicidade específica, com trocas culturais diferenciadas do mundo colonial explorador e escravagista, onde a música, se não foi o todo, foi a maior parte dele:

(...) gracias a la singularísima aptitud de los indígenas para la música, ésta tuvo en América, desde California hasta Tierra del Fuego, una aceptación tan brillante como clamorosa, y una vez asentadas las primeras poblaciones fue la música uno de los elementos que más contribuyeron a su consolidación. En las treinta Reducciones de guaraníes la música, a la par de la vida espiritual, lo fue todo.⁸

Temos enfim que a música em qualquer contexto é um elemento congregador, mesmo fazendo parte de um sistema de controle. Esse estudo faz parte de um esforço introdutório que requer aprofundamento e continuidade, e realmente esperamos despertar interesses. Precisamos de um ponto de partida, e cremos que é durante a formação acadêmica que se abrem as oportunidades para arriscar. Ao invés de optar por uma viagem segura, por um tema dominante ou popular, escolhemos escalar os penhascos na tentativa de iluminar lacunas, e levar a sério a função do historiador na busca pela produção de conhecimento.

⁸ FURLONG, Guillermo S.J. **Historia social y cultural del Rio de la Plata : 1536-1810**. Buenos Aires : TEA, 1969. p. 167.

1. A MÚSICA NA HISTÓRIA: UM MARCO DA CULTURA PARA COMPREENDER A SOCIEDADE

*The hills are alive with the sound of music
With songs they have sung for a thousand years*

(The Sound of Music – A Noviça Rebelde)

Ouvir; dizer; celebrar; cantar; tocar: ações determinantes da comunicação. Antes da escrita já havia o verbo, e antes do verbo, o som. Os homens vêm se comunicando ao longo dos tempos através dos mais variados suportes tecnológicos, mas não há previsão de algo que substitua a expressão vital do corpo e do ruído. Ruído pensado como qualquer som que somos capazes de emitir, e não como algo desagradável, incômodo.

Somos ruidosos por natureza, e não se demorou muito para que criássemos cadências, ritmos, melodias, para que além da comunicação houvesse também o prazer e outras formas de dialogarmos com as pessoas e com o espaço. Não cremos haver discordância entre as mais diferentes sociedades do mundo de que uma das maiores criações do homem foi a música. E a música, por sua vez, é responsável por transformações, travessias, traduções e significâncias de seus agentes.

“Palavra, música e movimento integram uma fórmula básica universal, pois é encontrada em todos os meios primários e populares de todo o mundo”.⁹ Dessa forma, não consideramos ser possível analisar todo e qualquer aspecto de uma sociedade sem que se dedique algum tempo à relação de seus indivíduos com essa “fórmula básica universal”. Pensamos que uma história sem música é uma história incompleta. Como afirma Jorge Lavín García:

La música es un elemento que ha estado presente en todas las culturas, la producción musical se manifiesta como una de las actividades fundamentales del ser humano; ha sido definida como una actividad que revela al hombre una realidad privilegiada y divina, pero también como un medio para percibir el mundo, es decir, un instrumento de conocimiento que incita a descifrar una forma sonora de existir.¹⁰

Portanto, é papel do cientista de humanidades compreender como surgiram e em quais contextos a noção de que a atividade musical é um instrumento de conhecimento, faz parte de uma realidade privilegiada, ou mesmo o que é e como é suscitada a tal “existência sonora”.

Tendo em mente que não é papel nem capacidade do historiador abraçar o universo, e que os tempos de especialização, delimitação e aprofundamento dos campos requerem uma

⁹ CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Rio de Janeiro : CFC, 1977. p. 12.

¹⁰ GARCÍA, Jorge Lavín. **Notas para um estado del arte de los estudios sobre música desde las ciencias sociales**. 2007. Publicado em <http://pt.scribd.com/doc/532285/Musica-y-ciencias-sociales>. Acesso em 10.05.2011.

constante vigilância sobre os focos da pesquisa, procuramos neste estudo realizar o esforço de trazer parte da reflexão de outros pesquisadores da prática musical para dentro da história, e retribuir com o nosso próprio olhar, uma vez que a música na história ainda é um objeto de estudo recente. Recente é a expressão mais adequada, pois “em construção” qualquer objeto sempre estará. Assim, são valiosas as observações das diversas ciências humanas que eventualmente nos serão acessórias.

Da musicologia, por exemplo, para compreender a música no social, e tentar responder como o social significa a música em seu tempo e espaço. Conforme Samuel Claro Valdés:

el estudio de la música de todos los tiempos arroja luz sobre el acontecer social, político, religioso, económico, cultural o costumbrista de una época determinada, y se transforma en una importante disciplina aliada de la historia a quien nutre puntos de vista que tradicionalmente – salvo honrosas excepciones – el historiador no ha tomado en cuenta. [A musicología contribui] a) al conocimiento del hombre y su comportamiento ante la sociedad a lo largo de la historia y b) a proveer de materiales musicales fidedignos a compositores, intérpretes, pedagogos, investigadores y a cuantos se interesen por la música (...) entre las acciones humanas del pasado está el hacer musical, que debe interpretarse a partir de evidencias documentales tanto por el historiador como por el musicólogo.¹¹

O autor observa que a prática musical não é um terreno exclusivo aos músicos, e sem dúvida pode auxiliar o trabalho histórico a preencher lacunas ainda existentes. As “honrosas exceções” a que Valdés se refere, nas quais o historiador se dá conta de como a música pode esclarecer acontecimentos sociais, políticos, religiosos, etc..., começam a surgir na década de 1970, em congruência com os avanços na pesquisa histórica e que culmina no aporte para a história cultural e, finalmente, uma história social da música. Um dos trabalhos que inauguram essa geração é a obra “História Social da Música: da Idade Média a Beethoven”, de Henry Raynor, publicado em 1972, no qual se declara no primeiro capítulo:

A música só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça, meramente como página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes. Está, pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais.¹²

¹¹ VALDÉS apud MUSRI, Fátima Graciela. **Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia**. Revista musical chilena. v.53 n.192. Santiago, 1999. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901999019200003&script=sci_arttext&tlng=en. Acesso em 18.03.2009.

¹² RAYNOR, Henry. **História Social da Música: Da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981 (1972). p. 9.

É imprescindível a reflexão de como chegamos a esse nível de legitimação (e se chegamos), quais foram os debates e caminhos dos pesquisadores, e também quais os percalços e as questões que ainda se fazem polêmicas. Caso contrário este nosso primeiro capítulo não seria sobre o aprofundamento teórico e a evolução do estudo da música na história.

1.1 Musicologia e História: Trajetória e possibilidades

*Two scientists were racing
For the good of all mankind
Both of them side by side
So determined*

(Race for the prize – The Flaming Lips)

O estudo da música na história, abordada não apenas como mero elemento da expressão cultural, mas como prática que influencia o meio e vice-versa percorreu um largo caminho no conjunto das ciências humanas que passaram a se emancipar a partir do século XIX. Nesse sentido, é interessante a analogia de trajetórias da musicologia e da história como ciências, que assim como outras humanidades, são convergentes em alguns pontos. Tais convergências contribuem para identificarmos as abordagens do debate que se deu ao longo do século XX, e dessa forma compreendermos o contexto no qual se pode pensar sobre uma história social da música.

Segundo Paulo Castagna:

A musicologia tem sido definida em relação ao método ou em relação ao seu objeto de estudo. No primeiro caso, pode ser considerada um estudo da música do ponto de vista acadêmico ou científico, enquanto no segundo é um tipo de estudo da música que a considera enquanto fenômeno principalmente estético e cultural.¹³

A musicologia, definida pelos dois referenciais, o metodológico – científico, e o objeto de estudo – estético e cultural, atua sobre a matéria musical em si. O “esqueleto” da música, suas formas melódicas, harmônicas, escritas, etc. A priori, a musicologia não se preocupa com o que é externo, sendo a etnomusicologia responsável pelo estudo da música na cultura, com seu interesse voltado para o homem: produtor, executante.

As fragmentações que a musicologia sofre em suas bases demonstram de antemão a herança técnica dos sentidos atribuídos a cada especialidade. A separação foi estabelecida na

¹³ CASTAGNA, Paulo. **A Musicologia Enquanto Método Científico**. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas. n° 1. 2008. p. 10. Disponível em http://conservatorio.ufpel.edu.br/revista/artigos_pdf/artigo01.pdf . Acesso em 10.03. 2009.

década de 1950, devido à relação mais aproximada da etnomusicologia com a sociologia e antropologia, e principalmente por “estudar a música não-européia ou a prática musical de nações, culturas ou classes sociais diferentes daquela à qual pertencem os pesquisadores”.¹⁴ O que resulta na constatação de que a musicologia servia aos estudos da música erudita, européia e ocidental, enquanto a etnomusicologia se reservava aos “outros”.

Este pensamento não pode ser desatrelado das origens do pensamento científico, que nasce no Iluminismo e se consolida no final do século XIX, quando Ranke e a Escola Metódica estabeleceram as diretrizes empiristas do conhecimento. Em 1827, o educador musical alemão utiliza o termo *Musikwissenschaft* (conhecimento ou ciência da música). Em 1863, Friedrich Chrysander propôs que a musicologia fosse tratada enquanto ciência, estabelecendo-se em 1870 como atividade acadêmica. Paralelamente, o termo passa a ser traduzido e apropriado em outros países, em 1885 na França, *musicologie*, que gerou a versão latina e inglesa.¹⁵

A musicologia, assim como a história, se adaptou de acordo aos critérios científicos da época, de cunho positivista, e passou a se preocupar com os fatos musicais, sua organização e o estudo de seu funcionamento. Estamos tratando aqui também do desenvolvimento da ideologia nacionalista e, já no século XX, da crise do modernismo, o que traduz nos estudos musicológicos a produção de biografias dos músicos (de suas respectivas “pátrias”) e do resgate da música do passado, em especial do medievo e da renascença. Mesmo com o pós-guerra e a reação anti-romântica, o estudo da música mantém seus moldes factuais e de natureza funcional. Em meados de 1950 o tempo presente volta a ser estudado, mas ainda com fins de criar novos heróis, estabelecer cronologias e a evolução dos estilos, sem uma preocupação interpretativa.

É nas décadas de 1960 e 1970 que surge uma vertente, “bastante influenciada por transformações nos estudos acadêmicos em história e literatura, [que] fez surgir uma nova musicologia”.¹⁶ Preocupada em compreender o significado dos fenômenos, a nova musicologia inaugurou a visão crítica, reflexiva e interpretativa no estudo da música, além de fazer os primeiros apontamentos sobre a necessidade de desenvolver trabalhos interdisciplinares.

¹⁴ idem.

¹⁵ idem.

¹⁶ ibidem, p. 13.

Visto isso, são compreensíveis as diversas subdivisões da musicologia desde 1919, quando Guido Adler ¹⁷ propôs a divisão dos campos histórico e sistemático do estudo da música. No campo histórico, Adler classifica a história da música a partir de “povos, regiões, escolas e compositores, agrupamento de formas musicais (paleografia musical), e o estudo das leis usadas nas composições de cada época”. ¹⁸ A partir de então, outras subdivisões foram feitas com base no conteúdo e método, na maioria das vezes, fragmentando não só os campos de estudo, mas também, separando o ator social, o músico, de sua obra, ilhada de contextos e dinâmicas da sociedade em que se encontrava.

A preocupação de uma unificação teórica surge só no final da década de 1980, na América Latina, com os estudos de Irma Ruiz e Leonardo Waisman¹⁹. As disciplinas de musicologia e etnomusicologia continuam tendo departamentos diferenciados, mas de acordo com Castagna:

(...) é preciso reconhecer que o seu maior contato tem sido benéfico para ambos os lados e tem contribuído significativamente para as recentes transformações observadas na musicologia. ²⁰

Enquanto a musicologia procurava um ponto comum entre suas disciplinas, os historiadores já questionavam o alcance da história econômica e quantitativa desde 1950, e os aspectos que tais metodologias não contemplavam. Podemos inferir sobre o fato da etnomusicologia ter se aproximado da sociologia e antropologia nesta década, e não da história, exatamente pela grande discussão do período envolvendo o estruturalismo e a “eficácia” do pensamento histórico.

A querela criada por Lévi-Strauss, descreditando a história de seus objetos e reduzindo-a a um sistema cronológico, assim visando a emancipação da antropologia, colabora para que as ciências históricas procurem uma reafirmação através de dados concretos e estatísticas que vieram a configurar a análise estrutural. Assim, foi fundamental para a geração o questionamento dos limites da história-problema e da história-global, através do estudo de técnicas, quantificações e séries nas estruturas. Contudo, é o desenvolver da longa duração de Fernand Braudel, do tempo quase estático, estacionário, que para François Dosse caracteriza o

¹⁷ O autor publica em um artigo pela primeira vez em 1885, que leva algumas modificações no livro *Methode der Musikgeschichte* (Método da história da música) em 1919.

¹⁸ CASTAGNA, op.cit., p. 14.

¹⁹ Ver RUIZ, Irma. **Hacia una unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología**. RMCh (Revista Musicológica do Chile), XLIII/172. 1989. e WAISMAN, Leonardo. ¿ **Musicologías?**. RMCh, XLIII/172. 1989.

²⁰ CASTAGNA, op.cit., p. 15.

privilégio das “invariantes e torna ilusória a noção de acontecimento”.²¹ Dosse ainda afirma que é justamente este “diálogo” entre Braudel e Lévi-Strauss que abre caminho para a história tornar-se antropológica, e a antropologia, histórica, assegurando o triunfo da nova história.

No entanto, não devemos relegar ao ostracismo as contribuições do antropólogo quanto ao eurocentrismo europeizante da história, e o desenvolver desse debate em todas as humanidades em direção ao etnocentrismo geral (e que de certa maneira é observado na própria etnomusicologia), tampouco às concepções de trocas culturais que se desenvolveram a partir de seus estudos.

O estruturalismo passa a ser combatido a partir das correntes que entendem a história das sociedades não como um organismo fechado, sem atores sociais, ou ainda atores estes que apenas são enxergados através de nascimentos, óbitos e pelo que consomem. Surge a história das representações, das mentalidades e a história cultural se coloca em evidência.

Com o advento da nova história a partir de 1970, a musicologia também contou com “abordagens mais diversificadas, como a história das funções e dos significados das obras, a história social da música, a história da audição, etc”.²² O papel social da música dentro do campo musicológico se integra à estética e à crítica, onde se analisa o significado da música nos diferentes períodos históricos, o impacto do meio no desenvolvimento musical e outras questões ligadas às relações entre a música e o homem. Fala-se então numa musicologia histórica.

No Brasil, surgiram abordagens histórico-musicais, mas principalmente de natureza biográfica, tendo duas fases marcantes, antes de 1940 com Mário de Andrade, e com o aval científico a partir dos trabalhos de Francisco Curt Lange, quando houve a maior catalogação e resgate sobre música missionária do país, concentrada na região mineira. Os anos 1970 tiveram a militância nacionalista de Régis Duprat, herdando a noção de descoberta e resgate da música colonial de Curt Lange. A superação da musicologia positivista só ocorreu na década de 1990 e ainda está em período de consolidação. A produção brasileira resultada dos critérios metódicos de catalogação de documentos oficiais não gerou material suficiente para pesquisa e análise, e musicólogos brasileiros ainda precisam retomar o trabalho técnico, e resgatar obras esquecidas para catalogar, agora com maior consciência metodológica, visto

²¹ DOSSE, François. **A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: UNESP, 2001. p. 168.

²² CASTAGNA, op.cit., p. 16.

que durante muito tempo, o país agiu enquanto receptor da musicologia européia e norte-americana.²³

O musicólogo Paulo Castagna critica ainda que os debates em torno dos rumos do estudo da música no Brasil levaram os acadêmicos nacionais a um isolamento em relação a outras regiões do mundo e propõe, juntamente com outros especialistas, “um maior intercâmbio entre a pesquisa musicológica brasileira e dos países hispanoamericanos”.²⁴ O que afirma ser uma relação em crescimento na última década, e que de fato poderá lançar luz tanto aos estudos musicológicos quanto históricos.

1.2 Da História Social: breve panorama

*Now the time is here
For iron man to spread fear
(Iron Man – Black Sabbath)*

Qual história social?

Em 1970, Eric Hobsbawm publicou o artigo chamado “Da História Social à História da Sociedade”²⁵, e apesar de o próprio comentar na compilação *Sobre História* que a história social já teve muitos avanços após esta publicação, este ainda é um texto importante como ponto de partida e reflexão do contemporâneo.

O primeiro obstáculo colocado pelo autor é a complicada definição de história social e os usos a que foi atribuída: primeiro à história de classes e principalmente aos movimentos sociais; em segundo lugar, empregado a estudos sobre “atividades humanas de difícil classificação”, ou a considerada “visão residual da história social”; e em terceiro lugar e mais utilizado, o conceito de história social aliado à história econômica.²⁶ Este último era o sistema já adotado pelos revisionismos francêss (*Révue d’Histoire E. & S., Annales d’Histoire E. & S.*) e alemão (*Vierteljahrschrift für Sozial u. Wirtschaftsgeschichte*). O fato é que tanto na primeira, quanto na segunda geração de historiadores que combatiam a abordagem rankeana, e até muito mais explícito na segunda geração dos Annales, a partir de 1950, a história

²³ ibidem, p. 29.

²⁴ CASTANHA, Paulo. **Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira**. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas. n.1. 2008. p. 47. Disponível em http://conservatorio.ufpel.tche.br/revista/artigos_pdf/artigo02.pdf. Acesso em 02.05.2011.

²⁵ HOBBSAWM, Eric J. **Sobre História**. São Paulo: Cia das Letras, 1998. págs. 83-105.

²⁶ ibidem, p. 84.

econômica preponderava sobre a história social, a ponto de disfarçá-la com gráficos e estatísticas.

A emancipação da história social se dá ironicamente com a especialização da história em teoria e análise econômica, isto é, a ascensão do estruturalismo; e com o crescimento da sociologia como disciplina. O marxismo, segundo Bourdê e Martin, “esclerosado” - desde a morte de seus idealizadores - pelo cientismo positivista e o economismo superestimado, ganha forças e volta a considerar a superestrutura e os aspectos culturais da sociedade com Gramsci e a Escola de Frankfurt.²⁷

Hebe Castro afirma a consolidação da história social como especialidade sob a égide de Ernest Labrousse, um dos grandes nomes da história econômica. A história social teria assim suas problemáticas e metodologias próprias, sendo o problema central:

(...) o modo de constituição dos atores históricos coletivos, “as classes, os grupos sociais, **as categorias socio-profissionais**”, e de suas relações que conformavam historicamente as estruturas sociais. As relações entre estrutura (com ênfase na análise das posições e hierarquias sociais), conjuntura e comportamento social definiriam, assim, o campo específico a ser recortado.²⁸

A noção de hierarquização das categorias sócio-profissionais ganha seu espaço na pesquisa histórica. Contudo, a metodologia continuava atrelada ao método quantitativo, ao estudo demográfico, privilegiando durações mais curtas e fazendo largo uso de seriações e da informática. Ainda se trata do operariado, da história de famílias, da prosopografia baseada em modelos estanques. São nas décadas de 1960 e 1970 que o quadro passa a se reorganizar com a crise do estruturalismo e a aproximação com a antropologia e a sociologia, dando-se conta de que a quantificação abordou as grandes massas, mas “perderam-se as faces”. O enfoque se transfere do político-econômico para o sócio-cultural.²⁹

Hobsbawm infere que as revoluções e lutas de emancipação política na década de 1960 dos governos coloniais e semi-coloniais sem dúvida marcam o direcionamento de governos, organizações internacionais e de pesquisa, bem como o de cientistas sociais, para os problemas de transformações históricas. O autor segue concluindo que hoje (no caso, em

²⁷ BOURDÉ, Guy e MARTIN, Hervé. **As Escolas Históricas**. Mem Martins (Portugal): Publicações Europa-América, 1990. p. 173.

²⁸ CASTRO, Hebe. **História Social**. IN: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p.80. Grifo nosso.

²⁹ ibidem, p. 84.

1970) é impossível que o cientista social consiga realizar suas atividades sem relacioná-las à estrutura social e suas transformações, ou seja, a história das sociedades.³⁰

Porém, pensamos que a partir dos anos 1970 a proliferação do discurso da nova história foi apropriado pelas diversas especialidades. Não faz sentido atribuir à história social a utilização de novas fontes e novos territórios como propõem alguns autores, visto que essa dinâmica perpassa a pesquisa histórica em geral, ou simplesmente não traz grandes mudanças, como é o caso dos historiadores da tradição marxista britânica, que de certo modo já consideravam a cultura como parte da ação social. Não faz sentido também, entrarmos no debate do pós-estruturalismo que desconsidera os agentes históricos para dar lugar às construções dos discursos das fontes, por não se enquadrar em nosso ponto de vista; bem como da micro-história, por não se tratar da nossa abordagem. Temos como abordagem em si a própria história social. Pois conforme salienta Hebe Castro:

Frente à multiplicação de objetos e abordagens, a partir das temáticas clássicas em história social, não me parece mais factível caracterizá-la como especialidade da disciplina histórica. A história social mantém, entretanto, seu nexó básico de constituição, enquanto **forma de abordagem que prioriza a experiência humana e os processos de diferenciação e individuação dos comportamentos e identidades coletivos** — sociais — na explicação histórica. Neste sentido, parece-me mais atual que nunca o afirmado por Hobsbawm, no início dos anos 70, de que é possível escrever tanto uma história social do mercado de grãos, como uma história social da arte renascentista.³¹

Desde então, surge uma miríade de histórias sociais sobre os mais variados temas, da história econômica à micro-história, das grandes demografias, e até a história social da cárie, como é possível descobrir numa simples incursão à internet. Pensamos que, para não cair em armadilhas, basta procurar os sujeitos da história, o ator da ação, e se determinada ação influi ou não num espectro maior, então saberemos de que social estão tratando, se é o da história, ou do historiador.

³⁰ HOBSBAWM, op.cit., p. 86.

³¹ CASTRO, Hebe. op.cit., p. 90. Grifo nosso.

1.2.1 História Social da Música

*Have you ever been to Electric Ladyland?
The magic carpet waits for you so don't you be late
Oh, (I wanna show you) the different emotions
(I wanna run to) the sounds and motions*

(Electric Ladyland – Jimi Hendrix)

A música não é uma matéria lançada no ar espontaneamente e sem suportes. É obra humana pensada. É eminentemente social. Ela foi escrita para alguém, ou com alguma finalidade. Para tanto, houve um compositor. O compositor pode ter recebido um patrocínio de alguma natureza, ele precisa de meios para difundir a sua obra. A música teve, ou tem, um público, logo, um espaço foi lhe destinado. Ela precisa de instrumentistas e cantores que a executem, bem como os “arquitetos” e construtores dos instrumentos. Entre esses, ou além desses, se faz necessário uma rede de produção do conhecimento musical, de ensino. Sem estes últimos, a música não se materializa. Ela até pode se materializar, em forma de papel, se houver condições para impressá-la. E esse esquema pode ser comprometido e/ou transformado a qualquer momento pela forma como o público reage. Por fim, a sua matéria e o seu fundamento é a percepção humana da totalidade dos eventos ao seu redor e ao seu alcance. A música é uma história de todas as histórias possíveis.

O parágrafo acima pode parecer uma reflexão filosófica, mas ele nada mais é do que a base para a significação de uma história social da música. Ilustramos nele toda a trajetória de uma obra, ou seja, a circulação. A partir desse quadro é possível observar ao menos os níveis primários e secundários da sociedade por onde a música circula de uma forma simples, e nos damos conta da dimensão desse processo. Por esse caminho circulam também nossos sujeitos históricos. A música composta, em si, é o resultado final das diversas dinâmicas pelas quais o investigador deve debruçar-se.

Dentro da historiografia sobre o tema, selecionamos quatro obras de épocas ou recortes diferentes, que remetem ao desenvolvimento da pesquisa em suas determinadas delimitações, e problematizam o presente trabalho em diversas vias: velhos problemas, problemas inéditos, problemas permanentes.

Observamos anteriormente que o eixo transitório tanto da história como da musicologia em relação à música se encontra por volta de 1960, quando passam a interessar os contextos dos grandes compositores, das grandes obras musicais, e principalmente os menores, esquecidos, descobertos, seus papéis na sociedade; bem como a evolução da linguagem

musical. Segundo Fátima Musri, não são mais os “grandes cumes” que interessam para a musicologia histórica, e sim os “vales” que os separam. A autora segue concluindo:

La intersección entre la musicología y la historia social ya cruzadas con otros cuerpos conceptuales, da por resultado el estudio de la historia social de la música. Por consiguiente se generan temas novedosos que requieren de nuevos enfoques y métodos, como la etnomusicología histórica o la historia de la música de aquellos músicos no reconocidos como “cimeros”.³²

Em 1972 é publicada a obra de Henry Raynor sobre a história social da música que “era necessária”. O autor inicia com o tom desafiante que define os debates de sua década, voltado para os historiadores da música, ou na verdade, os historiadores dos estilos musicais e sua evolução, das relações feitas entre biografias e a influência que um teve sobre a geração posterior. Raynor atesta que a história da música feita até então:

Não passa de história conjectural, pois simplifica um todo vasto e complexo até tornar-se tão somente uma cadeia evolutiva que se estende através de uma série de relacionamentos e decisões pessoais. Cria uma sucessão, quando não uma hierarquia, de compositores de cujas atividades individuais toda a estrutura da música ocidental fica dependente.³³

O autor procura em seu trabalho problematizar os diversos contextos do processo musical entre o período medieval até o surgimento de Beethoven com enfoque ainda nos compositores, mas preocupado com o papel social dos artistas, como o músico das festas camponesas - o vagabundo, o mestre de capela da igreja – o santo, ou o escolhido das cortes – o erudito, se transformam no artista liberto, prestador de serviços. Raynor também faz o primeiro esforço em analisar a estrutura dos lugares em que obras eram executadas, e no caso da música sacra, uma análise aprofundada de como o protestantismo modificou a ordem da Igreja Católica nas questões musicais; e expõe de forma clara as diferenças entre a música sacra e a de entretenimento, bem como a natureza da composição para os diferentes públicos.

Contudo, por enfatizar o papel do compositor, Raynor retorna incansavelmente às condições que este tem para a sua sobrevivência em sociedade, deixando claro que sua preocupação maior é com o artista moderno do século XIX e criando armadilhas para quem pretende estudar períodos anteriores utilizando o termo “músico” exclusivamente para o criador da peça musical. Sobre esse marco definido, o autor afirma:

³² MUSRI, Fátima Graciela. **Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia**. Revista musical chilena. v.53 n.192. Santiago, 1999. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901999019200003&script=sci_arttext&tlng=en. Acesso em 18.03.2009.

³³ RAYNOR, op.cit., p. 10.

Até o século XIX, o músico tinha um lugar definido na sociedade, quando não elevado, e desempenhava uma função social claramente definida, escrevendo e executando a música que lhe pagavam para escrever e tocar. Na medida em que competente no trabalho, seu meio de vida estava garantido, e, a não ser em circunstâncias pouquíssimo comuns, ele conhecia o seu público. O século XIX privou-o do lugar e da função, e é ainda sob o prisma do século XIX que vemos toda a evolução da história da música.³⁴

O músico-compositor de Raynor antes do século XIX é um funcionário, estava dentro do esquema hierárquico das sociedades e tinha sua função garantida por essas. E em seguida temos o músico-compositor fora do lugar e de função no século XIX, ele se torna um *outsider*, um marginal, e o autor afirma que a evolução da história da música ainda se baseia sobre o prisma do artista marginal. Mesmo trazendo grandes avanços para a análise da história da música, verificamos que o próprio Raynor ainda tenta encontrar um lugar de reconhecimento para o idealizador da arte. Em um trecho como o nosso parágrafo inaugural deste subtítulo, esse fator se explicita:

Na medida em que as condições são impostas pelas organizações musicais – empregando o termo na sua acepção legítima mais ampla para denotar orquestras e coros não raro vinculados a organizações extramusicais como igrejas, cortes ou municipalidade, cantores e executantes amadores e toda a estrutura e mecanismos de edição e publicação musical – através das quais **ele** tem de trabalhar, o estudo dessas organizações e sua influência sobre o **compositor** e o modo pelo qual o **seu trabalho as modifica**, torna-se historicamente importante.³⁵

Para Raynor, é o trabalho do compositor que vai influenciar as organizações musicais e vice versa. Nesse ponto cremos que o compositor anterior ao século XIX ainda não possui condições de se sobrepôr às decisões das então organizações extramusicais, mesmo atingindo posições de renome. A disposição e disponibilidade dos músicos executantes exercem um papel provavelmente mais perceptível na sociedade do que a obra a ser executada.

Contudo antes de ser uma crítica, a postura e ênfase do autor está resolvendo problemas de uma historiografia da música que estava caduca. Como a descoberta das nove Tróias de Schliemann, a preocupação dessa obra está em desvelar a existência de mais de um Bach, entre outros compositores seminais que foram relegados ao ostracismo. As questões estruturais têm um exercício tímido, porém são um ponto de partida obrigatório para quem se deslindará nessa área.

Eric Hobsbawm se empenhou numa história social da música, na qual trata da importância do Jazz para a sociedade do século XX. Sua edição de 1989 mascara o fato de o

³⁴ ibidem, p. 19.

³⁵ ibidem, p. 22.

livro ter sido publicado em 1961, sob o pseudônimo de Francis Newton. Foi o seu exercício o de falar sobre um dos grandes fenômenos culturais do século XX sob uma ótica histórica e praticamente imediata. Apesar de ter acesso aos clubes onde a música ainda florescia e começava se transformar, seu interesse estava além da audição e procurou rastrear as raízes sociais, analisar sua “estrutura econômica, a natureza de seu público, e as razões para seu extraordinário apelo”.³⁶ Ainda atentou para o fato de que o gênero até então era “um interesse de minoria, como a música clássica”, e de uma hora pra outra ele cresceu intensamente.³⁷ Creditando à emancipação econômica dos jovens a partir de 1950, o historiador deu os primeiros passos na história da organização da indústria da música, uma vez que o jazz foi a prenúncia do rock and roll, e o modelo mercadológico para seu sucessor.

O jazz se trata de uma música originalmente surgida entre afro-americanos e que foi sendo apropriada e difundida por outras etnias, como por exemplo, a adoção do estilo por jovens operários ingleses. Hobsbawm afirma em sua introdução, “que o verdadeiro assunto deste livro é o Jazz na sociedade”³⁸ e que “é impossível voltar os olhos para o jazz com curiosidade sem tentar descobrir, mesmo que grosso modo, como ele se ajusta ao cenário geral da civilização do século XX”.³⁹

Não obstante, trata-se também de pensar o simulacro e o entretenimento como dinâmica constante da história, que se transforma de acordo com a contingência. O autor comenta, por exemplo, como “um animador medieval de feiras ficaria perdido em um estúdio de televisão, mas estaria perfeitamente à vontade diante do entretenimento mostrado por esse meio”. E então define:

A matéria-prima original do entretenimento de massas é, em grande medida, uma forma adaptada de entretenimento anterior, e até hoje a indústria continua a se reciclar de tempos em tempos, recorrendo à fonte, e encontrando algumas de suas atividades mais frutíferas nas formas mais antigas, perenes e menos “industrializadas” de criação popular.⁴⁰

Creemos como Eric Hobsbawm, que a sociedade sempre se valeu do entretenimento, e não como artifício apenas dos grupos dominantes, mas como o valor que agrega a própria existência em grupo. A recepção do público não pode ser completamente passiva a partir do momento que afeta a sua compreensão de mundo ou as suas ações.

³⁶ HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. (1989). p. 12.

³⁷ *ibidem*, p. 13.

³⁸ *ibidem*, p. 32.

³⁹ *ibidem*, p. 35.

⁴⁰ *ibidem*, p. 41.

É improvável que, para um historiador, seja possível olhar para qualquer expressão artística de qualquer época apenas com ares de contemplação. O ato de verbalizar, e levar a cabo uma pesquisa aprofundada sobre os efeitos que tal expressão teve na sociedade e vice-versa, fazem parte das inerentes inquietações do investigador, que poderão ser analisadas e constatadas relevantes para a sociedade presente, nem que seja apenas, conforme diz Hobsbawm, “um levantamento de seu mundo, para colocá-lo em perspectiva, para introduzir os leitores em suas diversas regiões”.⁴¹ Ainda termina a introdução com um problema a ser refletido: “Como iremos restaurar o devido lugar das artes na vida, e como fazer aflorar a capacidade criativa de cada um de nós”.⁴²

Outra obra que surge no encaixo das histórias sociais dos anos 1990 é “Rock and Roll: Uma história social”, de Paul Friedlander.⁴³ É um trabalho que inicia na música negra, e provalmente se utilizou de estudos como o de Hobsbawm, porém se perde no sensacionalismo de tecer as biografias curiosas dos grandes ícones do gênero, contando com um ou outro momento onde descreve a evolução dos equipamentos de gravação e das apresentações ao vivo.

A contribuição de Friedlander fica por conta de um quadro metodológico para a sistematização de uma investigação sobre música popular contemporânea, a qual ele divide entre estruturas: da música; letras; histórico do artista; contexto social; e atitude (performance). É pressuposto que diversas histórias da música tomaram este esqueleto como exemplo, mas ainda assim pensamos que ao se tratar da contemporaneidade, não há uma preocupação aprofundada para além dos limites da indústria cultural do século XX, um sistema muito mais complexo de ser resolvido e que não se explica com as aventuras e desventuras dos Beatles sem um questionamento real do que se ergueu por trás do espetáculo. Dessa forma, essa obra se concentra muito mais no item que diz respeito ao histórico do artista do que nas outras categorias e certamente foi uma das percussoras da grande quantidade de biografias musicais que abarrotam os mercados editoriais desde então.

Temos ainda outra reconhecida publicação em âmbito nacional. A “História social da música popular brasileira”, de José Ramos Tinhorão.⁴⁴ Publicada em 1990 pela primeira vez, e em 1998 no Brasil, seu objeto de pesquisa é a música popular urbana e suas formas de apropriação e expropriação. As fontes escolhidas são em sua grande maioria literárias:

⁴¹ *ibidem*, p. 45.

⁴² *ibidem*, p. 46.

⁴³ FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2010. (1996).

⁴⁴ TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. (1990).

romances; contos; crônicas; memórias; peças de teatro; folhetins; manifestos; artigos de jornais; entre outras; e a maneira como o autor aplicou seus critérios metodológicos nas então chamadas “novas fontes” colaborou para a interpretação crítica na historiografia da música.

Contudo, crítico ferrenho, materialista histórico esquemático, Tinhorão revolve o frutífero conteúdo sobre música popular brasileira apenas para situar as estruturas econômicas nas quais existem o opressor e o oprimido, o implacável imperialismo norte-americano, e concluir que:

as possibilidades de representatividade da cultura brasileira (...) se ligam diretamente à realidade de um estado de subordinação que resulta (...) do atrelamento do Brasil a um tipo de proposta de desenvolvimento que o torna (...) caudatário de decisões que escapam aos seus dirigentes.⁴⁵

Dessa forma, o autor reduz a música popular brasileira a uma série de mecanizações engendradas pela consolidação do capitalismo no país, subordinando de fato as manifestações culturais e realizando uma apresentação generalizada e superficial do tema, repleta de juízos de valor. Uma história social que remete ao seu período mais nebuloso.

Marcos Napolitano, doutor em história social e especialista nas relações entre música e política, nos apresenta um quadro completamente diferente, critica as dicotomias do nacional x internacional, erudito x popular, e alerta para os percalços em se fazer uma história das artes utilizando modelos estrangeiros como base. Conforme o autor discorre sobre o caso da América Latina:

Como conseqüência do caráter híbrido de nossas culturas nacionais, os planos “culto” e “popular”, “hegemônico” e “vanguardista”, “folclórico” e “comercial” freqüentemente interagem de uma maneira diferente em relação à história européia, quase sempre tomada como modelo para as discussões sobre a história da cultura e da arte.⁴⁶

Napolitano deslinda-se pelo campo da história da música de forma articulada, mas não se vale do rótulo “história social” em suas obras.⁴⁷ Interessa-nos aqui a afirmação do hibridismo para o caráter da música das Américas que é onde se instala nosso objeto de estudo.

Como se pode observar, os avanços em história social da música quase na sua totalidade tomam o rumo do contemporâneo. O século XX é o grande palco para os estudos mais interpretativos sobre o tema, e quando não o é, as investigações se voltam para o século XIX,

⁴⁵ ibidem, p. 11.

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 14.

⁴⁷ Outra publicação fundamental que envolve um tratamento minucioso da música na história é NAPOLITANO, M. . **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)**. 1. ed. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001.

e pensam os períodos anteriores a partir deste. Em essência, a música é pensada a partir do momento em que se torna, a priori, um bem comercializável.

A explicação não se distancia muito do fato de que não existem estudos teóricos e metodológicos o suficiente para a aplicação em períodos anteriores. Não há modelos prontos nem ferramentas disponíveis, apenas poucas insinuações e vislumbres de como pode ser possível tratar o material histórico de forma que se estabeleça um caráter investigativo e crítico.

Este capítulo iniciou-se no debate teórico, para então entrar no âmbito da revisão historiográfica, e gradualmente estamos chegando ao tema da dissertação em si, propositalmente, para que o leitor acompanhe toda a reflexão feita até os limites do recorte histórico. Quando isso acontecer, estaremos não inseridos, mas ao menos em consonância com a celebração missioneira.

1.3 Dos estudos sobre música colonial iberoamericana

*Mi abuelo murió en los campos,
sin rezo ni confesión.
Y lo enterraron los indios,
flauta de caña y tambor.*

(Preguntitas sobre Dios – Atahualpa Yupanqui)

Segundo Juliana Pérez González, o entusiasmo pela música colonial hispanoamericana ⁴⁸ parte de diversos fatores, sendo que são três os mais significativos: o movimento *early music*; a chegada da musicologia na América; e a vigência que tem adquirido os estudos de música colonial em relação ao presente. ⁴⁹ O movimento *early music* desponta na Europa a partir de 1950, preocupado com a reconstrução histórica dos repertórios musicais dos séculos XVI, XVII, e XVIII. Este movimento chega a América Latina por volta dos anos 1960, como já assinalado, o período em que a história da música torna-se campo da musicologia enquanto disciplina acadêmica no continente. Conseqüentemente, levando em conta o apontamento anterior de Hobsbawm, o momento de revoluções e lutas de emancipação política é

⁴⁸ Como dito anteriormente, a maior parte dos escritos sobre o tema tem origem em países de colonização espanhola. Portanto, será abordado com o adjetivo “hispanoamericano” quando os autores tratarem dessa maneira. Contudo, nos dirigiremos à expressão “iberoamericana” quando autoria nossa, considerando a inclusão das reduções jesuíticas hoje situadas no Brasil.

⁴⁹ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico**. *Fronteras de la Historia* n° 9. Colombia: ICANH (Instituto Colombiano de Antropología e História), 2004. págs. 282-283. Disponível em http://www.icanh.gov.co/secciones/publicaciones/download/revistas_fronteras/Fronteras%2009-2004/Fronteras_09_09_articulo.pdf. Acesso em 18.03.2009.

fortemente sentido neste território, e se reflete no interesse pelo estudo da música durante o período de dominação espanhola, quando musicólogos e etnomusicólogos passam a identificar as permanências da música colonial nas manifestações musicais atuais e justificar a comparação e diferenciação do som europeu, alegando que a “nossa gente” também possuía música de boa qualidade.⁵⁰

O reconhecimento do tema se deu muito mais por meio de artigos publicados em revistas do que livros em si, o que é prática ainda vigente, e merece menção à Revista Musical Chilena, criada em 1945 e que publicou trabalhos de vanguarda de cientistas como Lauro Ayestarán, Robert Stevenson, Leonardo Waismann, entre outros, desconhecidos no campo da história. A revista possui um vasto acervo online, e é referência base desta pesquisa.⁵¹

Robert Stevenson é considerado o grande precursor da história da música colonial. Publica em 1976 a *Antología de música latinoamericana (1876-1976)*, o primeiro escrito de caráter histórico, e a primeira transcrição de uma ópera colonial. A qualidade da obra de Stevenson reside principalmente no fato de que, sendo um estrangeiro, tem a postura de distanciamento e crítica que os historiadores locais não possuem no afã da discussão nacionalista. Natural de El Paso, Texas, reconhece o caráter de uma zona fronteira e as perguntas em relação à música que se propôs a responder, conforme Susan Campos Fonseca:

1) La pregunta por la música europea y su circulación en el continente Americano, 2) La pregunta por la música eclesiástica (protestante y católica), 3) La pregunta por las “raíces”, tanto de las poblaciones autóctonas como de las emigrantes, y 4) La pregunta por sus contemporáneos.⁵²

Movido por essas indagações, sua produção prolífica teve quatro enfoques: 1) A música nas Américas (Estados Unidos, México e Peru); 2) A música na Espanha e suas relações com a Nova Espanha no período colonial; 3) A música eclesiástica (protestante e católica); e 4) A criação musical dos períodos do Renascimento e Barroco segundo parâmetros centro-europeus.⁵³

Juliana Pérez González explica em nota que não inclui a produção brasileira em sua análise por “la difícil consecución del material en nuestro medio hispano y por la gran

⁵⁰ ibidem, p. 284.

⁵¹ Encontra-se no portal SCIELO, pelo endereço http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_serial&pid=0716-2790&lng=es&nrm=iso

⁵² FONSECA, Susan Campos. **Robert Murrell Stevenson desde las reseñas críticas de sus contemporáneos.** Revista Eletrônica de Musicología. vol. XII. mar. 2009. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV12/11/susan_campos_fonseca.htm Acesso em 09.05.2011.

⁵³ idem.

cantidad de estudios que sobre la materia ha tenido este país”.⁵⁴ Por essa assertiva devemos refletir sobre dois pontos: por que a comunicação do Brasil com os outros países latinos permanece tão dificultosa, e a qual produção brasileira de música colonial a autora se refere.

O primeiro problema permeia uma das críticas fundamentais da presente pesquisa, que é a falta de comunicação entre brasileiros e latinos. No caso do segundo podemos responder: trata-se da música colonial do Brasil português, anterior ao tratado de Madrid, e ainda voltado para as regiões centrais. Se formos pesquisar a bibliografia nacional, encontramos inúmeros estudos para o barroco mineiro, e outros em menor quantidade para o nordeste. Francisco Curt Lange, o uruguaio que foi um dos maiores catalogadores da música colonial brasileira, escreveu apenas um artigo sobre Domenico Zípoli, o mais conhecido compositor do mundo missioneiro.

Outra motivação para o estudo da música colonial foram os achados de novas fontes documentais ricas em dados e o conhecimento de arquivos que mostraram a existência de uma atividade colonial musical prolífica. Temos como exemplo o rico patrimônio das missões de Chiquitos (Bolívia), considerado o achado musicológico do século, onde em 1972, enquanto trabalhava numa restauração do templo de São Rafael, o arquiteto Hans Roth encontrou numa sacristia antiga cinco mil manuscritos.⁵⁵

O estudo da história da música colonial, até os anos 1970, serviu para legitimar a prática musical dos países latinoamericanos frente às tradições européias. A partir da década de 1980 a preocupação passa a ser sobre o objeto em si. História da música ou dos músicos? A inquietação por uma história social da música era presente a todos os pesquisadores que se relacionavam com a historiografia musical colonial.⁵⁶

Não encontramos na bibliografia consultada em português nenhuma publicação de vulto na década de 1990, além da monografia de Jorge Preiss, “A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII”, que é publicada ainda em 1988.⁵⁷ Obtemos por meio de entrevista o depoimento do autor⁵⁸, organista porto alegreense e responsável por um dos únicos registros sobre a música nas missões jesuíticas publicado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Preiss

⁵⁴ GONZÁLEZ, op.cit., p. 284.

⁵⁵ BOLLINI, Horacio. **Arte em las Misiones Jesuíticas: Los espejos Del Mundo Jesuítico-Guarani**. Buenos Aires: Corregidor, 2007. p. 224.

⁵⁶ GONZÁLEZ, op.cit., p. 290.

⁵⁷ PREISS, Jorge Hirt. **A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII**. Porto Alegre : Martins Livreiro, 1988.

⁵⁸ PEREIRA, Daniela R. **Por uma História da Música das Missões – Entrevista com Jorge Hirt Preiss**. Realizada em 04.05.2009. Disponível no CPHO-PUCRS.

respondeu a um roteiro pré-concebido, com base nas pesquisas realizadas até então por esta historiadora, e foi possível construir, através de sua narrativa, um panorama do que se pensava sobre a música missioneira no estado.

Através dos seus esforços de pesquisa, atingimos um patamar historiográfico que se desvencilhou das mitologias promovidas pelo tradicionalismo vulgar, que criou a imagem do “*gaucho* missioneiro” baseado em representações contemporâneas. É curioso constatar que a demanda para a produção de uma pesquisa aprofundada sobre o tema surge a partir destes grupos responsáveis pela romantização da história sul-riograndense. É compreensível também que estes esforços se desenrolam ao longo da década de 1980, período em que as instituições tradicionalistas passam por um processo de reformulação intelectual, a fim de sobreviver às rupturas e dissidências, principalmente no terreno artístico, como observamos com o surgimento do nativismo. Conforme Tau Golin: “no estado, já cria corpo uma quantidade relativa de artistas autênticos, cujas obras são reflexos do real, e cujos talentos desenvolvem conteúdos populares criticamente”.⁵⁹

Portanto, tais estruturas tradicionalistas sofrem a pressão e o enfrentamento de apresentarem asserções de uma veritabilidade maior, não só na estética musical, mas em todas as suas instâncias. Ruben Oliven aponta para uma “classicização” dos grupos tradicionalistas que até a década de 1980 se encontra “à margem do circuito de legitimação intelectual, na medida em que não têm acesso às instâncias mais clássicas”.⁶⁰

É nesse contexto que encontramos Jorge Preiss, em 1987, trabalhando para o Instituto de Tradição e Folclore, convidado a participar do IIº Simpósio de Estudos Missioneiros de São Luiz Gonzaga e a comemoração do tricentenário da cidade-redução, que se completaria em 1988, para apresentar uma palestra sobre música missioneira. O organista é pretendido, pois foi o compositor do “Espetáculo de Luz e Som” de São Miguel, em 1978, quando pela primeira vez refletiu-se sobre a música das Missões, tendo como resultado a composição da “Ave Maria Guarani”.

Preiss, durante a entrevista, nos diz que até o advento do Simpósio em São Luiz Gonzaga, já havia uma série de composições que tratavam do gaúcho missioneiro, em ritmos de vaneira, chamamés, milongas, mas que obviamente eram músicas atuais, ritmos que se desenvolveram no final do século XIX e início do século XX, e não poderiam retratar uma cultura missioneira

⁵⁹ GOLIN, Tau apud SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia: O nativismo gaúcho e suas origens**. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 85.

⁶⁰ OLIVEN, Ruben. **A Parte e o Todo: A diversidade cultural no Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 123.

de fato. Dessa maneira, em 1988, o músico baseado em suas pesquisas, apresenta uma palestra sobre a música executada nos séculos XVII e XVIII.

Até então não havia contato direto com os outros países da América Latina, de outra forma, da descoberta das partituras das missões de Chiquitos e Moxos, das inúmeras composições de Domenico Zipoli, o músico italiano que deixou o posto de mestre de capela na sede da Companhia de Jesus, em Roma, para vir a América, e se fixar em Córdoba, compondo para as missões, de 1716 a 1726, bem como foram encontrados diversos instrumentos musicais, alguns da fase missioneira, e outros mais recentes, reproduzidos seguindo o modelo missional.

Define-se nesta nova perspectiva de pensar a música missioneira como um fenômeno intercontinental, que Preiss começou a desenvolver uma segunda edição do livro, mais completa, com as correções devidas, e abrangendo a questão das óperas executadas. À época da entrevista, ainda não havia uma data para publicação, na falta de uma editora ou instituição que fosse colaboradora, e não soubemos de previsão para tal. Nota-se que uma das causas pelo “desinteresse” de terceiros para a divulgação do trabalho possa ser falta de discussão sobre o assunto. Preiss declarou, desapontado, que é praticamente o único que trabalha com a música das Missões:

Esse assunto não é meu, precisa mais gente pra estudar, procurar, fazer pesquisa. Gente séria, que procure as coisas certas, com os nomes certos, que faça comparações, faça análise. Tem um monte de coisa ainda para ser descoberta.⁶¹

Partimos da música colonial missioneira, um aspecto cultural que já evanesceu, para compreender uma prática cotidiana de populações que por si já consistiam numa exceção ao regime colonial, uma prática legada nas linhas de centenas de depoimentos de época e estudos históricos sobre as missões jesuíticas. É com a produção investigativa de um músico que o tema volta a ser despertado para historiadores, que por sua vez se deparam com a formação contemporânea de coros e orquestras dessa música que se pensava perdida. Por fim, o próprio músico é entrevistado e se transforma também em fonte.

Sobre a questão de fronteiras e música colonial no Brasil, o músico comenta:

O problema de não se fazer no Brasil um estudo mais completo sobre isso, na minha cabeça acontece o seguinte, pra começar, as Missões Jesuíticas são um caso nosso, do Rio Grande do Sul. (...) eu acho que está mais que na hora de inserir o contexto missioneiro dentro da História do Brasil. (...) Então não

⁶¹ PREISS apud PEREIRA, op.cit. p. 19.

tem função deixar aquela ruína lá, e restaurar, e cuidar e fazer espetáculo e tudo... “melhor demolir tudo e plantar soja! Não é nosso!”. Tem gente que pensa assim... eu acho que tem sim [que preservar], é nosso sim! Há mais de duzentos anos que é nosso, então vamos cuidar, vamos cultivar, vamos saber o que era, saber o que tinha feito, o que está acontecendo...⁶²

Outros artigos mais significativos ressurgem na entrada do século XXI, ainda no âmbito da historiografia de língua espanhola. Porém, como vimos anteriormente, há um novo horizonte interdisciplinar e uma tentativa de romper fronteiras com os estudos recentes.

1.4 Para uma história social da música missioneira

*Mi vida, los pueblos americanos,
mi vida, se sienten acongojados,
Mi vida, porque los gobernadores,
mi vida, los tienen tan separados.*

(Los Pueblos Americanos – Violeta Parra)

Um dos aspectos mais patentes das reduções jesuíticas na bacia platina é o legado artístico que permaneceu em forma de arquitetura, escultura e iconografia. Um tema menos abordado e que passou a despertar interesse a partir das novas reflexões teóricas das ciências humanas a partir da década de 1970 é a produção musical dessas populações. A prática musical nas missões jesuíticas exerceu função fundamental na cooptação dos indígenas e fez parte de um contexto no qual o contato entre colonizadores e colonizados originou uma cultura inédita. O modo de ser missioneiro, principalmente nos Trinta Povos da *Provincia Paracuaria*, destacou-se da exploração colonial escravocrata, e concedeu uma sobrevida de um século e meio a essas populações, conforme afirma Arno A. Kern.⁶³

Sobre missões, especificamente, há um único trabalho que leva o título de história social, uma coleção empreendida pelo jesuíta Guillermo Furlong, publicada em 1969. “Historia social y cultural del Rio de la Plata : 1536-1810”⁶⁴ é uma obra em três tomos que pretende abarcar diversos aspectos da região, e é rica em informações sobre a música missioneira. Contudo, há problemas com citações para localização das fontes, com o próprio tratamento delas, e com questões técnicas sobre traduções e instrumentos.

A ampliação dos campos históricos possibilitou olhares de diversas perspectivas sobre os aspectos missioneiros, e contribuiu com uma riqueza de informações que até então eram

⁶² ibidem, p. 10.

⁶³ KERN, Arno. **Utopia e missões jesuíticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994. p. 76.

⁶⁴ FURLONG, Guillermo S.J. **Historia social y cultural del Rio de la Plata : 1536-1810**. Buenos Aires : TEA, 1969.

desprezadas. Porém, o que vem se observando ao longo das últimas três décadas, configura que as freqüentes delimitações e recortes que somos impelidos (e de alguma forma condicionados) a fazer, de modo a obter um resultado que se aproxime mais de uma provável objetividade (sempre inacabada, e em construção), não resolveram a maioria dos problemas já colocados na década de 1980, somando-se aos novos que surgem conforme a análise crítica das fontes é aprimorada e a sociedade contemporânea revela suas contingências.

O que não podemos fazer é deixar de lado a base estrutural da organização missioneira, isolando-a do contexto em que estava inserida, e simplificando sua complexidade e transformações, para se voltar hermeticamente para um estudo arquitetônico, artístico, de mentalidades, sensibilidades, de cotidiano, etc, construindo blocos paralelos e que não dialogam entre si, que estão longe de traçar uma compreensão maior sobre o assunto, uma totalidade não necessariamente plena, mas um pouco mais esclarecedora e crítica, que poderia vir a servir como instrumental para as populações descendentes que ainda perseguem sua emancipação, menos como cidadãos de um Estado centralizado e soberano, mais como seres humanos dignos de sua própria historicidade.

Quando isso acontece, retrocedemos no tempo, e valem-se as críticas de François Dosse, quando compara o pós-modernismo e a história com “o indivíduo senil que só pode colecionar suas lembranças, cortado que está para sempre de toda possibilidade de projetos futuros”.⁶⁵ A frase célebre de Peter Burke ao final de sua obra sobre a história dos Annales ganha uma conotação polissêmica a partir do século XXI, quando historiadores de diversas escolas e linhas de pensamento reviram o baú do legado de seus antecessores, enfaticamente na América Latina, em vista das comemorações de independência, e na região do Prata, onde se revisam os quatrocentos anos das missões jesuíticas. Pois então, diremos de novo que “a historiografia jamais será a mesma”.⁶⁶

Por fim, o que nos chama atenção na historiografia como um todo, são os pequenos “aldeamentos acadêmicos” que se formam, e principalmente a falta de diálogo entre latinos e brasileiros (não são latinos os brasileiros?). O que resulta desse lapso de intercâmbio é que continuamos buscando legitimação em pesquisadores estrangeiros que acabam por se tornarem clássicos e cânones.

⁶⁵ DOSSE, François. **História do Estruturalismo**. Vol.1. Campinas: Ensaio, 1993. p. 395.

⁶⁶ BURKE, Peter. **A Escola dos Annales: a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: UNESP, 1992. p. 89.

1.4.1 Conceitos e questões (des)norteadoras

a) O olhar historiográfico

*Quase João, Gil, Ben, muito bem mas barroco como eu
Cérebro, máquina, palavras, sentidos, corações
Hiperestesia, Buarque, voilá, tu saís de cor
Tinjo-me romântico mas sou vadio computador*

(Outras palavras – Caetano Veloso)

Arno Kern afirma, em publicação de 1982, que o problema inicial para a pesquisa histórica sobre os Trinta Povos é a profusão de obras escritas sobre o tema, “tornando-se o conjunto um difícil obstáculo tanto para a aventura mental da reconstrução histórica, como para o reexame de certos temas fundamentais” devido aos humores polêmicos e polarizações subjetivas entre partidários e adversários dos jesuítas. Ressalta ainda que, na maioria das vezes, há o uso inadequado da documentação e dos conceitos, o que podemos identificar também como a ausência de análise crítica das fontes e de incorrências anacrônicas.⁶⁷

O olhar historiográfico sobre missionários e indígenas passou por muitas interpretações. Como apontou Arno A. Kern, no século XVIII os missionários “foram combatidos pelos filósofos iluministas, anticlericais e defensores do liberalismo” (...); no século XX, “transformados em precursores do marxismo”; de uma “República Guarani” independente; do “federalismo internacional, do comunismo e da democracia integrais”. Por outro lado, os autores jesuítas procuram retornar a uma “verdade histórica”, alegando que “os missionários nada mais fizeram senão aplicar escrupulosamente a legislação colonial espanhola aos imaturos indígenas”, assim diminuindo também o espectro de atuação das instituições jesuíticas, ou ainda, investindo positivamente em direção à construção de uma história das missões feita de progressos e utopias libertárias.⁶⁸

Kern procura explorar neste estudo, “a aparente contradição existente numa obra missionária cristã que foi igualmente uma importante organização político-militar”, analisando as estruturas político-administrativas e econômicas das missões do Prata. Retomamos aqui essa obra, primeiramente por não haver uma continuidade bibliográfica de vulto e aprofundada nesse aspecto, parte em razão da efervescência da história cultural e a ampliação dos campos históricos e objetos de estudo que se deu a partir da década de 1990,

⁶⁷ KERN, op.cit., págs. 10-11.

⁶⁸ idem.

parte por ser um tema que extrapola a organização interna das reduções, terreno por onde os novos historiadores evitam se deslindar. Em segundo lugar, utilizamos este estudo como exemplo por ser um dos primeiros a apresentar um esforço em analisar criticamente e fazer um balanço do que já se havia escrito sobre as missões jesuíticas do Prata até então, uma vez que este se baseia na bibliografia sobre o tema como material heurístico.

b) Organizações políticas e nacionalismo

*It's too late - to be grateful
It's too late - to be late again
It's too late - to be hateful
The European cannon is here*

(Station to Station – David Bowie)

Numa proposição mais concentrada na história dos indígenas, encontra-se o trabalho de Maria Cristina dos Santos, que procura compreender as alternativas de resistência dos índios “administrados” e reduzidos frente ao projeto de integração colonial.⁶⁹ Trata-se do período do reformismo borbônico e o conjunto

(...) de projetos, ordenanças e planos elaborados para formar um novo e homogêneo governo político e econômico para as comunidades indígenas das reduções jesuíticas após a expulsão dos regulares da Companhia de Jesus.⁷⁰

Por serem recorrentes na literatura de época, os conceitos relacionados à organização política devem ser utilizados cuidadosamente. É preciso localizar e identificar seus significados originais para não incorrerem em anacronismos. De acordo com José Carlos Chiaramonte, a influência do nacionalismo no trabalho dos historiadores por vezes limita tais pressupostos, sendo assim uma fonte de prejuízo para a investigação histórica.⁷¹ Aqui novamente lembramos Certeau, a questão do “lugar social” e da “instituição histórica”, aos quais está condicionado o olhar do historiador bem como a forma que utilizará suas orientações conceituais.⁷²

⁶⁹ SANTOS, Maria Cristina dos. **Aspectos de la Resistencia Guaraní: Los Proyectos de Integración en El Virreinato del Río de la Plata. (1768-1805)**. Tese (doutorado). Faculdade de Geografia e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1993. Numa espécie de trocadilho conceitual, a autora faz alusão à obra de Melià, a respeito do guarani “conquistado” e reduzido, incitando assim ao caráter da busca pelas resistências de sua pesquisa.

⁷⁰ ibidem. p. 15. Tradução livre.

⁷¹ CHIARAMONTE, José Carlos. **Mutaciones Del concepto de nación durante El siglo XVIII y La primera mitad Del XIX**. IN: _____. **Nación y Estado em Iberoamérica: El lenguaje político em tiempos de las independências**. Buenos Aires: Sudamérica, 2004. págs. 28-29.

⁷² CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 1982. págs. 65-72.

Tanto Chiaramonte quanto Santos utilizam Ernest Gellner para reiterar que os Estados Nacionais não surgem naturalmente dos grupos étnicos ou culturais de determinado território, logo desconstruindo a ideologia nacionalista formada a partir do indigenismo e do processo de construção da nação.⁷³ Arno Kern, por tratar de um período anterior, optou por referir-se às missões como organização política, e não regime político, que estaria vinculado a um país. Define:

(...) organização no sentido de associação com objetivos definidos, de um todo ordenado, arranjado, no qual as diversas instituições políticas locais se dispõem numa certa ordem. Este conceito não se vincula à idéia de estado, país ou nação. Por outro lado, não se utiliza a palavra política no senso restrito de ser ela uma “atividade do estado”, nem no senso excessivamente amplo de “tudo é política”. (...) A organização política, ponto convergente de todas as tensões, de todas as oposições e contradições, coloca em relevo qualquer outra das demais atividades de uma determinada sociedade.⁷⁴

A partir dessa definição, o autor tece sua análise concentrada nos dois grupos políticos reconhecidos pelas instituições coloniais, o Cacique e o Cabildo, e a “constelação de relações políticas que se transforma” a partir de então. Tema que vem a ser explorado também na tese de Santos, com enfoque no Cacicado e lideranças. O importante aqui é observar que dados os seus conteúdos e temporizações diferentes, ambas as investigações nos dão um panorama de certa totalidade e representam um contexto estrutural sem o qual não podemos inferir em outros aspectos do espaço missioneiro, Kern contestando a suposta autonomia utópica missioneira, e Santos analisando a ação indígena frente à necessidade de conviver em um Estado moderno.

Elisa Frühauf Garcia assinala que mesmo o governo espanhol passa a adotar medidas de homogeneização física e cultural a partir de 1768, conforme o modelo do Diretório pombalino, o órgão criado por Marquês do Pombal, composto de homens de confiança do governo, para gerir a administração das províncias jesuíticas. Complementando a tese de Santos, Elisa Garcia afirma que para os guarani, “atingir uma posição de igualdade poderia significar uma maior autonomia na gestão das suas propriedades, das suas comunidades e de suas pessoas”.⁷⁵

⁷³ CHIARAMONTE, op.cit, p. 29; SANTOS, op.cit. p. 12.

⁷⁴ KERN, op.cit., p. 16.

⁷⁵ GARCIA, Elisa Frühauf. **Dimensões da igualdade: os significados da condição indígena no processo de independência no Rio da Prata.** XIX Encontro Regional de História – ANPUH – SP. Setembro, 2008. Programa em <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/st33-programa.htm>. Texto disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/elisagarcia.pdf>. Acesso em 02.06.2010. págs. 2-4.

c) A fronteira

*Americana Pátria, morena
Quiero tener
Guitarra y canto libre
En tu amanecer*

(Semeadura – Vitor Ramil)

Outro ponto importante a se salientar é que em cada processo de independência do espaço latinoamericano, houve dinâmicas diferentes para solucionar a integração, ou não, do indígena. Sendo que na grande maioria dos casos tais populações passaram a ser desterritorializadas, ou mesmo “apagadas” da história, como é o caso da Argentina.⁷⁶

Assim, as civilizações destinadas a demarcar e proteger os primeiros limites dos territórios latinoamericanos desaparecem da historiografia nacional da independência, apenas retornando no século XIX como representações, dentro de projetos românticos indianistas em determinados países modernos, implantado com excelência no Brasil.

Raúl Mandrini e Sara Ortelli, ao retomar a historiografia argentina do século XIX nesse esforço de desconstrução não só do Estado-Nacional, mas também da questão da Conquista do Deserto (1878-1879) e do pampa argentino como zona estritamente pecuarista, vêm a definir o conceito de “fronteira permeável”, ou seja, um espaço social que se deixa atravessar: homens e mulheres; bens e produtos; influências culturais e intercâmbios de informação; mestiçagens; cosmovisões alheias; e transformações linguísticas.⁷⁷

Na produção da história da música missioneira, o esclarecimento do conceito de fronteira é fundamental, uma vez que o grupo social dos artistas caracteriza-se pelo trânsito maleável. A possibilidade de circular pelos territórios, de transferências dos músicos de uma redução a outra, e as apresentações nas capitais para as cortes vice reinais comportam o que reconheceremos mais adiante como a diferenciação desse grupo em relação ao restante da população. Conforme ilustra Zilá Bernd:

⁷⁶ MYERS, Jorge. *Língua, história e política na identidade argentina, 1840-1880*. IN: PAMPLONA, M.; DOYLE, D. *Nacionalismo no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 181. Para uma aproximação de alguns estudos de caso através da análise historiográfica ver PALACIOS, Guillermo. *La nación y su historia: independências, relato historiográfico y debates sobre la nación: América Latina, siglo XIX*. México: CM, 2009.

⁷⁷ MANDRINI, Raúl j; ORTELLI, Sara. *Una frontera permeable: los indígenas pampeanos y el mundo rioplatense en el siglo XVIII*. IN: GUTIÉRREZ, Horácio; NAXARA, Márcia R.C.; LOPES, Maria Aparecida de S. *Fronteiras: Paisagens, personagens, identidades*. Franca: UNESP; São Paulo: Olho D’água, 2003. p. 88.

Os artistas e escritores sempre desempenharam o papel de atravessadores (*passeurs*), isto é, de favorecer a travessia das fronteiras mesmo que se tratasse de travessias interditas ou proibidas.⁷⁸

É dentro dessa concepção, de fronteira permeável, que possibilitamos um entendimento do processo histórico das missões jesuíticas na *Provincia Paracuaria*, e devido a essa circunstância de dinâmicas transpostas que se faz possível cada vez mais esclarecer omissões da historiografia do passado, ou mesmo aspectos que não teriam como ser observados antes da abertura para as reflexões empreendidas a partir de finais do século XX.

d) Generalização, parcialidades étnicas, etnogênese

*Te pareces a alguien
que conoce hace tiempo
y que nunca se olvida
(...)*

*Cada uno se vuelve otro
cuando algo te cambia*

(12 Minerales – Gepe)

Maria Cristina Bohn Martins levanta outra questão inerente à historiografia dos Trinta Povos, que diz respeito à “generalização das missões”, ou seja, o fato de que cada missão deve ser considerada como um caso particular, e é comum generalizar-se os aspectos missionários “ao consagrar a visão, proveniente da própria época colonial, segundo a qual ‘quem conheceu um conheceu todos’”.⁷⁹ Todavia, a própria autora acaba recorrendo ao conjunto missionário em determinadas interpretações, o que revela que há, de fato, um sentido bastante intrincado de comunidade na documentação e literatura sobre missões e de tortuosa interpretação.

Tal questão torna-se mais complexa ainda a partir das pesquisas empreendidas nessa última década com respeito à diversidade étnica dos povoados missionários. São poucos os estudos que abordam conceitos como parcialidades étnicas e etnogênese, como forma de atestar a heterogeneidade nos espaços de redução. Contudo, a partir de agora se torna impossível falar de missões “guarani”, de acordo com os resultados propostos por Jean T.

⁷⁸ BERND, Zilá (org.). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003. p. 18.

⁷⁹ MARTINS, op.cit., p. 129.

Baptista.⁸⁰ O autor faz uma crítica sobre a concepção das missões “de forma homogênea, de onde se supõe uma estável unidade étnica, cultural, política e identitária”.⁸¹

Assim, ele demonstra em documentos clássicos, como a Coleção de Angelis e outros, a dinâmica de diversas etnias que estiveram presentes nas missões jesuíticas além dos povos guarani, e alerta para a necessidade de uma pesquisa mais acurada, e que contribua para “uma história indígena não submetida ao reducionismo jesuítico e historiográfico”.⁸² Aponta ainda para questões da nação, território e identidade, quando ressalta que “a ideia de nação indígena foi substituída no interior dos povoamentos por dezenas de outras identificações ordenadas numa espacialidade simbolicamente adapta ao projeto”.⁸³ Quando se reconhece a diversidade étnica das missões, é possível então compreender os conceitos de “bairros missionais” e a atuação de diversos cacicados numa mesma região. Complementa:

Como se percebe, a geografia missional se referia não apenas a meras nomenclaturas hagiográficas ou recortes espaciais. Tratava-se, evidentemente, de uma representação identitária específica da vivência interna dos povoados.⁸⁴

Foi nesse sentido de reconhecimento da diversidade étnica que enumeramos anteriormente as categorias de relações de poder incluindo a de relações entre etnias indígenas, considerando que mesmo que se trate de uma investigação mais generalizada, os próximos estudos terão que reconhecer essa heterogeneidade. Na aflição ao nos depararmos com este artigo de 2009, e de vir de encontro com a necessidade não só da revisão historiográfica, mas também de revisão dos próprios documentos já pesquisados para a produção da dissertação, procuramos mapear outros estudos similares e que convergissem com esta tese. Foram encontrados dois artigos, sendo apenas um referente à região do Prata.

Em “Territorio y etnogénesis misional en el Paraguay del siglo XVIII”, Guillermo Wilde procura já de início sublinhar a construção do espaço missional guarani em vista da “heterogeneidade e ambiguidade intrínsecas”.⁸⁵ Asserta também que não só a fronteira, mas a própria concepção de fronteira é permeável. Concorda com Baptista quanto a historiografia

⁸⁰ BAPTISTA, Jean. **A visibilidade étnica nos registros coloniais: Missões Guaranis ou Missões Indígenas?**. IN: GOLIN, Tau; KERN, Arno A.; SANTOS, M. Cristina dos. **Povos Indígenas**. Coleção História Geral do Rio Grande do Sul. v.5. Passo Fundo: Méritos, 2009. págs. 207-228.

⁸¹ *ibidem*, p. 207.

⁸² *ibidem*, p. 208.

⁸³ *ibidem*, p. 219.

⁸⁴ *idem*.

⁸⁵ WILDE, Guillermo. **Territorio y etnogénesis misional en el Paraguay del siglo XVIII**. Revista Fronteiras. v.11. n.19. Dourados, MS. jan./jun. 2009. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/450>. Acesso em 02.06.2010. p. 83.

que trata esses grupos étnicos como “culturalmente homogêneos, territorialmente contínuos e linguisticamente delimitados” bem como ao problema identitário, e o que vem a denominar etnogênese:

(...) el proceso de incorporación no acaba nunca de realizarse: los límites de categorías étnicas que el Estado sistemáticamente intentaba establecer entre sus súbditos se veía permanentemente contrarrestado por los procesos de etnogénesis concretos – es decir, las modalidades por medio de las cuales a nivel local los nuevos agrupamientos humanos aparecían y eran categorizados por los mismos actores.⁸⁶

Wilde retorna a questão da “generalização das missões” colocada por Maria Cristina Bohn Martins, porém de forma inversa. Crítica que os Sete Povos orientais, em território brasileiro, recebem mais atenção individual do que de fato se realizam estudos comparativos ou de totalidades, reconhecendo por outro lado, as contribuições da arqueologia e da produção brasileira para o processo de formação das missões, citando os trabalhos de Elisa Garcia, Arthur Barcellos e Eduardo Neumann.⁸⁷

O autor conclui que o enfoque histórico-antropológico como visto em trabalhos recentes é cada vez mais uma necessidade, o que nos leva a releitura de fontes antigas dimensionando aspectos dos atores sociais indígenas, como práticas; experiências; estratégias e formas locais de representação.⁸⁸ Segue então com a mesma demonstração que Baptista realizou, alternando algumas fontes, embora não haja um diálogo direto entre os dois trabalhos. Importante ressaltar que Wilde entende o processo de “guaranização”, no qual se homogeneizou a população missional na figura do “guarani missioneiro”, como também fazendo parte do processo histórico, e constituinte de uma categoria de pertencimento, não excluindo a heterogeneidade, mas “permeando” o “modo de ser” das reduções.⁸⁹

O “modo de ser” missioneiro já é uma expressão apropriada da cosmologia guarani e transposta para a nova realidade vivida, que por sua vez é uma expressão utilizada pelos antropólogos e historiadores, entre outros, que vieram a estudar tais sociedades.⁹⁰

⁸⁶ SCHWARTZ Y SALOMON & SIDER apud WILDE, op.cit. p. 84.

⁸⁷ ibidem. p. 88.

⁸⁸ ibidem. p. 90.

⁸⁹ ibidem. p. 93.

⁹⁰ O “modo de ser”, tradução de “ñande reko” é apontado por Bartomeu Melià como a referência normativa que os jesuítas utilizam para descrição e como se descrevem os guarani a respeito de seu estilo de vida. Sobre considerações a respeito do modo de ser guarani e missioneiro, ver MELIÀ, Bartomeu. **El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria**. Paraguay: CEADUC-CEPAG, 1997.; e KERN, Arno A. **Utopia e missões jesuíticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994.

e) A supervalorização do papel do indígena

*Um índio descerá de uma estrela colorida e brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério sul, na América, num claro instante*

(Um índio – Caetano Veloso)

“La contribución indígena a la música misional en mojos (Bolivia)”, de Leonardo J. Waisman, além de valorizar parcialidades étnicas nas missões de mojos, traz uma nova perspectiva para as contribuições entre musicologia e história.⁹¹ No próprio resumo, o autor insere sua crítica à valorização exagerada das contribuições do indígena nas missões, no caso em particular, sobre os “compositores”.

Contudo, isso gera outra discussão, se por um lado a historiografia missioneira “se caracterizou por pensar o indígena como um objeto, senão inerte, desprovido de protagonismo em sua própria história”, no viés do debate contemporâneo mais atento ao “outro” como sujeito, tende a se exacerbar as “re-ações dos indígenas frente a situação criada pelas reduções”.⁹² Com isso, o autor desafia “aqueles historiadores que querem demonstrar o aporte indígena na vida das reduções [e que] tropeçam numa falta de evidência lamentável”, buscando indícios que demonstrem “um efetivo aporte mojeño a prática musical misional”.⁹³

Waisman quer dizer com essa afirmação que apenas as fontes escritas documentadas pelos jesuítas não são o suficiente para rechaçar a visão de que os poderes de decisão estão sempre condicionados aos padres, e assim introduzir uma análise da prática musical com partituras de épocas diferentes, enfatizando que é exatamente quando da expulsão dos jesuítas que o nosso cenário investigativo se desanuvia, e podemos inferir sobre a contribuição indígena no processo histórico, no seu exemplo, as peças executadas para os altos cargos do vice-reino do Peru, com elementos folclóricos e díspares do material executado no regime de redução.⁹⁴

⁹¹ WAISMAN, Leonardo J. **La contribución indígena a la música misional en mojos (Bolivia)**. Revista Memoria Americana: cuadernos de etnohistoria. n.12. Buenos Aires, 2004.

⁹² ibidem, p. 13.

⁹³ ibidem, p. 16.

⁹⁴ ibidem, págs. 21-30.

f) Traduções

*Tu ne sais pas
Ce que l'on dit de toi
Tu t'en fous surtout
N'y change rien
Tel que tu es*

(Tel que tu es – Charlotte Gainsbourg)

Outro problema a se enfrentar no estudo da música missioneira é de natureza prática. O músico Jorge Hirt Preiss enfatizou os equívocos nas traduções das obras, especialmente no que diz respeito a instrumentos musicais, e se detém grande parte do depoimento em entrevista neste tópico, apresentando exemplos de erros anacrônicos, de supressão de dados ou inclusão deliberada e sem embasamento.

O trabalho de identificação de instrumentos seja em texto ou iconografia, portanto, deve ser minucioso, se ater a comparações linguísticas, históricas e imagéticas. É interessante ilustrar essa questão com um trecho estendido da entrevista:

Em matéria de música, o pessoal não traduz os instrumentos direito, corretamente, com o nome certo. Alguns instrumentos que constam, inclusive, na obra do Padre Sepp na edição argentina, não constam na obra em português. Quer dizer, o tradutor passou por cima, não sabia o que era e passou por cima; e a má tradução de alguns instrumentos por falta de conhecimento. Aí tu percebes quando um músico traduz uma coisa ou quando um não-músico traduz sobre o assunto. Dá uma complicação feia.

Por exemplo, tem um problema que eu levanto desde o Padre Guillermo Furlong. Ele colocou uma série de instrumentos ali que os guaranis teriam, inclusive um piano de armário, que eu nunca vi isso aí, absurdo! Não tinha como ter piano de armário nas Missões! Ele bota um ukulele havaiano, põe uma lira grega, põe uma cítara grega... Tudo com as mãozinhas gregas tocando....

O que acontece? Vamos pegar a cítara grega, por exemplo. Existe o instrumento cítara, chamado “khitara” na Grécia Antiga, século V, VI A.C., no apogeu da cultura grega. Esse instrumento depois passou para os romanos, com outro nome, foi evoluindo, aquela coisa toda, até que desapareceu. Na Idade Média, no Renascimento, surgiu outro instrumento chamado *cítola*, na Itália, *citòle*, na França, *zittern*, em alemão. Uma espécie de bandolim achatado, tem o desenho aí no livro, com cabo, as cordas, tocava-se nessa posição [mostra com as mãos, como se tocando um bandolim]. O Padre Sepp disse que teria trazido uma *cítola* da Europa, e aqui ele construiu várias, usando casco de tartaruga como caixa acústica. Esse instrumento, apesar do nome ser *cítola*, em italiano, e *citole* em francês, passou ao português como cítara. Já temos dois aí. Meados do século XIX aparece na Europa outro instrumento tocado na mesa, que nossos avós tocavam, alemães principalmente, tirolezes, bem típico, também chamado cítara quando veio pra cá. Na época dos Beatles, veio um grande mestre da música indiana, Ravi Shankar, tocar seu instrumento, divulgar sua música indiana aqui. Trouxe um

sithar, que é aquele instrumento enorme, grande, de tocar sentado, e no português virou cítara também.

Então de repente eu falo “o fulano toca cítara”. Mas como assim? Qual? Tem pelo menos 5 instrumentos com o mesmo nome, e são diferentes, de épocas diferentes. Essa preocupação o pessoal não tem. O Furlong, no caso, não teve, e foi apressado também no entusiasmo dele em colocar isso. Ele coloca tímpanos (*tímbales*) de orquestra do século XIX, de orquestra sinfônica, como se fossem os timbres das Missões. Isso é um absurdo! Não existiu isso aqui.⁹⁵

O pesquisador que se interessar pela história da música encontrará estes obstáculos permanentemente, em qualquer período específico, o que significa um trabalho contínuo, o domínio de línguas estrangeiras e de história da arte, e não incluímos a questão da teoria musical por ser um instrumental acessório à análise formal da música, mas em alguns casos também se faz necessário.

g) Música colonial, barroco, estilos

*Cuando la suerte, que es grela,
fayando y fayando te largue parao;
cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desesperao;
cuando no tengas ni fe,
ni yerba de ayer
secándose al sol;
cuando rajés los tamangos
buscando ese mango
que te haga morfar,
la indiferencia del mundo,
que es sordo y es mudo,
recién sentirás.*

(Yira Yira – Enrique Santos Discepolo)

Atualmente, pensa-se música colonial toda aquela música existente durante a dominação iberoamericana, sem distinção entre música negra, indígena, crioula, sacra ou secular. O termo “colonial” não denota um estilo nem particularidades de gênero, e diz respeito apenas sobre o período musical.⁹⁶ Não se deve cair em armadilhas, portanto, de que a música realizada nas colônias foi a mesma em todos os lugares e não sofreu mudanças estilísticas.

Em grande parte se manteve alguma homogeneidade por conta do sucesso da polifonia (executada com três ou mais vozes) nos séculos XVI, XVII e parte do XVIII, porém a partir do século XVIII surgem algumas mudanças com a chegada da estética italiana. Essa variação juntamente com outras questões está diretamente ligada à ascensão da dinastia Bourbon ao

⁹⁵ PREISS apud PEREIRA, op.cit., págs. 10-11.

⁹⁶ ILLARI, Bernardo apud GONZÁLEZ, op.cit., p. 291.

trono espanhol, que promoveram a internacionalização do gosto musical, permitindo a entrada da música italiana e da ópera nas colônias.⁹⁷

Uma grande polêmica gira em torno do conceito de barroco para a música colonial. Não é nosso objetivo nos aprofundar nessa discussão, pois consideramos por enquanto que essa é uma querela estilística da musicologia. Basicamente, reconhecemos o barroco, a grosso modo, como a arte suprema da Contra-Reforma. Contudo procuraremos não inferir em novos equívocos utilizando o termo vulgarmente. Conforme observou Cláudio Roberto Dornelles Remião, é necessário que se faça “uma arqueologia das categorias próprias aos resíduos do passado, recuperar antigos padrões retóricos e fundamentos teológico-políticos”.⁹⁸

Remião defende em seu trabalho que, no Brasil, apesar da maioria das pessoas conhecerem como barrocos os objetos da arte e da literatura, o mesmo não pode ser aplicado em relação à música. De qualquer forma, não podemos simplesmente ignorar o que já foi escrito sob esse aspecto:

Se o barroco é uma noção inadequada, obviamente que não se deve desprezar toda a enorme bibliografia que se utilizou desse termo, e mesmo aqueles textos mais “grosseiros”, já que uma abordagem de tais escritos pode, sem dúvida, oferecer material útil à atividade histórica.⁹⁹

Com isso, podemos refletir sobre as afirmativas de Henry Raynor sobre o barroco, e pensar de que modo essas dinâmicas influíram nas colônias. O autor, além de exaltar o brilhantismo do estilo, e a sofisticação em relação à música renascentista, ainda constata que não é a arte da Contra-Reforma no sentido estrito de ser a música do catolicismo, mas apresenta como também os protestantes se utilizaram dela. Nesse sentido o barroco se relaciona às questões de poder, o barroco é:

(...) a música do absolutismo, da magnificiência, do nacionalismo e da autoridade (...) a era do barroco foi aquela em que a política de força do nacionalismo se consolidou no ponto mais elevado (...) parecia refletir a época da consolidação católica assim como refletia o nacionalismo que era expresso no brilhantismo palaciano e na bajulação da monarquia.¹⁰⁰

A música produzida e executada nas missões recebeu nomenclaturas diferentes ao longo da literatura. Alguns autores se limitam a falar de música barroca, outros falam de barroco latino ou missionário, outros, mais específicos, de música colonial ibero ou

⁹⁷ GONZÁLEZ, op.cit., p. 292.

⁹⁸ REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles. **Música e Brasil – Uma interpretação histórica dos primeiros usos do barroco**. Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. UFRGS, 2004. p. 18.

⁹⁹ idem.

¹⁰⁰ RAYNOR, op.cit., págs. 210-211.

hispanoamericana, como já exposto anteriormente, mas ainda pensamos que essa definição não é suficiente. A maneira que consideramos mais correta por enquanto é se dirigir a essa música simplesmente como música missional ou missioneira, ou das Missões, aparentemente livre de equívocos, e trataremos pelos outros termos quando for o termo citado pelo autor.

1.4.2 As Fontes

*Everywhere I look has a face
Everyone who has lived has a place
Right here's every world
Every time draws a line to right now*

(Someone's – John Frusciante)

No segundo semestre de 2009, realizou-se o seminário “Missões: 400 anos – história e memória”, no qual Bartomeu Melià iniciou sua palestra atentando para o renascimento dos estudos sobre missões jesuíticas no Rio Grande do Sul.¹⁰¹ Sua maior preocupação foi trazer à tona a discussão sobre a leitura das fontes, ressaltando a necessidade de se localizar “onde e para quem se origina a narrativa jesuítica”; bem como as diferenças de abordagem: exótica até 1648, e a “histórica”¹⁰² a partir de então, até culminar com uma “consciência do projeto histórico missioneiro”, em 1754, ou seja, em seguida ao Tratado de Madrid, e às vésperas da expulsão dos jesuítas, principalmente empreendida pelo Marquês do Pombal, o que nos dá uma dimensão que tal projeto só se torna consciente a partir da ameaça do outro e da iminência do seu termo.

Como exemplo de fontes utiliza alguns dos clássicos como a Coleção De Angelis; Del Techo; Montoya; Lozano; Charlevoix; Róque Gonzalez; entre outros. Nesse sentido, destaca-se um aspecto característico da pesquisa missioneira vigente nas últimas décadas. Não é mais o ineditismo das fontes que enriquece a investigação, mas sim os diversos olhares e metodologias sobre os quais ela é interpretada.

Nas décadas de 1980 e 1990 verifica-se um avanço nas análises e interpretações dos estudos sobre as missões jesuíticas, como é salientado, por exemplo, na tese de Maria Cristina Bohn Martins. A autora discorre, assim como Melià, sobre as diversas óticas dos relatos sobre as reduções, tanto contemporâneos como tardios. Os discursos principais das fontes que ela

¹⁰¹ MELIÀ, Bartomeu. **Missões: 400 anos de uma utopia pragmática.** (CEPAG/Paraguai). Missões: 400 anos – História e Memória. Seminário realizado pela PUC-RS, promovido pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Dezembro de 2009.

¹⁰² Melià se refere ao fato de os relatos deixarem de ser escritos apenas como códices informativos, para se converterem em atos exemplares para a posteridade.

utiliza são: o relato da experiência jesuítica vs. índios - que leva em conta uma linha evolutiva dos nativos, conforme avançam na catequese; e a dicotomia entre o barbarismo vs. amabilidade – que diz respeito ao processo civilizatório como entendido pelos jesuítas.¹⁰³

De qualquer forma, é preciso atentar para o fato de que essa dicotomia também não é latente em todo o período de existência das reduções, que as trocas culturais fizeram-se presente em tempo integral, especialmente com o Iluminismo, que não foi um movimento alheio e completamente rejeitado pelos jesuítas, e com o reformismo borbônico e em certa medida, o pombalino.¹⁰⁴ Beatriz Domingues compara a produção intelectual jesuítica desenvolvida nas colônias no período de expulsão dos jesuítas na Nova Espanha e Brasil, exemplificando que nem sempre o projeto racionalista das coroas ibéricas foi mais ilustrado que o projeto jesuítico:

Um ponto a ser realçado é que tanto os reformadores ilustrados quanto seus inimigos jesuítas deparavam-se com dilemas semelhantes, como o de tentar conciliar iluminismo com catolicismo, a questão da relação Igreja, Estado e Papado, etc. Nesse sentido, os jesuítas são aqui tratados enquanto um grupo (religioso, político e ideológico) que tentou manter-se atualizado com as novas idéias do século XVIII recorrendo à forma sincrética (ecclética) que já vinha caracterizando suas formulações desde fins do século XVI.¹⁰⁵

Apesar de não se referir às reduções meridionais, é relevante considerar tal exemplo para um estudo mais minucioso deste aspecto, uma vez que as conclusões de Domingues convergem com o processo histórico que se desenvolveu no Prata, mais propriamente o fato de que o “efeito imediato dos atos de expulsão de 1759 e 1767 foi uma catástrofe generalizada, tanto no campo missionário quanto no educacional”.¹⁰⁶

Sobre a relação das fontes com seu objeto de estudo – as festas e celebrações – Maria Cristina Bohn Martins constata alguns fatores que nos dizem respeito, por abordarmos uma unidade e um grupo que é parte fundamental da festa e da celebração – a música, seus compositores, e seus executores. A autora afirma que as incidências sobre o tema são fragmentadas e omissas em alguns casos (no que tange a celebrações não-oficiais, por exemplo), o que nos determina um trabalho árduo de pesquisa em grandes bancos de dados para encontrar poucos registros, na maioria das vezes, de natureza oficial e que só dará o

¹⁰³ MARTINS, op.cit. p. 4

¹⁰⁴ DOMINGUES, Beatriz Helena. **As repercussões da expulsão dos jesuítas nos movimentos independentistas nas Américas Espanhola e Portuguesa**. Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC. Belo Horizonte, 2000. Disponível em http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro5/beatriz_domingues.pdf. Acesso em 02.06.2010.

¹⁰⁵ idem.

¹⁰⁶ ibidem. p. 11.

posicionamento dos “civilizadores”); que por sua vez, são subordinados a uma série de condicionamentos e regras de comunicação da Companhia de Jesus, sendo comum a formatação e repetição de dados, criando uma idéia de que o espaço reducional encontrava-se cristalizado no tempo.¹⁰⁷

Neste ponto, destacamos a saída estratégica dos historiadores pelo “não-dito” de Michel de Certeau¹⁰⁸, ou o “ler nas entrelinhas” atribuído a Carlo Ginzburg. A fragmentação das fontes nos exige um cotejamento e, por vezes, torna-se demasiado atraente completarmos as lacunas com toda a propriedade da subjetividade que nos foi autorizada pelos pós-modernos. Porém nos perguntamos se o discurso do historiador do presente realmente está atingindo os objetivos de se trabalhar com o que está sub-reptício nas fontes, ou se está apenas as adaptando de modo a responder seus problemas, assim consentindo com a “história anedótica” de Paul Veyne, ou cedendo ao “fascínio exótico e incompreensível”¹⁰⁹ de suas indecifralidades.

¹⁰⁷ MARTINS, op.cit., p. 145-148.

¹⁰⁸ CERTEAU, op.cit., págs. 66-67.

¹⁰⁹ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Cia das Letras, 2006. p. 26.

2. MÚSICA NAS MISSÕES JESUÍTICAS (SÉCULOS XVII E XVIII)

2.1 “No princípio era o Verbo”: a palavra e a música na cosmologia Guarani

*On the shore lay Montezuma
With his coca leaves and pearls
In his halls he often wondered
With the secrets of the worlds.*

(Cortez, the killer – Neil Young)

Já reconhecemos que novas pesquisas se encaminham para desmitificar o fato de que as missões não abrigavam somente populações Guarani, mas apontam para a diversidade étnica das missões jesuíticas. Contudo ainda há dificuldades para sistematizar essas diferenciações no que diz respeito aos aspectos culturais nas fontes. Em geral, as parcialidades étnicas são destacadas em textos de natureza etnográfica, enquanto os relatos de cotidiano mantêm o caráter homogeneizador.

Porém, reconhecemos da mesma forma o processo de “guaranização” no espaço reducional, como já foi exposto no primeiro capítulo, a respeito dessa questão. De acordo com Guillermo Wilde, os jesuítas criavam mecanismos através da utilização de símbolos e rituais de poder que unificavam os distanciamentos culturais, gerando assim uma categoria de pertencimento ao universo “guarani missioneiro” e a aproximação vernacular através dessa língua em específico.¹¹⁰

Levando isso em conta, e apesar de ser necessário compreender o alcance do “modo de ser” das missões como característica afim dessa sociedade, consideramos que a atenção sobre a cosmologia Guarani ainda é a base para fazermos inferências sobre a recepção dos simbolismos e rituais cristãos para os nativos reduzidos.

¹¹⁰ WILDE, Guillermo. **Territorio y etnogénesis misional en el Paraguay del siglo XVIII**. Revista Fronteiras. v.11. n.19. Dourados, MS. jan./jun. 2009. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/450>. Acesso em 02.06.2010. p. 93.

2.1.1 AYVU ROPYTA e o fundamento da linguagem humana

*I'm at the line - just at the line
An eternity at the blink of an eye
In this place called time
I'm everything
Everywhere
I am all
Omni
"BE"*

(Martius – Pain of Salvation)

As transcrições da tradição oral Mbyá feitas por León Cadogan nos dão impressões sobre a natureza dos povos Guaraní e a forma em que se estrutura sua religião.¹¹¹ Bartomeu Melià afirma que a religião dos Guaraní atuais tem em sua estrutura e função a perpetuação das crenças de seus ancestrais, e pode ser definida como **“inspiração, sacramentada no canto e na dança, dirigida pelos ‘profetas’ em busca da terra sem males”**.¹¹²

Em sua cosmogonia, Ñamandu, o Criador de todas as coisas, surge da “escuridão primeva” para iluminar o mundo com o poder de seu coração e é representado na figura e no canto do colibri. No segundo capítulo de Ayvu Ropyta, a “palavra” surge antes do homem, e está além dele, e se transmuta em alma para ser a sua origem. “A palavra sagrada dos guaraní é som e enunciação”.¹¹³ A própria história contada da criação tem forma poética, tem a forma de um cântico, é repetitiva, é uma reza:

Habiéndose erguido,
de la sabiduría contenida en su propia divinidad,
y en virtud de su sabiduría creadora
concibió el origen del lenguaje humano.
De la sabiduría contenida en su propia divinidad,
y en virtud de su sabiduría creadora,
creó nuestro Padre el fundamento del lenguaje humano
e hizo que formara parte de su propia divinidad.
antes de existir la tierra,
en medio de las tinieblas primigenias,
antes de tenerse conocimiento de las cosas,
creó aquello que sería el fundamento del lenguaje humano
e hizo el verdadero Primer Padre Ñamandú que formara parte de su propia
divinidad.

¹¹¹ CADOGAN, León. **Ayvu Ropyta: Textos míticos de los Mbyá Guaraní del Guairá**. (trechos) Disponível em <http://www.todd-decker.com/ayvurapyta/>. Acesso em 16.05.2011; e CADOGAN, León. **Antología de literatura guaraní**. Venezuela: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008. (1965) Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/28328044/Antologia-de-Literatura-Guarani>. Acesso em 16.05.2011.

¹¹² MELIÀ, Bartomeu. **El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria**. Asunción: CEADUC-CEPAG, 1997. (1986). p. 162. Grifos do autor.

¹¹³ MOHMEMMSON, Maria de Fátima. **AYVU ROPYTA: O Fundamento da palavra**. Dissertação (mestrado). Campinas: UNICAMP, 2004. p. 37.

(...)

Habiendo creado el fundamento del lenguaje humano,
 habiendo creado una pequeña porción de amor,
 de la sabiduría contenida en su propia divinidad,
 y en virtud de su sabiduría creadora
 el origen de un solo himno sagrado lo creó en su soledad.
 Antes de existir la tierra
 en medio de las tinieblas originarias,
 antes de conocerse las cosas
 el origen de un himno sagrado lo creó en su soledad.

Habiendo creádo, en su soledad, el fundamento del lenguaje
 habiendo creado, en su soledad, una pequeña porción de amor
 habiendo creado, en su soledad, un corto himno sagrado,
 reflexionó profundamente
 sobre a quién hacer partícipe del fundamento del lenguaje :
 sobre a quién hacer partícipe del pequeño amor;
 sobre a quién hacer partícipe de las series de palabras que componían el
 himno sagrado ¹¹⁴

Surge neste primeiro trecho o “fundamento da linguagem humana”, antes da criação da terra, antes do conhecimento das outras coisas, e a partir da linguagem, cria-se o “hino sagrado”, que é fruto da necessidade de amor ao próximo e da sabedoria criadora de Ñamandu. A linguagem é a base para a futura essência da alma humana, então são criados os seres depositários da linguagem, da divindade, do amor, e dos cantos sagrados, responsáveis por enviar à terra a alma dos homens.

A continuación
 de la sabiduría contenida en su propia divinidad
 y en virtud de su sabiduría creadora
 al verdadero Padre de los futuros Karai
 al verdadero Padre de los futuros Jakairá
 al verdadero Padre de los futuros Tupã
 les impartió conciencia de la divinidad.
 Para verdaderos padres de sus futuros numerosos hijos,
 para verdaderos padres de las palabras-almas de sus futuros numerosos hijos
 les impartió conciencia de la divinidad.

(...)

Por haber ellos asimilado
 la sabiduría divina de su propio Primer Padre;
 después de haber asimilado el lenguaje humano;
 después de haberse inspirado en el amor al prójimo;
 después de haber asimilado las series de palabras del himno sagrado
 después de haberse inspirado en los fundamentos de la sabiduría creadora,
 a ellos también llamamos:
 excelsos verdaderos padres de las palabras-almas;

¹¹⁴ CADOGAN, León. **Antología de literatura guaraní**. Venezuela: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008. (1965) Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/28328044/Antologia-de-Literatura-Guarani>. Acesso em 16.05.2011. págs.14-17.

excelsas verdaderas madres de las palabras-almas.¹¹⁵

A palavra-alma para os povos chamados Guarani define a existência humana, e “as experiências da vida são experiências de palavra”, que foi presenteada pelos seus deuses.¹¹⁶ Assim, toda forma de comunicação é uma comunicação com suas divindades, o que Horácio Bollini chama de “patrimônio móvel” dos Guarani, pois a vida se desenvolve através da fala.¹¹⁷ Se a palavra deixa de existir, se se deixa de escutar a divindade, se deixa de ser Guarani, pois estará sem a palavra-alma, que se adjectiva mutuamente, torna-se um des-almado.¹¹⁸

A maioria dos autores que exploram o fundamento da palavra Guarani concluem que há uma dualidade no sentido exposto do termo. Graciela Chamorro apoia-se em Pierre Clastres para desdobrar o significado em “palavra-signo” e “palavra-valor”. Quando signo, é ligada diretamente à comunicação. Além da representação, ela não é uma referência, está ligada a própria fonte do “ser” das coisas, à qual estão ligados todos os sinais. Quando verbo, ela está além do substantivo, ela não é o “ser”, tampouco criadora, mas a oralidade, a linguagem em si.¹¹⁹ Chamorro completa esse diálogo de Clastres e Melià com mais uma “palavra”: “Palavra-dança, mais do que dicção, é movimento, paradigma ritual. Nas palavras de P. Clastres, é em si mesma já uma aliança com o sagrado, uma celebração”.¹²⁰

Em contato com o europeu jesuíta, essa religião “profundamente religiosa”, como atesta Melià, que já é historicamente dualista (entre o ser e o divino), vê-se “socialmente dividida, ideologizada a partir de uma cultura estranha”. Coloca-se então o problema para os xamãs e sacerdotes guaranis da imposição de uma nova dinâmica religiosa, estrangeira e discriminatória, que pode significar a perda da liberdade antiga.¹²¹ Melià enfatiza o rechaço e as objeções dos indígenas frente ao processo de catequização, o que não ignoramos. Todavia, pensamos que a música e a celebração foi o campo seminal para a ressignificação da religião cristã para os indígenas reduzidos.

Não é pretensão desse estudo aprofundar-se densamente na cosmovisão Guarani, e como pode ser visto, o campo da antropologia já tratou e continua tratando o tema abundantemente, pois além de valioso para a compreensão desses povos, é extremamente fascinante. Nossa

¹¹⁵ idem.

¹¹⁶ CHAMORRO, Graciela. **Terra Madura Yvy Araguje: Fundamento da palavra Guarani**. Dourados/MS: Editora da UFGD, 2008. p. 57.

¹¹⁷ BOLLINI, op.cit., p. 14.

¹¹⁸ CHAMORRO, op. cit., p. 58; MELIÀ, op.cit., p. 163.

¹¹⁹ ibidem, p. 59.

¹²⁰ idem.

¹²¹ MELIÀ, op.cit., p. 163.

intenção é fazer este breve levantamento da importância da palavra, e do canto Guarani para o entendimento de como a música foi um elemento fulcral para a permanência dos índios nas reduções.

A historiografia missioneira foi “ingênua” até o despontar dos anos 1990, ao considerar apenas a destreza com a qual os jesuítas cooptavam os índios através do canto e da celebração, sem se pensar de fato nas próprias bases culturais do guarani, que tem na sua cosmogonia a palavra e o canto como a origem de todo o resto. Conforme expõe Maria Cristina Bohn Martins:

Assim é que se tem realçado a ideia de que os índios deixavam-se seduzir pela música, pelo gosto que tinham dela, sem se destacar, com igual ênfase, a relação prévia que eles faziam entre a música, o canto e a palavra religiosa. A festa da redução é vista unicamente como uma “festa reduzida” pela sua marcada intenção catequética.¹²²

Outros pesquisadores contemporâneos, ligados à etnomusicologia, que trabalham com populações de variadas etnias do grupo guaraníctico, já falam não apenas de uma cosmogonia, mas de uma “cosmosônica” guarani como objeto de estudo.¹²³

2.1.2 Sobre a música Guarani

*Oreretarã Karáí Sepé
Nderakykerupy ore juu roiko
Rejejuka nhande ka'guyre raka'e
Nderakukue rupy ore'jevy*

(Karáí Sepé – Canto Mbyá)

Deise Montardo, em 2002, teve sua tese doutoral voltada à questão da música no universo Mbyá, no qual afirma que “não há possibilidade de vida na Terra se os Guarani não estiverem cantando e dançando”.¹²⁴ Além das similitudes com outros estudos que envolvem cosmologia, a autora faz considerações que podem nos guiar a trazer novas perguntas para os relatos, e principalmente para o silêncio dos missionários, por exemplo, no que diz respeito ao tempo da execução:

¹²² BOHN MARTINS, Maria Cristina. **A festa guarani nas reduções: perdas, permanências e recriação**. Tese (doutorado). PPGH – PUC-RS. Porto Alegre, 1999. p. 176.

¹²³ Ver os trabalhos de Maria Elizabeth Lucas e Marília Raquel Stein, em específico “Yv’y poty, yva’a: Registro de cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani”, 2009; e STEIN, Marília Raquel. **Kyryngüe mborái’: os caminhos de uma etnografia musical entre crianças Mbyá-Guarani na terra indígena tekoá Nhundy (Rio Grande do Sul)**. Revista Em Pauta, Porto Alegre, v.18, n.30, jan/jun 2007.

¹²⁴ MONTARDO, Deise Luci Oliveira. **Através do MBARAKA: Música e Xamanismo Guarani**. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2002. p. 11.

O Sol, ou o dono do Sol, o herói criador, é responsável por manter a sonoridade do mundo durante o dia. Durante a noite, essa responsabilidade é dos homens. (...) O Sol, o Pa'i Kuara é um xamã, e ele canta e toca seus instrumentos durante o dia. Durante a noite os homens são responsáveis por tocar, cantar e dançar, o que têm que fazer para manter o mundo, a vida na Terra.¹²⁵

Montardo nos explicita o fato de que para este povoado com o qual desenvolve sua pesquisa, é papel dos homens tocar, cantar e dançar durante a noite, já que durante o dia o responsável por isso é o Sol. Temos nas reduções toda uma nova dinâmica e formatação do tempo, guiado pelos rituais, pelas missas, pelos sinos, que transferem a celebração da música para o período diurno.¹²⁶ Mas nos perguntamos se na intimidade de suas *tekos* os índios reduzidos não persistiam com tais “obrigações” noturnas. Bem como o fato de que a figura feminina desaparece dos relatos, já que na celebração européia a mulher é proibida de participar, porém no ritual Guarani ela é papel essencial nas rezas da *Opy* e em outras instâncias:

Quando se discute se os grupos guarani atuais passaram ou não pelas missões, deve-se levar em consideração que eles podem ter todos passados por ela, da mesma maneira que hoje os Guarani vão ao trabalho por empreitada, como um rodízio em que temporadas de mato e redução se alternavam, e que, mesmo nesse sistema de rodízio, as mulheres podem ter se mantido num mundo aparte da redução, fabricando sua cerâmica [de rolete] e provavelmente cantando e tocando seu *takuapu*.¹²⁷

Conforme Montardo, deve-se levar em conta inclusive os limites da música, que se encontra entre barulho e silêncio, e que dentro do contexto missioneiro, é natural que os cantos das mulheres indígenas (e aqui estendemos também aos homens) tenham sido omitidos, e possivelmente não considerados como música, mas apenas ruído.¹²⁸

Com isso, cremos que “render-se” à música dos padres missioneiros, entender que ela transmitia a “palavra” do Deus deles, entrava de certa maneira dentro da lógica ritualística dos Guarani. Apesar de aparentemente privados de realizar seus próprios rituais, era através da celebração importada da Europa que os indígenas poderiam dar continuidade ao seu *ñande reko*, ou modo de ser, uma vez que tinham a responsabilidade de cantar e dançar, estando dependente dessas ações a própria continuidade da vida no planeta, “pois, assim como os deuses mobilizam uns aos outros tocando seus instrumentos, os homens também o fazem.

¹²⁵ *idem*.

¹²⁶ Sobre o tempo nas missões, ver terceiro capítulo.

¹²⁷ *ibidem*, p. 197. *Takuapu* é o bastão de bambu utilizado para percussão e destinado à execução feminina.

¹²⁸ *ibidem*, p. 198.

Como vimos, estão ambos na mesma orquestra”.¹²⁹ E, por que não, dar à orquestra uma nova configuração?

Além disso, a música sacra europeia encontra também o seu lugar no divino, e tem suas próprias discussões para se aproximar cada vez mais dele, como veremos a seguir, e os seus compositores tão deificados e mensageiros de Deus quanto os Guarani, logo:

Tratar da composição na música Guarani aponta diretamente para a dialogia, pois os Guarani não se consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais recebidos especialmente por cada um em sonhos são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pela pessoa. Ela os escuta. A noção é a de que a música já existe em outro lugar.¹³⁰

Portanto, se a música originalmente já existe, e é executada para comunicar-se com o universo metafísico e harmonizá-lo, as probabilidades dos povos que se encontravam nas missões a executarem de modo polissêmico, de modo que servisse também às suas crenças originais, não pode, nem deve ser descartada, embora essa seja uma evidência que dificilmente iremos encontrar escrita claramente num documento.

2.2 Prelúdio: do medievo ao barroco musical europeu no contexto da Contra-Reforma

*God rest ye merry, gentlemen
Let nothing you dismay
Remember, Christ, our Saviour
Was born on Christmas day
To save us all from Satan's power
When we were gone astray
O tidings of comfort and joy,
Comfort and joy
O tidings of comfort and joy*

(God rest ye merry, gentlemen – Folclore inglês, século XV)

O desenvolvimento da música sacra entre os anos de transição do renascentismo ao barroco confunde-se diretamente com seu contexto histórico. Para compreender este aspecto, vale recapitular a evolução de algumas questões relacionadas anteriores a esse período. Entre os séculos X e XII há uma grande proliferação de modos e fins para se executar a música, o surgimento da polifonia e sua sofisticação nos séculos seguintes provoca a discussão no âmbito religioso dos limites em que o virtuosismo musical extrapola os limites do ritual de devoção.

¹²⁹ *ibidem*, p. 201.

¹³⁰ *ibidem*, p. 45.

Tôda verdadeira revolução necessita de música. Também o Cristianismo, a mais profunda revolução da humanidade, em milhares de anos, não podia dispensá-la.¹³¹

Kurt Pahlen constata que a sofisticação musical esteve em consonância com a ascensão da burguesia, o que cremos ser apenas uma parte do desenvolvimento da música, necessária para a organização de mestres músicos e cantores em guildas ou associações. Contudo o papel social do músico da transição do medievo para a modernidade se dá com o florescimento das cidades. Após séculos pertencendo à base da pirâmide social, junto com “vagabundos, mendigos e domadores de animais”¹³²; tocando em festas camponesas ou seguindo exércitos eventualmente, o músico passa a ser requisitado em bailes, cortes, serenatas e audições que breve tornar-se-iam concertos. Assim como se dão as cobranças em dinheiro, solicitações de asilos para conselheiros e prefeitos, que para baratear tais dívidas criam as orquestras municipais. No século XIV, em Zurique, um decreto prevê que músicos só podem exercer seu trabalho aliados a sindicatos. E os compositores que se destacam vem a contemplar a entrada da Renascença com os seus espaços cativos junto à realeza.¹³³

Desde fins do século X, as crianças de sexo masculino já eram encaminhadas às escolas de canto para preparar os meninos frente ao que se considerava uma necessidade litúrgica, uma vez que a escola de canto era o primeiro estágio em vias de uma formação sacerdotal, o que também constituía um futuro garantido para essas crianças, como é expresso no trabalho de Henry Raynor:

Alonso d’Alva, que se tornou maestro di capilla na Catedral de Sevilha em 1503, não apenas ensinava os meninos do coro como também recebia do capítulo uma ampla casa ao lado da catedral, na qual hospedava os meninos e recebia um pagamento extra para cuidar deles, sendo por isso diretamente responsável pela sua educação.¹³⁴

Ainda a partir do século XII os acompanhamentos instrumentais se tornaram mais costumeiros, e observamos daqui por diante uma vida musical prolífica em mosteiros, igrejas e catedrais, com missas cantadas no estilo polifônico figural¹³⁵, com o coro de meninos e homens, e os instrumentistas, nos quais se inclui o executor do órgão a partir do século XIV.

¹³¹ PAHLEN, Kurt. **História Universal da Música**. São Paulo: Melhoramentos. 1963. p. 32.

¹³² ibidem, p. 48.

¹³³ idem.

¹³⁴ RAYNOR, H., op.cit., p. 46.

¹³⁵ Geralmente o estilo que vem acompanhado de “figural”, ou como no canto figurado, ou ainda “organum” (este por diversas vezes confundido nas traduções com a execução do órgão), os autores dizem respeito ao canto textual, preso a liturgia, onde a música é apenas acompanhamento e a polifonia está relacionada a quantidade de vozes. A polifonia instrumental surge entre os séculos XV e XVI na Itália e Alemanha.

Como já ressaltamos, as questões sobre a natureza da música religiosa são constantes: “(...) até que ponto podia legitimamente comunicar a devoção pessoal, alegria ou lamentação do indivíduo?”.¹³⁶

A Igreja Católica até o século XVI encontrava na música um artifício para, como se realizava no culto pagão, criar uma atmosfera extraterrena que afastava o culto da experiência e do subjetivismo pessoal. O ritual cantado era um subterfúgio para impedir a livre interpretação dos textos missais, e concentrar o conteúdo a ser pregado num uníssono irrepreensível. Pois, conforme assume Raynor:

A simples leitura de uma passagem permite a ingerência de interpretação muito mais individual, perigosa e possivelmente até mesmo herética, do que o permite o texto cantado ou recitado num só tom e de modo cadenciado.¹³⁷

Além de observar a constante discussão do lugar da música na igreja, devemos atentar para suas rotulações periódicas na cronologia. Diversos autores fazem objeções quanto à música executada na era medieval, na Renascença, ou mesmo no Barroco, pois, a demarcação histórica desses períodos nem sempre está de acordo com o que realmente está se produzindo, assim como em outras dinâmicas da história. Existem inúmeras renascenças, bem como barrocos, e até a música considerada moderna tem seu significado alterado dependendo do espaço-tempo.¹³⁸

No caso relevante ao nosso tema, é justamente a congruência dos estilos que vai resultar na música executada nas missões jesuíticas, isto é, o embate e a justaposição do “estilo novo” ao “estilo antigo”.

A música na colônia era predominantemente religiosa, e sua variação de estilos atingiu, cedo ou tarde, as mesmas transformações da Europa. Podemos classificar basicamente de *estilo antigo* e *estilo moderno*.

O estilo antigo é o que encontramos nas fontes como o coral acompanhado com “baixo contínuo”, da primeira reformação sobre polifonia aceita pelo Concílio de Trento (1545-1563), que teve Giovanni Pierluigi da Palestrina como compositor principal e lendário “salvador” do estilo no ambiente sacro.¹³⁹ Já o estilo moderno tem sua introdução a partir da “globalização cultural dos Bourbon”, que se utilizava de elaboradas técnicas composicionais,

¹³⁶ *ibidem*, p. 36.

¹³⁷ *ibidem*, p. 27.

¹³⁸ HAAR, James (edit.). **European Music 1520-1640: Studies in Medieval and Renaissance Music**. Suffolk (UK): Boydell Press, 2006. p. 20.

¹³⁹ Nos relatos do Padre Antonio Sepp, o próprio baixo contínuo já caracterizava o som do estilo novo, pois quando chega às missões, essa técnica ainda não havia sido aperfeiçoada.

derivados da ópera e música instrumental italianas, com a participação de instrumentos de cordas, do contínuo, e a partir do século XVIII observa-se o uso de sopros e tímpanos.¹⁴⁰

A transição da Renascença para o Barroco possui continuidades e rupturas, dependendo do aspecto que for analisado, a Igreja Católica e principalmente a ordem jesuítica tentaram manter-se distantes da música suntuosa das cortes a todo custo.

O século XVI com o advento da Reforma e da Contra-Reforma vem a definir dessa maneira uma busca por uma suposta pureza da cristandade em seus primórdios. A missa protestante de Lutero abandona o latim, e é proferida em alemão, com suas músicas simplificadas.¹⁴¹ No ambiente sacro, é possível dizer que todos os avanços técnicos em música, e a especialização de seus executantes eram limitados ao dar sinais de virtuosismo, todavia, não era a música complexificada que aturdiava aos religiosos, e sim as possibilidades da interpretação de um texto que ficava pouco claro com os arabescos sonoros. A falta de restrição do novo estilo na música secular era vista com suspeitas pela Igreja.¹⁴²

Com a Contra-Reforma, a Igreja Católica atinge seu esplendor no século XVI. “Os papas de Roma fazem-se protetores das artes e chamam pintores, escultores, poetas e músicos à Cidade Eterna”.¹⁴³

Inicia-se uma era de confluências históricas e transições musicais com a consolidação do Barroco – a música ergue-se à categoria de arte, na qual o religioso e o profano dão partida a seu litúrgio de fato; a espetacularização definitiva das celebrações cristãs, com música e arquitetura em sintonia como nunca antes estiveram; encabeçadas pelos grandes mestres de capela, e o reconhecimento contido nesse cargo, ocupado pelos Gabrieli; Frescobaldi; Palestrina; o jesuíta Zípoli; entre centenas de outros; o Concílio de Trento que conferenciou durante mais de vinte anos e teve entre seus temas a posição da música nos ofícios religiosos.

Sobre o rito protestante, enfatiza-se que a autoridade maior era a Bíblia, a “Palavra de Deus”, e a tradição da própria Igreja não era digna de exaltação. As músicas da liturgia eram baseadas exclusivamente nos textos bíblicos e tinham de ser ouvidas e compreendidas, não era mais o caso da palavra servir apenas como matéria-prima musical como durante todo o desenvolvimento da polifonia.¹⁴⁴

¹⁴⁰ CASTAGNA, Paulo. **Estilo antigo e estilo moderno na música antiga latino-americana**. IN: SEKKEF, Maria de Lourdes. **Arte e culturas: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. p. 70.

¹⁴¹ RAYNOR, op.cit., p. 132.

¹⁴² BUKOFZER, Manfred. **Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach**. New York: W.W. Norton & Company, 1947. p. 64.

¹⁴³ PAHLEN, K., op.cit., p. 54.

¹⁴⁴ RAYNOR, op.cit., p. 137.

Essa atitude, evidentemente, não se dava apenas entre protestantes, todavia o pensamento ressurgiu a partir das religiões reformadas, nas quais a Igreja se baseará para elevar sua congregação novamente. Como Henry Raynor afirma, é com a criação da Companhia de Jesus, em 1540, que houve um “poderoso impulso ao novo estilo dramático e colorido da música que devia difundir-se pela Europa e dominar não só a música católica como também a da igreja luterana”.¹⁴⁵

2.2.1 A música sacra européia nos tempos da Ordem Jesuítica

*Wohl mir, dass ich Jesum habe
o wie feste halt' ich ihn
dass er mir mein Herze labe
wenn ich krank und traurig bin*

(Jesus, alegria dos homens – J.S. Bach)

A Companhia de Jesus não foi a responsável por mudanças no estilo musical adotado pela Igreja Católica a partir de 1540, mas esteve presente ao absorver as disposições do período e viu “no entusiasmo do novo estilo um atrativo poderoso para fazer os homens retornarem a antiga fé”.¹⁴⁶ Provavelmente via também a aceitação do público pelas liturgias luteranas que adaptavam a música secular para o texto religioso.¹⁴⁷

É durante o Concílio de Trento que se ilustra a maior discussão sobre a execução da música na Igreja, e mesmo assim, este não estava entre os seus temas de maior importância. O Concílio, que se reuniu de 1545 a 1563, tinha entre os seus tópicos o fato de que:

(...) a “secularização” da música religiosa se operara quase sem oposição, que as trabalhadas composições vocais e instrumentais permitidas nas igrejas acabaram por substituir o culto e que se impunha um retorno à simplicidade.¹⁴⁸

A Companhia de Jesus, ainda em seu primeiro regulamento, a *Prima Societatis IESU Instituti Summa*, redigido pelo padre Loyola e seus seguidores em 1539, esclarece que nos estabelecimentos jesuíticos não se poderia usar “na missa e em outras cerimônias sacras, nem o órgão e nem o canto”.¹⁴⁹

¹⁴⁵ ibidem, p. 150.

¹⁴⁶ idem.

¹⁴⁷ ibidem, págs. 131-134.

¹⁴⁸ ibidem, p. 146.

¹⁴⁹ “[6]5m. Socii omnes, quicumque in sacris fuerint, quamvis ad beneficia et introitus nullum ius acquirere possint, teneantur tamen ad dicendum officium secundum Ecclesiae ritum, **non tamen in choro**, ne ab officiis charitatis, quibus nos totos dedicavimus, abducantur.

Nas versões que foram revisadas e incorporadas, em 1540 à bula *Regimini militantis Ecclesiae*, na qual o Papa Paulo III oficializa a criação da Companhia de Jesus; e em 1550 à bula *Exposcit debitum*, da confirmação pelo Papa Julio III, a proibição à música é excluída do texto original pelo revisor papal, primeiro por ser considerada “demasiadamente restritiva”, e “principalmente porque o uso extensivo da música nas práticas da igreja luterana era um atrativo para os fiéis”.¹⁵⁰

Já na promulgação das *Constitutiones*, o conjunto de regras da Companhia, em 1552 e publicada em 1558, sem a supervisão de externos, Loyola volta a fazer restrições à prática musical. O texto do capítulo 3: “do que se devem ocupar e do que se devem abster os membros da Companhia”, proíbe o coro nos ofícios e Horas Canônicas, o uso do canto nas prédicas, e veta a entrada de instrumentos musicais, e mulheres, nas casas e colégios da Companhia.¹⁵¹

Marcos Holler, em sua investigação minuciosa da questão musical na Companhia de Jesus e no Brasil Colônia, dispõe motivos para que Loyola restringisse a música e que não estavam ligados a questões pessoais, mas se tratava da própria edificação da Companhia que deveria estar absorvida por atividades como a “catequese, pregação, confissão, comunhão e administração de sacramentos e a atuação junto ao povo”.¹⁵² Não era bem visto que o jesuíta tomasse o seu tempo com outros afazeres, e poderia inclusive interferir na própria natureza da pregação. De acordo com Craig Monson:

“Quamobrem **nec organa aut musicus canendi ritus**, missis aut officiis suis adhibeant; ista enim, quæ laudabiliter clericorum ac religiosorum reliquorum divinum cultum exornant, et ad excitandos ac flectendos pro ratione hymnorum ac mysteriorum animos fuerunt inventa, nobis non mediocri impedimento experti sumus, cum iuxta vocationis nostre formam, praeter caetera necessaria officia, nos in consolandis etiam corpore vel animo aegrotis magnam diei atque etiam noctis partem frequenter esse oporteat occupatos.”

Prima Societatis IESU Instituti Summa, Agosto de 1539. Identificada e transcrita em HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa**. Tese (doutorado). Campinas, SP: UNICAMP. 2006. Tomo II, p. 2. O segundo tomo da tese de Holler é todo dedicado às transcrições de documentos até então inéditos.

¹⁵⁰ HOLLER, op.cit., p. 131.

¹⁵¹ “Porquanto as ocupações assumidas com vistas à assistência das almas são de grande importância e próprias da nossa Instituição, e muito freqüentes, e como por outro lado nossa residência neste ou naquele lugar seja incerta, que os Nossos **não usem o coro para Horas Canônicas ou Missas e para outras coisas que se entoam num ofício**, uma vez que há lugares de sobra onde se satisfaçam aqueles a quem sua devoção mover a ouvi-las. (...) Se for indicado em algumas Casas ou Colégios, no tempo em que se houver de pregar ou ler de noite, para deter o povo antes de leituras ou prédicas desse gênero, poderia ser dito somente o ofício vespertino. Assim também de ordinário nos domingos e dias de festa, sem o chamado **canto figurato ou firmo**, mas em tom devoto, suave e simples: e isso no intuito, e até onde fosse indicado, de mover o povo a freqüentar mais as confissões, pregações e leituras, e não de outro modo. No mesmo tom poder-se-ia dizer o ofício que se costuma chamar ‘das trevas’, com as suas cerimônias, na Semana Santa. (...) Deve-se cuidar para que não entrem mulheres nas Casas nem nos Colégios da Companhia. [...] **e instrumentos de qualquer espécie que sejam para recreação ou mesmo para a música** e também livros profanos e outros objeto desse tipo”. in HOLLER, op.cit, p. 132.

¹⁵² ibidem, p. 133.

Na visão de Inácio, a música não deveria tomar o tempo dos membros da Companhia, que não deveriam promovê-la em público ou em companhia de outros, ou permitir que ela os distraísse de seus trabalhos importantes.¹⁵³

Esse tipo de pensamento se segue nos setores mais conservadores e permanece ao longo dos séculos, como é possível perceber num panfleto espanhol anônimo do século XVII, *Ynconvenientes y gravísimos danos se siguende las Religiones tengan Música de canto de Órgano*:

Conquanto o emprego do cantochão seja costume louvável, em quaisquer circunstâncias jamais a polifonia deve ser permitida em edifícios religiosos. Primeiro, o canto da polifonia exige talentos especiais que não acompanham necessariamente a vocação religiosa. Quando se canta música, os noviços em geral se preocupam exclusivamente com as boas vozes. Além do mais, sempre se alçam a posições de autoridade... **Quanto melhor o cantor, menos provável é que seja um pregador satisfatório, professor ou conselheiro.** Segundo, o tipo de polifonia cantado atualmente contraria os objetivos para os quais a música foi originalmente introduzida nos serviços religiosos, a saber, converter, e não entreter. (...) Além desses abusos que a polifonia acarreta, os monges, em maioria, quedam-se mudos como estátuas enquanto um grupo seletor gargareja as suas escalas.¹⁵⁴

Como é visto, a querela da polifonia continua sendo uma questão recorrente nos assuntos sacros, tanto do catolicismo quanto do protestantismo. Em 1555 o Papa Marcelo II reafirmou o ataque aos estilos seculares na música religiosa, em que a complexidade técnica impedia a congregação de compreender as palavras do ritual, e o caso mais famoso relacionado a esta ação é a lenda de que Giovanni Pierluigi da Palestrina teria composto a *Missa Papae Marcelli* para atestar como era possível executar a polifonia de forma em que o texto ficasse claro. Marcelo II falece nesse mesmo ano, e não há evidências de que ele tenha ouvido a Missa. De qualquer forma, a música polifônica não foi condenada completamente, e coube a Palestrina o paradigma da prática musical religiosa, onde o hibridismo entre a música mais sofisticada, moderna, e a mais simplificada, antiga, dará o tom da liturgia, inclusive nas composições dos compositores jesuítas das missões platinas, Domenico Zípoli e Antonio Sepp. O fato é que a polifonia esteve presente, paradoxalmente, com suas variáveis, para católicos, anglicanos, luteranos e inclusive outros grupos reformadores.¹⁵⁵

¹⁵³ MONSON, Craig. **Renewal, Reform and Reaction in Catholic Music**. IN: HAAR, James (edit.). **European Music 1520-1640: Studies in Medieval and Renaissance Music**. Suffolk (UK): Boydell Press, 2006. p. 415. Tradução Livre

¹⁵⁴ RAYNOR, op.cit., p. 146. Grifo Nosso.

¹⁵⁵ RAYNOR, op.cit., págs. 147-148; HAAR, James. op.cit., p. 32.

Em geral, o que estava em jogo era a compreensão do público, agora incluído socialmente na cerimônia em língua vernácula, e do qual dependia a disputa religiosa entre as dissidências reformistas. Conforme Henry Raynor:

A Igreja Católica aprovava música que não se impusesse com demasiada força aos ouvintes; as autoridades da Contra-Reforma aprovaram a obra de Palestrina não pela sua perfeição de estilo e pela riqueza melódica suavemente bela, mas por ser razoavelmente possível ao relativamente leigo em música considerá-la um modo emocionalmente agradável e não perturbador de tratar o texto da Missa.¹⁵⁶

As regulamentações do Concílio de Trento em 1562 acompanham esta linha, reiterando a compreensão do público:

(...) Todo o arranjo do canto em modos musicais deve constituir-se não para proporcionar prazer ao ouvido, mas de modo que as palavras sejam claramente compreendidas por todos, e assim os corações dos ouvintes sejam levados ao desejo de harmonias celestiais, na contemplação do gozo dos bem-aventurados (...)¹⁵⁷

É importante ressaltar que o barroco tem nuances e evoluções diferentes pela Europa. Em tese, ele “parecia refletir a época da consolidação católica assim como refletia o nacionalismo que era expresso no brilhantismo palaciano e na bajulação da monarquia”.¹⁵⁸ Por volta de 1570, o Papa Gregório solicita uma revisão geral do canto tradicional a Palestrina, para substituir a todas variantes locais, revisão essa que Filipe II, monarca da então União Ibérica, se recusou a aceitar.¹⁵⁹ Como visto nesse caso, a questão da música estava longe de ser homogênea em todos os espaços sacros, pois ela dependia de uma vasta hierarquia que iniciava no Papa, e passava por diversas instâncias até chegar às dioceses e paróquias. Segundo Craig Monson, inúmeras regiões sequer chegaram a conhecer as disposições de Trento.¹⁶⁰

A resistência em não utilizar a música na ordem jesuítica termina por receber apelos, primeiramente de regiões onde o catolicismo estava ameaçado por reformadores, e em seguida para a catequese missional do novo mundo. Monson ilustra o caso de Lyon (França), ameaçada por huguenotes através de uma carta para a Companhia, na segunda metade do século XVI:

(...) Os franceses amam o canto por demais, e por essa fraqueza o diabo ganhou um mundo inteiro deles. (...) Todos que percebem a situação desses tempos julgam necessário curar oposições com oposições. (...) No entanto, se

¹⁵⁶ *ibidem*, p. 16.

¹⁵⁷ *ibidem*, p. 148.

¹⁵⁸ *ibidem*, p. 211.

¹⁵⁹ *idem*.

¹⁶⁰ MONSON, *op.cit.*, p. 406.

o povo tiver a Missa, sermões, catecismos e salmos sagrados, não haverá ocasião para que sejam levados a ameaças.¹⁶¹

Marcos Holler também ilustra os diversos pedidos de padres para a permissão da música na liturgia, que são sempre negados. Contudo dá o exemplo do Colégio de Viena, que desobedecia às ordens da Companhia e ainda atesta a prolífica produção musical da Áustria e Alemanha, talvez porque os jesuítas de países germânicos se concentrassem mais aos preceitos da Igreja que aos da Sociedade, o que vai se refletir na ação dos padres germânicos nas missões meridionais, sendo Antonio Sepp um de seus protagonistas.¹⁶²

Ainda em 1558 o Papa Paulo IV adverte diretamente Laynez quanto à proibição do coro, e a Companhia passa a admitir o canto figurado em algumas ocasiões, reiterando que essa atividade não deveria ser levada a cabo pelos próprios padres. Mesmo após a morte do Papa a proibição não foi retomada em totalidade, e surgem maiores registros sobre as cerimônias com música.¹⁶³ O que percebemos é que as decisões sobre a execução musical vão variar na sucessão de um superior a outro, e a produção de Viena continuou a ser contestada, e burlada por parte dos austríacos, sendo esse apenas um exemplo. A essa altura, a música já era executada nas missões coloniais, e pensamos que tais flutuações da questão na Europa não afetavam diretamente a prática no novo mundo, especialmente na *Provincia Paracuaria*.

As idas e vindas das restrições musicais geraram o mote “*jesuita non cantat*” que se tornou comum entre os padres católicos. Não *in Paracuaria*.¹⁶⁴

2.3 *Jesuita cantat in Paracuaria*: a prática musical nas missões jesuíticas meridionais

*Listening to you,
I get the music.
Gazing at you,
I get the heat.
Following you,
I climb the mountains.
I get excitement at your feet.*

(Tommy – The Who)

Se por um lado a SOCIETATIS IESU se transfigurou no braço ortodoxo da Igreja pela obediência papal, por outro ela acabou criando no espaço missional uma obra paradoxalmente

¹⁶¹ Carta de Edmond Auger para Padre Diego Laynez (nomeado superior após a morte de Loyola) em Thomas D. Culley and Clement J. McNaspy, “**Music and the Early Jesuits (1540–1565)**”, *Archivium historicum Societatis Jesu*, 40 (1971), apud MONSON, op.cit., p. 416.

¹⁶² HOLLER, op.cit., p. 134-135.

¹⁶³ ibidem, págs. 139-141.

¹⁶⁴ ibidem, p.142.

heterodoxa ou o que Michelet e outros iluministas consideraram “o mais alto grau de Civilização ao que se pode conduzir um povo jovem”. Os modelos de vivência comunitária, a dinâmica das liturgias e a própria condição social e econômica missioneira causou a repulsa blasfematória de outras ordens. Conforme Horacio Bollini:

La originalidad de esas misiones radicar  en la manera de articular lo piadoso, lo cotidiano y lo est tico-ceremonial: en suelo americano proveer n a los dogmas de Fe y al ornato artístico del ritual cristiano de una existencia vital e inmediata, lejos del teatro europeo.¹⁶⁵

Foi durante mais de um século que os jesuítas mantiveram seu espaço nas col nias, até o momento que não era mais interesse dos Estados o resguardo dos limites territoriais, e a aglomera o de m o de obra valiosa concentrada nas miss es, e que seriam mais  teis no “mundo livre”.

De qualquer forma   importante lembrar que o projeto missioneiro esteve longe de ser ut pico, sempre guiado pela “constela o de rela es políticas” com a Igreja e a coroa. E que a prática musical nas redu es tinha um modelo a se seguir, apesar da condenada “excessiva flexibilidade” dos métodos utilizados pelos padres para a conquista espiritual. Da mesma maneira que se formou a aura de sociedade utópica nas missões, formou-se a ideia de que a música foi a estratégia fundamental, porém espontânea, de aproxima o, porque encantava aos nativos como na f bula do Flautista de Hamelin:

Apesar de tôdas as divergências, a música constituiu na crescente atividade das obras de missões e catequiza o um elemento essencial, (...). Onde a palavra do sacerdote não conseguia penetrar, seja por não compreenderem os indígenas o latim e os missionários não falarem a língua do país, seja porque os que conservavam a antiga crença se recusavam a ouvir sermões dos recém-chegados, a música realizava verdadeiros milagres. Talvez tenha convertido ao cristianismo tanta gente quanto a palavra falada.¹⁶⁶

Apesar de Marcos Holler enfatizar que a música na *Provincia Paracuaria* tem muito mais documenta o e incidências nas fontes, o que   uma realidade, o autor se apóia principalmente no material de Chiquitos e Moxos. Para os Trinta Povos, não houve a mesma preserva o em vista dos próprios acontecimentos históricos e destrui o de evidências, da disputa pelas terras meridionais e finalmente da anexa o dos Sete Povos ao território brasileiro em 1750. A documenta o da Chiquitania   imprescindível a título de compara o e

¹⁶⁵ BOLLINI, op.cit., p. 21.

¹⁶⁶ PAHLEN, op.cit., p. 34.

continuidade do projeto, e da conseqüente transmigração missional para a Bolívia, mas não responde a características regionais que é uma busca da presente investigação.

Outro problema é o fato de até aqui termos nos apoiado na documentação oficial que Holler encontrou em sua pesquisa de vulto, porém sua delimitação temporal e espacial difere-se da nossa, e temos que considerar que o auge das missões jesuíticas do Paraguai se dá bem depois das primeiras disposições de Loyola e do concílio trentino, logo, é admissível que o dogma foi transformado e sofreu adaptações locais e funcionais.

Holler afirma que as disposições sobre a prática musical eram respeitadas tanto por Portugal quanto para o território brasileiro enquanto colônia portuguesa, fazendo-se exceção quando da aproximação e catequese de indígenas, sendo inclusive utilizados coros de orfãos trazidos diretamente de Lisboa na cooptação.¹⁶⁷ O autor ainda afirma que as incidências sobre a música nas missões portuguesas são mais escassas entre os séculos XVII e XVIII, porém há algumas evidências da continuidade dessa prática. Como ilustra na crônica do Padre Bettendorf, de 1698, onde este afirma que “não há dúvida que um dos meios para entretê-los e afeiçoá-los a ficar e estar com os Padres é ensiná-los a tocar algum instrumento para suas folias em dias de suas festas em que fazem suas procissões e danças”.¹⁶⁸

Deste trecho, ainda podemos inferir sobre a questão pronominal, na qual o padre se refere que a atração dos indígenas ficava por conta de aprender um instrumento para utilizar em “suas” folias, festas, procissões e danças. O fato de que não fica específico se o jesuíta está falando exclusivamente das festividades católicas pode abrir margem para tal interpretação e até que ponto foi permitido ao índio reduzido comemorar “a seu modo”, bem como a questão da utilização dos próprios instrumentos indígenas nas cerimônias.¹⁶⁹

As diferenças constituintes das missões portuguesas e espanholas terminaram por definir a natureza da produção musical nas reduções. A forma de aldeamento dos índios, e o relativo isolamento destes frente aos espanhóis, aos quais não deviam serviços pessoais ou servis desde as Ordenanças de Alfaro de 1611, garantiram a permanência nos povoados e a

¹⁶⁷ *ibidem*, págs. 149-151.

¹⁶⁸ Cro.JoBett, 1698. apud HOLLER, *op.cit.*, p. 153.

¹⁶⁹ “A seu modo” é uma expressão recorrente nas cartas de alguns padres para descrever a atuação dos nativos, como Holler ilustra com a carta de 1599, de Pero Rodrigues ao Provincial, descrevendo a recepção dos índios na Aldeia dos Reis Magos, no Espírito Santo, na qual eles aparecem “levando-lhes refrescos de mantimentos, festejando a vinda com música de flautas e outras a seu modo”. Car.PeRodr.2, 1599. apud HOLLER, *op.cit.*, p. 155.

possibilidade dos jesuítas empreenderem na formação e ensino dos nativos nas artes e ofícios.

170

No caso das missões portuguesas, o regime de repartição não permitiu que isso acontecesse, pois não havia condição de configurar uma população estável. Holler ilustra esse problema com os relatos do Padre João Daniel na Amazônia, de 1776, já à época da expulsão:

Como já apontei acima os danos grandes desta repartição dos índios aos moradores, aqui agora só descreverei dois dos seus maiores inconvenientes; responderei a um reparo, que fazem muitos, perguntando qual seria a razão pela qual se **façam com tanto festejo espiritual os Ofícios Divinos nas missões espanholas e com tanta remissão nas portuguesas?** [...] Agora responderei ao reparo descrevendo dois dos maiores inconvenientes, que trazem anexos a repartição dos índios ao serviço dos brancos. O 1º é o não poderem celebrar-se com o decoro necessário os Ofícios Divinos suposta a repartição dos índios; e a causa é: porque **com a repartição dos índios, não há índios estáveis nas aldeias; todos estão expostos a marcharem para fora a maior parte do ano.**

Desta sorte não se podem ensinar os meninos e muito menos os adultos a música, nem instrumentos músicos, porque é trabalho perdido: que vale cansar-se um missionário a ensinar os seus neófitos a cantar uma missa, a celebrar um ofício, a tocar alguns instrumentos, se eles chegando a ser capazes de oficiarem nas igrejas se obrigam a ir remar canoas e trabalhar para os brancos? Todos os missionários têm catequistas e sacristãos que têm ensinado com grande desvelo e industriado para os ajudar nas obrigações da igreja; porém às vezes é tal perseguição de índios para o serviço real e serviço dos brancos, que nem sacristãos, nem catequistas ficam isentos de saírem para fora, como sucedia no meu tempo; com semelhantes desordens, como se hão de ensinar outros a música e Ofícios Divinos? [...] Por isso um missionário de outra religião, desejando por uma parte celebrar com todo o esplendor os Ofícios Divinos e considerando por outra a instabilidade dos índios, mandou ensinar as meninas mais hábeis da doutrina a beneficiar os ofícios da igreja, solfa etc. e na verdade só elas o podem fazer por mais estáveis nas suas aldeias, se não tivessem outros inconvenientes, que as próbem de semelhantes ministérios.

(...)

Não assim nas missões castelhanas, onde os índios são estáveis, bem como qualquer povoação de brancos da Europa e por isso os ensinam os seus missionários, aprendem solfa, aprendem instrumentos músicos, celebram nas igrejas com muita solenidade os Ofícios Divinos aproveitam-se nas artes mecânicas e finalmente bem logra-se, o que se lhes ensinam. E tem outra conveniência a música dos índios, e é que gostam muito delas; nem há o que mais os atraia à igreja do que a música; a música

¹⁷⁰ As Ordenanças promulgadas pelo ouvidor Francisco de Alfaro em Asunción, em setembro e outubro de 1611, e principalmente a segunda versão, dispôs que todo indígena convertido ao cristianismo pelos jesuítas estaria automaticamente livre da *encomienda*. Apesar de assegurar a comunidade missioneira, as Ordenanças foram recebidas com protestos pelos colonos e encomendeiros espanhóis, e mesmo por indígenas não reduzidos que preferiam a *encomienda* ao trabalho por jornadas. ZAJICOVÁ, Lenka. **Cómo los guaraníes sofocaron la rebelión comunera en Asunción: El Paraguay desde las Ordenanzas de Alfaro hasta la “revolución comunera” del obispo Cárdenas (1611-1649)**. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis: Facultas Philosophica: Philologica 76: Romanica Olomucensia IX. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. págs. 126-127. Disponível em http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Romanica-9/Romanica-9_13.pdf. Acesso em 12.05.2009.

os convida a freqüentarem as igrejas, a música os excita a celebrarem com muita solenidade os Offícios Divinos, **a música finalmente os acaricia e move ainda os selvagens a saírem de seus matos, a submeterem-se aos missionários, a ouvirem a Doutrina Cristã e a fazerem-se católicos.**¹⁷¹

Percebe-se neste trecho a importância dada à música pelo jesuíta, e um claro desgosto por não poder aplicar nas reduções do norte as mesmas práticas das missões castelhanas, que vivem como “qualquer povoação de brancos da Europa”. Temos também a constatação da consciência de que os padres tinham em relação à função da música na catequese, não bastava somente o indígena ser atraído às reduções, era necessário que ele permanecesse, que frequentasse, que saísse “de seus matos” e que se fizesse católico. O simulacro espetacular da cerimônia religiosa se faz tão dependente da música, que o padre chega a considerar o ensino da solfa às meninas, se não houvesse o “inconveniente” de ser sumamente proibida a atuação das mulheres no fazer musical. Perguntamos-nos se essa consideração não pode ser levada em conta como amenidade do relato, e se por ventura as meninas realmente não foram encarregadas do ministério sonoro. Outros relatos das missões portuguesas ainda insinuam que a falta da prática musical não era por falta de habilidade dos índios, e sim pela instabilidade das aldeias.

Há também as diversas restrições ao jesuíta diretamente envolvido com a música, o que não acontece com os Trinta Povos, que desde suas fundações, tem a orientação do primeiro *Provincial del Paraguay*, Diego de Torres Bollo, a “cuando más presto se pudiere, com suavidad y gusto, se recojan cada mañana los hijos [de indígenas] para aprender la doctrina, leer y cantar”.¹⁷² Contudo, nos primeiros relatos do Guairá observamos cuidados em relação à temática musical. Em carta ânua de 1612, há uma supressão de um trecho do texto que indica os índios “en forma de Procepción con cruz cantando la doctrina” ao receber o padre Martin Xavier, no *pueblo* de *Maracayu*. A substituição mantém no texto só a procissão, sem o verbo “cantar”.¹⁷³

Todavia, em 1615, o missioneiro Francisco dell Valle afirma que, em sua missão no Paraná, utilizavam a música:

(...) para que arraigue en ellos más la religión cristiana; acostubrándolos a asistir cada día a la santa Misa, durante la cual, después de la consagración, entonan sus cánticos catequísticos y rezan las oraciones de la doctrina, lo cual

¹⁷¹ Rel.JoDan, 1776. apud HOLLER, op.cit., págs. 198-199. Grifo Nosso.

¹⁷² BOLLINI, op.cit., p. 187.

¹⁷³ XXV – Carta do Padre Martim Xavier, Relatando a viagem desde Assunção às reduções do Paranapanema. Pueblo de S. Ignacio. 6-VIII-1612. IN: **Manuscritos da Coleção De Angelis – Jesuítas e Bandeirantes no Guairá (1549 – 1640)**. Introdução, notas e glossário por Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: Divisão de obras raras e publicações, vol.I, 1951. p. 145. Doravante estaremos referindo como MCA I.

hacen también por la tarde después de comer; al anochecer, al toque de campana se juntan en seis grupos, y cantan los mismos como en la iglesia, la doctrina.¹⁷⁴

Sucessor de Diego Torres Bollo, padre Pedro de Oñate, em 1617 menciona coros nos *pueblos*, e em 1620, relata formações de canto a três coros e a utilização de *chirimías*¹⁷⁵, o que alude a um princípio de canto polifônico. Em 1620 também encontramos o informe de um jesuíta anônimo que descreve os índios das reduções, no qual declara:

Son capaces de qualquiera buena enseñanza y policia como se a visto por experiencias en las reduçiones que com cuydado se ha atendido a su cultivo porque entran bien en leer, escribir, cantar, dançar, tocar um discante, flautas, chirimias y en los officios mecanicos.¹⁷⁶

Os avanços na prática musical já são reconhecidos, e mais adiante veremos que estão relacionados a dois jesuítas estrangeiros, Jean Vaisseau (Loreto) e Louis Berger (Itapúa). Outra nota importante a respeito desse comentário é a diferenciação que começa a se estabelecer entre os indígenas que recebem um ensino direcionado, entre os músicos, e em como os “ofícios mecânicos” tomam um papel secundário na crônica jesuítica quando esta trata da formação especializada.

Nos relatos das cartas ânuas não há apenas o cuidado em informar as dinâmicas e edificações locais, mas também a relação de subordinação à Coroa espanhola, de acordo com o reporte do padre Claudio Ruyer, de 1627:

(...) y uan tomar algunos dias disciplinas, enseñar a los niños a leer, y escribir y todo genero de musica de canto llano y Chirimias, y violones com que se sirven los Templos com mucha autoridad y reverencia y a los grandes officios en que se ocupen, y a labrar las Tierras como manda su Magestad en sus ordenacion (...)¹⁷⁷

As primeiras viagens de músicos surgem também durante a primeira fase das missões, sendo igualmente os primeiros relatos em que se percebe o pioneirismo da escola musical da redução de Yapeyu, a qual muitos autores classificaram como um conservatório. Além de

¹⁷⁴ Sexta carta ânuas do padre Diego de Torres, Córdoba 1615, citando o missioneiro Fco. del Valle. **Documentos para la Historia Argentina. Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañia de Jesús (1606-1614)**. p. 467. apud RONDÓN, Víctor. *Música jesuíta en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación*. Revista musical chilena, v.51 n.188, Santiago jul. 1997.

¹⁷⁵ Chirimia (esp), Schalmei (al.), chalumeau (fr.) – Instrumento de sopro de origem medieval. Trata-se de um instrumento de palheta simples ou dupla, considerado o precursor tanto do oboé como do clarinete. Construído em diversos tamanhos, foi usado na Europa até cerca de 1770. IN: PREISS, op.cit., p. 63.

¹⁷⁶ XXXII – Informe de um jesuíta anônimo sobre as cidades do Paraguai e do Guairá espanhóis, índios e mestiços. Dezembro, 1620. IN: MCA I, p. 168.

¹⁷⁷ XIII Carta Ânuas da Red. de Santa Maria do Iguazu, escrita pelo Pe. Claudio Ruyer em 9-XI-1627. In: **Manuscritos da Coleção de Angelis - Jesuítas e Bandeirantes no Uruguai (1611-1758)**. Introdução, notas e sumário de Hélio Vianna. Rio de Janeiro. : Biblioteca Nacional: Divisão de obras raras e publicações, v.IV, 1970. p. 78. Doravante estaremos referindo como MCA IV.

figurar outra preocupação de reporte à Coroa, em setembro de 1628, quando o governador do Rio da Prata, Francisco de Céspedes, escreve ao Rei dizendo:

Lo que puedo decir a V.M. es que los indios del Uruguay [esto es, de Yapeyú] han venido aqui [a Buenos Aires] más de veinte juntos, grandes músicos de punto de órgano, violines y otros instrumentos, para oficiar las músicas y danzas del Santísimo Sacramento, diestros en todo, como si en la corte de V.M. lo hubiesen aprendido, siendo en tan poco tiempo (...) ¹⁷⁸

Em outro relato, do padre Nicolas Mastrillo Durán, de 1628, as características “sofisticadas” da celebração missioneira em Loreto são destacadas, bem como a ilustração de um intento à polifonia, através de motetes ¹⁷⁹:

(...) en La Iglesia pues cantaron los cantores motetes a dos coros, y danzaron varias troppas de danzas, y al cabo les hize un razonamiento para que supiesen el intento de aquella visita declarando el alegria que avia recebido con verlos, siendo interprete el P. Ant.º Ruiz que es muy eloquente en aquella lengua (...) ¹⁸⁰

A circulação dos músicos em solenidades especiais também se consolida como parte da prática musical como um todo. Maria Cristina Bohn Martins ressalta a importância que os convites para essas solenidades também caracterizava um sentido de honraria na cultura tradicional dos grupos nativos ¹⁸¹, reforçando essa atividade, como se vê em 1633, na carta que padre Romero envia ao Provincial Diego de Boroa, relatando: “Y para las fiestas de los Patrones y titulares de los pueblos se combidan los nuestros unos a otros de los pueblos y reducciones mas vecinas llebando consigo sus musicas e danzas (...)” ¹⁸².

Na “Breve Relación de las Misiones del Paraguay”, do padre José Cardiel, escrita em 1771, há novamente o reforço do que se tornava as missões do Guairá e sua organização onde a prática musical é digna de nota, até o momento que precedeu a derrocada desta primeira fase missional. Na seguinte passagem, Cardiel escreve que após vinte anos em que nos treze povos do Guairá houve “no solo justicia y cultura, com Corregidores, Alcaldes, oficios mecánicos,

¹⁷⁸ FURLONG, Guillermo S.J. **Historia social y cultural del Rio de la Plata : 1536-1810**. Buenos Aires : TEA, 1969. p. 177.

¹⁷⁹ O motete é um dos primeiros gêneros de música polifônica que admite um coro a mais de duas vozes e música instrumental.

¹⁸⁰ XXXVIII Carta Ânua do Padre Nicolau Duran em que dá conta do estado das reduções da Província do Paraguai, durante os anos de 1626 e 1627, na parte que diz respeito às reduções do Guairá. Córdoba, 12 de novembro de 1628. IN: MCA I. p. 214.

¹⁸¹ BOHN MARTINS, op.cit., p. 179.

¹⁸² Carta Ânua de 1633 do P. Romero ao Provincial Diego de Boroa. In: **Manuscritos da Coleção de Angelis - Jesuítas e Bandeirantes no Tape (1615-1641)**. Introdução, notas e sumário de Hélio Vianna. Rio de Janeiro. : Biblioteca Nacional: Divisão de obras raras e publicações, v.III, 1969. p. 35. Doravante estaremos referindo como MCA III.

bienes de comunidad, etc.”, houve também “iglesias magníficas, cada una com su capilla de músicos bien diestros, cuya facultad les enseñó um Padre que había sido músico del Emperador”¹⁸³, e então vieram os Mamelucos de São Paulo para acabar com eles.¹⁸⁴

Infelizmente, o florescimento artístico e estrutural missioneiro sofreu o golpe terrível durante os saques das bandeiras ou *malocas* paulistas. As incursões para arrecadar mão de obra para as minas auríferas brasileiras entre 1630 e 1640 levaram milhares de índios ao jugo escravagista, devastando as populações do Guairá, que tiveram que transmigrarem-se a regiões mais meridionais. Apenas com a criação da milícia missioneira e o exército indígena, durante o combate de Mbororé, em 1641, que a atividade bandeirante diminuiu paulatinamente. A partir de então, com um período de relativa calma interna, os jesuítas passam a se reestruturar novamente realizando a empresa dos Trinta Povos, mais do que nunca atrelados à política de defesa econômica e territorial da coroa espanhola e da sociedade colonial. Conforme Arno Kern:

Semelhantes a tantas outras missões americanas, estas trinta povoações missioneiras foram, entretanto, únicas no que diz respeito à sua posição estratégica e suas instituições militares, Mas só puderam ter uma organização interna complexa e bem sucedida após o sucesso obtido na repulsa dos destruidores ataques dos bandeirantes paulistas.¹⁸⁵

Além disso, trata-se do período de decadência da União Ibérica (que tem seu termo em 1640) e da Dinastia Habsburgo na Espanha (com a Guerra de Sucessão, de 1700 a 1714). As tensões internas do governo espanhol nos anos que se seguem e a derrocada econômica generalizada, juntamente com a implantação de um núcleo de colonização portuguesa com a fundação da Colônia de Sacramento, em 1680, fazem com que medidas sejam tomadas em direção a um acirramento das políticas mercantilistas nas colônias, e um maior relacionamento “amigável” com os nativos (Recompilação das Leyes de Indias, por Carlos II, 1680) reiterando a função de salvaguarda das populações missioneiras.

Por outro lado, a dinâmica crescente do pensamento iluminista, e finalmente a ascensão da Dinastia dos Bourbon ao trono espanhol em 1700, causará um novo impacto ao empreendimento missioneiro dos Trinta Povos: “o desenvolvimento interno continuará sendo constante, principalmente do ponto de vista cultural, e as instalações materiais crescerão em

¹⁸³ O belga Jean Vaisseau esteve presente na corte Alberto de Austria y de Isabel Clara Eugenia, conforme será visto adiante, no subcapítulo sobre os padres músicos e estrangeiros.

¹⁸⁴ CARDIEL, J. **Breve relación de las misiones del Paraguay**. Buenos Aires: Theoria, 1994. (1771) p. 32.

¹⁸⁵ KERN, op.cit., p. 14.

importância, sem que ocorram alterações nas instituições políticas”¹⁸⁶, contudo são as mesmas forças que farão o espaço reducional florescer novamente que terminarão por ditar o seu fim.

Durante o período de apoio mútuo entre missioneiros e governança colonial ainda à época de Mbororé, há registrado uma grande celebração em que o próprio Governador do Paraguai, Dom Pedro de Lugo y Navarra, atende ao espetáculo realizado pela Companhia no *Colegio de la Asunción del Paraguay*:

Aumentóse no poco el afecto de éste caballero para com la Compañia, com el espléndido recibimiento que le habíamos hecho a su llegada. En su solemne entrada a la capital se le fueron al encuentro procesionalmente los misioneros, cura párroco de las reducciones guaraníes com los caciques y los niños com trajes vistosos; parte de ellos eran músicos, parte cantores y todos hacian sus danzas a compás. Representaron después um elegante drama, en el cual um niño en traje español, outro en traje de indio y outro en traje de moro¹⁸⁷, ofrecieron al Gobernador la bienvenida, cada uno en su modo característico y diferente. Presenciaron el espectáculo muchísimos caballeros, numerosos religiosos de diferentes órdenes, y una multitud de gente. Manifestóse muy agradecido el gobernador, diciendo que este espectáculo se podría representar delante del mismo Rey. Pero los caballeros de su comitiva quedaron tan entusiasmados que pidieron la repetición del drama. Repitióse dos veces y dos veces fue aplaudido. Maravillándose sobre todo, cómo aquellos niños, descendientes más bien de fieras que de hombres, en tan poco tiempo podían ser adiestrados com toda maestría.¹⁸⁸

Este trecho riquíssimo em informações nos permite visualizar como as incursões entre as cidades e as reduções eram parte do cotidiano dos missioneiros, e a ritualização e o espetáculo faziam parte não só da prática pedagógica e catequética jesuítica, mas representava todo o paradigma daquela sociedade em constante afirmação do processo de cristianização e “civilização” dos indígenas. Outro ponto observável é a ordem hierárquica em que é descrita a procissão. Em primeiro lugar, os “missioneiros” se estendem a todos, e a partir disso, os padres, os caciques, as crianças - símbolo maior da fecundidade do projeto - e então os músicos e os cantores, detentores da palavra e do imaginário de toda a ação empreendida. Por fim, todos se regozijam do evento, e principalmente se faz a assertiva da surpresa de como em tão pouco tempo as “feras foram adestradas”.

¹⁸⁶ idem.

¹⁸⁷ São abundantes os relatos sobre as representações nas pantomimas e danças, e os trajes utilizados nessas ocasiões. Apesar de não estar em foco neste estágio da pesquisa, vale ressaltar o caráter agregador que se revela em tais apresentações, onde na maioria das vezes, cada dançarino, músico ou cantor que está atuando, ou grupos deles, estão vestidos de acordo com o que venha a representar grupos étnicos ou nacionalidades, nesse caso um espanhol, um índio e um mouro; em outros relatos constatamos incas, orientais, europeus, etc.

¹⁸⁸ CARTAS ÁNUAS, “Documentos para la Historia Argentina. Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañia de Jesús (1615-1637)”. Intituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras. T. XX, págs. 521-525. apud AXEL ROLDÁN, Waldemar. **Música colonial en la Argentina: La enseñanza musical**. Buenos Aires: El Ateneo, 1987. págs. 26-27.

Ainda sobre Mbororé, o padre Nicolas del Techo faz alusão à representações dramáticas realizadas na redução de Encarnación.¹⁸⁹ Mesmo durante o período turbulento das bandeiras, os testemunhos sobre as celebrações nas reduções continuam a surgir, bem como o destaque ao entusiasmo dos indígenas em participarem de tais manifestações, e as referências aos bons músicos, como visto em 1635, na redução de Nossa Senhora de Candelária, em 1637-39, na redução de Loreto, e em 1653-54 sobre uma festa no Colégio de Santiago de Estero.¹⁹⁰

Estudiosos da música colonial iberoamericana em outras regiões da América Latina já atentaram para o fato de que as práticas da *Provincia Paracuaria* se converteram num paradigma de expressão máxima, e passaram a ser um modelo ideal de missão para outras ordens e povoados, “desejado para toda a zona”.¹⁹¹ Não há dúvidas de que o então “paradigma missional paraguaio” ganha reconhecimento já com as experiências da primeira fase, a livre circulação dos padres entre territórios portugueses e espanhol era garantida com a União Ibérica até 1640, além dos contatos com as missões do Peru e Chile, em especial desse último.

Víctor Rondon, em seu estudo sobre a música colonial no Chile, elenca um diálogo de índios Mapuche, relatado pelo padre Andrés Febrés, em que D. Pedro Llancahueno narra a D. Ignacio Levihueque o que viu nas “missões de guaranis” após ter saído da araucania até Santiago, cruzando a cordilheira e passando por Córdoba e Buenos Aires:

Esto nomás te contaré, como rezan los Guaraníes, como oyen Misa, y oyen la palabra de Dios: Muy de mañana andan por el pueblo dos Fiscales, que despiertan a toda la gente, y juntan á los muchachos, y á las muchachas: estando ya juntos en la plaza con uno, ó dos tamboriles, van á la Iglesia rezan, y oyen la Misa: despues entran en el pátio de los Padres, les dan un poco de comida, despues parte de niños entra en la Escuela de escribir; otra parte á la de música, otra parte á las oficinas del trabajo; los otros muchachos, y muchachas salen fuera del pueblo a trabajar en la campaña, llevando cargado su pequeño Santo, que es S. Isigro [sic], con sus tamboriles, y flautas: y de este modo se vuelven, quando va baxando el Sol, otra vez rezan

¹⁸⁹ TECHO, Nicolás del, *Historia del Paraguay*. Madrid, 1897. págs.197-8. apud AXEL ROLDÁN, Waldemar. op.cit., p. 27.

¹⁹⁰ XV Carta Ânua ao Provincial Pe. Diego de Boroa (M.C.A v. IV p. 105-106); Cartas Ânuas da Província do Paraguai, escritas pelo Pe. Francisco Lupércio de Zurbano. In: MAEDER, Ernesto J. A. **Cartas Ânuas de la Provincia del Paraguay 1637 – 1639**. Buenos Aires: Fundación para la educación, la ciencia y la cultura, 1984. p. 94.; XXIV Carta Ânua, dos anos de 1653 ao fim de 1654, sobre o Colégio de Santiago del Estero, escrita pelo Pe. Diego Francisco de Altamiro. In: **Manuscrito da Coleção de Angelis**. Jesuítas e Bandeirantes no Itatim (1596- 1760). Introdução, notas e glossário por Jaime Cortesão. R.J.: Biblioteca Nacional: Divisão de obras raras e publicações, v.II, 1952, págs. 156-157. Doravante estaremos referindo como MCA II.

¹⁹¹ RONDÓN, Víctor. **Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación**. Revista musical chilena, v.51 n.188, Santiago jul. 1997. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800001&lng=es&nrm=iso&tlng=es Acesso em 30.05.2011.

en la Iglesia, y pátio, y haciendose de noche, se vuelven a su casa: de esta suerte pues, no se crían de valde los chiquillos. Los Domingos toda la gente oye Misa, y oye la palabra de Dios, que el Padre predica: se confiesan, y comulgan en la Quaresma, y otras veces en el año: si vieras la fiesta que hacen el día de Corpus, el día del Santo Patron del pueblo, y sus danzas, si oyeras sus cantos, y demas música que tienen, sin falta te sacarían las lágrimas de puro gozo de tu corazón; pues yo te aseguro mucho esto, que he visto Ciudades de Españoles, y sus Iglesias en las fiestas, mas las fiestas de estos no son como las de los Guaranies, ni tan grandes, ni tan hermosas. Ay! Ojala estuvieran así en pueblos los Indios de esta tierra!¹⁹²

Temos dúvidas se o diálogo se deu realmente entre indígenas, e não foi senão o próprio padre criando apologias livres ou mesmo copiando relatos dos missionários paraguaios (considerando a homogeneidade do texto em relação às cartas locais), porém esse aspecto não desabilita do relato a dinâmica da organização paraguaia, que era almejada como modelo para outras comunidades. Em específico sobre a música, Rondón afirma que ‘El notable párrafo de Febrés pone en evidencia que el ideal misional jesuita en Chile era precisamente el de estos pueblos paraguayos y tanto este autor como Havestadt, mencionan en sus cancioneros doctrinales el "tono de las misiones del Paraguay"', e mesmo que não se tenha alcançado um desenvolvimento musical como o da *Paracuaria* entre araucanos e chilotes, certamente houve o desenvolvimento da prática e de instituições análogas.¹⁹³

Sinal de que se encaminhava a um real paradigma são as ordenações propostas pelo Provincial Tomás Donvidas e aprovadas pelo General P. Tirso no Reglamento General de Doctrinas, de 1689. O crescimento em número de reduções e população necessitou de uma organização mais rígida no que dizia a respeito do trânsito entre os povoados, no comércio, na segurança, e finalmente uma maior regularização das festas. No Artigo 14 se estipula:

En el celebrar las fiestas, las Doctrinas de Loreto, Corpus y San Ignacio se corresponderán entre sí y no con otras. Las de Santa Ana, Candelaria y Itapúa se corresponderán entre si y no con otras. Las de San Javier, los Mártires y Santa María, se corresponderán entre sí y no con otras. San Nicolás, San Luis y San Miguel se corresponderán entre sí y no con otras. Asimismo Santo Tomé y San Borja se corresponderán entre sí y no con otras: y lo mismo La Cruz y Yapeyú.¹⁹⁴

¹⁹² FEBRÉS, Andrés. *Arte de la lengua general del reyno de Chile*, Lima, 1765. págs. 141-144. apud RONDÓN, op.cit.

¹⁹³ idem.

¹⁹⁴ REGLAMENTO GENERAL DE DOCTRINAS ENVIADO POR EL PROVINCIAL P. TOMÁS DONVIDAS, Y APROBADO POR EL GENERAL P. TIRSO. 1689. Ordenes para todas las Reducciones, aprobados por N. P. General. In: HERNÁNDEZ, Pablo. *Organización Social de las Doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*. Barcelona: Gustavo Gili, 1911. Disponível em <http://www.archive.org/details/organizacinsocia01hern>. Acesso em 01.06.2011. p. 594.

Dessa forma, passa-se a se restringir a circulação entre as reduções, e no que toca aos músicos, o Artigo 15 impõe que “No se conviden (...) los acólitos ni los músicos de otras Doctrinas, sino solas dos ó tres voces buenas, si la Doctrina en que se celebra la fiesta carece de ellas (...)”; e o Artigo 22 estabelece que “Los cantores en ninguna Doctrina pasarán de cuarenta; y procúrese minorar esse número, especialmente en los pueblos pequeños”.¹⁹⁵

Desprende-se de tais ordens que a prática festiva escapara dos objetivos próprios do evento e ganharam uma nova supervisão. Maria Cristina Bohn Martins infere, por exemplo, a possibilidade de haver uma competitividade de magnificiência dos espetáculos entre os povoados.¹⁹⁶ Além disso, a preocupação com o aumento do contingente de músicos fica clara, bem como se esclarece que era um ofício concorrido, como o padre Cardiel bem observa falando sobre os tempos em que Antonio Sepp se encontrava em *Paracuaria* e relembando esse mesmo regulamento: “Hay orden de los Superiores de que no pasen de cuarenta, para que no hagan falta al gobierno económico del pueblo”.¹⁹⁷ Mais do que normatizar a prática dos músicos, está imbuída nessas instruções a preocupação de que os indígenas preferissem a formação nos ofícios artísticos e se perdesse mão de obra nas oficinas, vacarias e hervais, funções das quais os músicos estavam dispensados na maioria dos casos, pois ser músico: “Es oficio de mucha honra entre ellos, como también el de sacristán y monaguillo, y todo lo que pertenece a la iglesia”.¹⁹⁸

Na cerimônia de nomeação dos representantes da redução, a função do músico é celebrada como a dos outros dirigentes, assim como são personagens principais desse tipo de encenação, como Cardiel ilustra na sua “Breve Relación..”:

(...) se junta todo el pueblo delante del pórtico de la Iglesia antes de Misa. En él ponen los sacristanes una silla ordinaria para el Cura, una gran mesa al lado, donde se pone el bastón del Corregidor, las varas de los Alcaldes y todas las demás insígnias de los Cabildantes, y también ponen el compás del maestro de música, que es una banderilla de seda, las llaves de la puerta de la Iglesia, (...) Acabada esta exhortación, nombra el Corregidor, y luego los músicos con sus chirimías y clarines celebran la elección con una corta tocata, pero alegre. Nombra los Alcaldes, y hacen lo mismo los músicos (...) Acabados de nombrar todos los del Cabildo, nombra los que pertenecen á la Iglesia: sacristán, maestro de Capilla, etc. y otros jefes de otros oficios políticos y económicos: y ultimamente los de la milicia. Y después entra la Misa con toda la solemnidad.¹⁹⁹

¹⁹⁵ idem.

¹⁹⁶ BOHN MARTINS, op.cit., p. 226.

¹⁹⁷ CARDIEL apud FURLONG, G. **José Cardiel y su “Carta Relación”**. Buenos Aires, 1953. p. 164. ; SEPP, Antonio. **Continuación de las labores apostólicas**. Buenos Aires: EUDEBA, 1973. págs. 11-12.

¹⁹⁸ idem.

¹⁹⁹ CARDIEL, op.cit., págs. 46-47.

O reconhecimento de que os músicos representavam figuras importantes na sociedade missioneira não se limita, desse modo, aos testemunhos que glorificam a sua atividade e constata a alegria e entrega com a qual os índios se dedicavam a função. Eles são parte integrante e inexorável da ritualística das missões e por isso foram supervisionados com a mesma importância (ao menos no que se refere aos documentos oficiais). Não por acaso encontra-se entre as ordens do regulamento de 1689, o Artigo 38 que especifica:

Haya especial vigilancia en que los Congregantes de Nuestra Señora e Cantores, que más inmediatamente sirven al altar, vivan virtuosa y honestamente. Y si dieren escándalo, y castigados y corregidos algunas veces no se emendaren los echarán de la Congregación o Música; sin que vuelvan a ella sin orden del Superior, que con notable enmienda la podrá dar; y si aconteciere que algún indio Maestro vaya á alguna Reducción nueva, sea de conocida virtud, á elección del mismo Superior; y si diere mal ejemplo, lo volverá a su pueblo (sin aguardar más) el Padre que cuida de la Reducción.
200

Contudo, em 1691 assiste-se à chegada do padre Antonio Sepp com mais quarenta jesuítas, e das fundações das primeiras reduções de Chiquitos, que terá em Martin Schmidt o equivalente ao que o jesuíta tirolês foi para os Trinta Povos. A prolífica literatura de Sepp e os vestígios históricos chiquitanos constata não apenas que a prática musical continuou a florescer, mas que se intensificou e nem sempre esteve de acordo com regulamentos e fórmulas.

Em sua “Relación de viaje..”, as primeiras observações de Antonio Sepp, nos anos em que se estabeleceu em Yapeyu, já dizem respeito à situação da música nas missões, que para o recém-chegado, é obsoleta, pois que constata que ainda se executava o “estilo antigo” por essas paragens. Por essa razão o padre coloca que:

Los misioneros me envían a sus músicos de todos los puntos cardinales y desde cien millas de distancia, para que los instruya en este arte, que es totalmente nuevo para ellos y diferente como el día y la noche de la vieja música española, que aún tienen.²⁰¹

Essa questão levanta dúvidas sobre uma possível decadência na execução musical das últimas décadas, quando padres maestros como Jean Vaisseau e Louis Berger não estavam mais presentes há duas gerações. Que a qualidade instrumental é incrementada com a presença de Sepp fica claro, pois surgem nos relatos, além dos do próprio jesuíta germânico, uma maior profusão de instrumentos de corda e sopro, bem como os órgãos. No entanto,

²⁰⁰ REGLAMENTO GENERAL..., p. 596.

²⁰¹ SEPP, Antonio. **Relación de viaje a las misiones jesuíticas**. Buenos Aires: EUDEBA, 1971. p. 207.

Vaisseau e Berger vinham de uma escola vocal polifônica que diferia da espanhola, e dessa forma se mantém um hiato de incerteza sobre a dinâmica histórica que se sucedeu com o aprendizado musical entre as décadas de 1640 e 1690. Sepp credita a padres holandeses (o que pode ser uma referência a Vaisseau) e um espanhol o estado musical e o desempenho dos indígenas no momento em que chega ao Rio da Prata, porém afirma que seus antecessores não eram profissionais:

(...) quien les ha enseñado esto, también los ha instruido en la música y en los oficios: fueron los primeros Padres misioneros, nuestros santos antepasados, especialmente algunos Padres holandeses, que por su esfuerzo y trabajo aún son inolvidados aquí y cuya memoria bendecimos. Ellos enseñaron a cantar a los indios, y por cierto con el mayor esfuerzo y trabajo, pues de sus composiciones se puede ver que no fueron músicos profesionales, sino que crearon con su fantasía. Lo poco que supieron se lo cantaron tan a menudo a los indios con el mayor esfuerzo y trabajo, hasta que les entró en las duras cabezas, y eso tan firmemente, que hasta el día de hoy los hombres y mujeres cantan *per traditionem* esta melodía en coro mixto los domingos en la iglesia. Después de los holandeses, vino um Padre español, que entendía algo más y promovió la música, componiendo misas, vísperas, ofertorios y letanías. Pero todo estava hecho aún a la manera antigua, como en el Antiguo Testamento y el Arca de Noé, pese a que debería ser moderno, porque no tenemos nada mejor que la nueva música.²⁰²

Não obtivemos informações suficientes para verificar a referência ao “padre espanhol”, e o que pode ser dito a esse respeito é o aspecto discursivo de Sepp estar constantemente negando a escola musical espanhola, defasada em sua concepção. Como aponta Horacio Bollini, não há nas observações dos relatos sobre questões estilísticas dos séculos XVII E XVIII uma perspectiva histórica enquanto a valoração do passado imediato. Dessa forma, mesmo que se encontrem passagens de execução de grandes compositores espanhóis nas missões, como Francisco Guerrero, Morales, ou Victoria; Sepp não veio a julgar essa música com a justiça relativa a seus méritos, mas apenas como ultrapassada.²⁰³

Sobre o trecho acima citado, temos outro questionamento que encontra incongruência nos testemunhos. Sepp atesta que homens e mulheres relembram as músicas praticadas *per traditionem*, ou seja, a música está memorizada, e neste caso ele está falando do público que assiste à missa, mas destacamos esse fato para analisar se os indígenas realmente aprendiam e tocavam os instrumentos lendo as partituras. É possível que alguns realmente aprendessem a partitura, todavia não há como generalizar comentários como o de Cardiel, de que “todo lo canta y toca llano como está en el papel”²⁰⁴, que diferem em peso do sentido que este jesuíta

²⁰² *ibidem*, p. 202.

²⁰³ BOLLINI, *op.cit.*, p. 199.

²⁰⁴ CARDIEL apud AXEL ROLDAN, *op.cit.*, p. 11.

atribui quando relata que esse ou aquele grupo de músicos estavam “prevenidos”, ou seja, ensaiados.²⁰⁵

Os músicos indígenas adquiriam prática através dos ensaios diários na escola de música, e levando em conta a rotina dos curas, a defasagem de mestres de uma redução pra outra e o próprio tempo hábil de ensino, cremos que o aprendizado de teoria musical não era o elemento mais relevante para os objetivos a serem atingidos. O músico, mais que um artista, possuía uma função técnica, como será visto no próximo capítulo. O músico precisava executar, e foi a essa especialização que Antonio Sepp, ele mesmo recorrendo à sua memória em inúmeras ocasiões, se dedicou:

En este año ya logré que dominaran sus instrumentos: seis trompetistas de distintas reducciones – cada pueblo tine cuatro trompetistas -, tres buenos tiorbistas, cuatro organistas. **Todavía no les he enseñado ninguna partitura, pues eso aún sería demasiado difícil para ellos, sino sólo hemos estudiado ciertas arias, preámbulos y fugas. ¡Oh, cuán difícil me resulta todo esto!** Este año he logrado que treinta ejecutantes de chirimía, dieciocho de trompa, diez de fagotistas hicieran tan grandes progresos, que todos pueden tocar y cantar mis composiciones. Además, ya he formado cincuenta tiples, que tienen voces bastante buenas. En mi reducción he anotado para ocho niños indios el famoso Laudate Pueri del Padre Ignacio Glettle, que casi sé de memoria, y les he enseñado a cantarlo. Lo cantan con tal garbo, tal gracia y estilo, que en Europa apenas se creería de estos pobres, desnudos, inocente niños indios. Todos los misioneros están llenos de alegría y agradecen al Señor Supremo que, después de tantos años, les haya enviado un hombre que también ponga a la música en buenas condiciones.²⁰⁶

Apesar de compor peças para a prática, o jesuíta afirma o quanto essa função lhe causava “molestia”.²⁰⁷ Sepp ao longo de toda sua narrativa trata seus músicos (sempre com o pronominal, “mis” músicos) como um exército particular, a solicitação de materiais e partituras exprime que essa empresa não se dava sem muito trabalho, e os resultados transparecem nos relatos. Contrariando o regulamento de 1689, neste apelo, ele fala em três mil músicos:

Que es un grito de socorro –que me ayuden en este asunto, lo más pronto posible, después de darse cuenta de mis deseos. Pues no les suplico solamente en mi nombre, sino en el de todos los pobres músicos indígenas, que son, si se suman los de todas las reducciones, aproximadamente 3000 hombres.²⁰⁸

Sem fazer muitos cálculos, e mesmo que o jesuíta estivesse exagerando, podemos imaginar um número bem maior de músicos do que o disposto pelo regulamento, de quarenta

²⁰⁵ CARDIEL, Cap. VII, pontos 10 e 33, págs.104; 113.

²⁰⁶ SEPP, op.cit., 1971. p. 208. Grifo nosso.

²⁰⁷ ibidem, p. 207.

²⁰⁸ ibidem, p. 202.

músicos por redução. Em três anos, Yapeyu se tornou um centro musical para todas as reduções, com a escola mais especializada, e essa prática se estende para a recém fundada São Miguel (1687) e em seguida São João Batista (1697), assim como a outras. Sabemos que a circulação de informações era constante entre os povoados, contudo, ainda há muito que se explorar sobre as zonas que não tem a influência direta de Sepp.

Ainda sobre Yapeyu e a especialização dos indígenas, tem-se o reporte do padre Matias Strobel, em 1729, de como executavam as obras com precisão, “apesar de ser gente sem estudos”, do pioneirismo de Antonio Sepp, e novamente, de como ser músico era uma posição de destaque social e econômica, pois estes “podem ganhar o pão de muitas maneiras”:

Hace pocos días que los músicos de sólo la reducción de Yapeyú, que es la más cercana, a varias voces, a saber: dos tiples, dos contraltos, dos tenores y dos bajos, acompañados de dos arpas, dos fagots, dos panderetas, con cuatro violines, con violoncelo y otros instrumentos por el estilo, cantaron aquí las vísperas, la misa y las letanías, junto con algunos otros cánticos, de tal suerte, con tanta arte e gracia, que uno que no los viera, creería que esos músicos han venido a la India, de alguna de las mejores ciudades de Europa. Sus libros de música, traídos de Alemania y de Italia, en parte están impresos y en parte copiados. **He observado que estos indios guardan el compás y ritmo aun con mayor exactitud que los europeos, y que también el texto en latín lo pronuncian con precisión, a pesar de ser gente sin estudios.**

(...)

Estas artes no las deben los paraguayos a ningún español, ni indígena, sino a los jesuítas alemanes, italianos e holandeses, en especial al R. P. Antonio Sepp, de la provincia de Alemania Superior; el fué el primero que introdujo las arpas, trompetas, trombones, zampoña, clarines y el órgano, conquistando con eso él un renombre imperecedero. (...) **El buen músico o pintor no se estanca y puede ganarse de muchas maneras el pan.**²⁰⁹

Entre os aprendizes de Sepp, destaca-se o músico indígena Ignacio Paica, sobre o qual o testemunho evidencia as características técnicas que envolviam a habilidade dos missioneiros que se dirigiam a esse ofício. Paica toca, constrói seus instrumentos, e realiza uma miríade de atividades, todas relacionadas à sua destreza mecânica, e que mesmo assim não se iguala a outros ofícios menores do espaço de redução:

Tenía en el pueblo de San Miguel a un muchacho indio como alumno, llamado Ignacio Paica, que era músico y tocaba la corneta, instrumento que fabricaba también; además era trompetista, hacía trompetas, cantada en el coro, er un perfecto armero, platero, calderero, estañero, confeccionaba arneses y cascabeles que mis bailarines usan, (...)

Pero mi Ignacio Paica no es el único maestro que domina tantos oficios. En casi todas las reducciones hay uno o varios artistas como él y siempre son, al

²⁰⁹ 05-06-1729 – Buenos Aires – Carta del Padre Matías Strobel a un Padre de Viena. IN: MÜHN, Juan S. J. **La Argentina vista por viajeros del siglo XVIII**. Buenos Aires: HUARPES, 1946. págs. 61-63. Grifo nosso.

mismo tiempo, músicos. En el pueblo de Santo Tomás encontré a un músico que, como platero, no es inferior a artistas europeos. (...) Para mi pueblo fundió una campana de cincuenta quintales de peso. (...) No sólo repara viejos órganos sino que construye nuevos. Y a pesar de todo esto, es admirable cómo este indio que ocupa en su comunidad la jerarquía de un capitán o coronel, es decir, de un alto funcionario, y se destaca por su talento y arte, es tan humilde que se somete en seguida al juicio cuando ha cometido una acción punible, aceptando sin protesta el castigo.²¹⁰

Neste trecho ainda visualizamos a menção de que os músicos especialistas se encontram em “quase todas as reduções”, e possuem em suas comunidades a posição de um “capitão ou coronel”.

O relato de Sepp apresenta outras práticas que fogem aos cânones regulares da vida em redução. Na “Relación de viaje...” o autor estabelece de que forma se davam os rituais nos povoados, sendo que para os casamentos dos indígenas cristianizados a cerimônia seria simplificada: “Para las bodas no les autorizamos músicos y tampoco hacemos bailes”.²¹¹ Seguindo no “Continuación de las labores...”, há a descrição de um casamento, em 1694, de um guaicurú, “bárbaro” recém-convertido, nesse caso, realizado com toda a pompa, quebrando a ritualística costumeira, em vista do exemplo edificante:

Así llegó el día de la boda. Ambos novios purificaron su conciencia con una confesión. Luego, al llamado de una campana, todo el pueblo concurrió a la iglesia. Hice sonar tambores y pífanos y retozar alegres chirimías; cuatro trompetistas hicieron sonar vigorosamente sus instrumentos y yo di la bendición nupcial a la querida pareja, envolviendo sus manos unidas en mi estola bendita y los conduje hacia adentro; al mismo tiempo hice entonar el salmo 127: Beati omnes... con acompañamiento de órgano.²¹²

Uma das passagens que consideramos especiais, por nunca termos visto em nenhum trabalho, e ser algo caro aos historiógrafos missionários de gênero, é sobre a construção de São João Batista (1697-1698). Além de descrever a razão de a música ser executada nos labores diários e comuns, algo imprescindível no espaço reducional, o parágrafo termina, enfim, com a evidência de que uma mulher entoa seu instrumento:

Se podía ver cómo cincuenta bueyes de tiro traían arrastrando, ordenados en dos largas filas, un verdadero bosque de los más altos cedros, guiados por tambores y pífanos y empujados por los arrieros con gritos alegres. Aquí debo mencionar una ocurrencia sagaz que tuve cuando pensaba en buscar medios para incitar a mis indios perezosos a trabajar: como los tambores y pífanos les agradan particularmente, doy orden de tocarlos siempre que les encargo una tarea difícil. Si hay que elevar, por ejemplo, una columna gruesa y pesada en la iglesia que es sumamente alta, mi gente pone mano a la obra al

²¹⁰ SEPP, op.cit., 1973. págs. 270-271.

²¹¹ SEPP, op.cit., 1971. p. 201.

²¹² SEPP, op.cit., 1973. p. 144.

son festivo de sus instrumentos favoritos. Y si quiero que los indios conserven su buen humor en un trabajo, no hay medio mejor que hacer zumar todo el día tambores y pífanos. Cuando los ladrillos se sacan del horno, el tambor va delante de la comitiva; cuando van al campo para arrancar la mala hierba, tres músicos marchan la cabeza, tocando sus pífanos; cuando cosechan el agodón o el maíz, porotos o garbanzos, van al trabajo y vuelven a casa al son de tambores y pífanos. **Hasta las muchachas tienen su chica que toca el tambor.** ²¹³

Mesmo não sendo um papel orquestral (o que talvez sim, seria inconcebível), esse registro abre caminhos para se repensar a questão da permanência de práticas ritualísticas tradicionais femininas nas missões, a que Deise Montardo faz alusão, como demonstramos anteriormente.

As parciais étnicas na maioria das vezes são nebulosas em relatos sobre a prática musical, nesse caso há a necessidade de fazer um cotejamento das fontes que versem sobre a constituição de grupos dos povoados com as localizadas sobre a música. Sepp menciona em 1697, na transcrição de uma carta do padre Bartolomé Jiménez que estava em missão para conversão dos Tobatines, os contatos que havia entre jesuítas e franciscanos também para o ensino da música:

Los nuevos vástagos de nuestra santa Iglesia Romana eran atendidos en aquel entonces por el Reverendo Padre José Abad, definidor de la orden seráfica de los hermanos menores, **que tenía grande afecto al redactor de este relato, por haber iniciado aquél a algunos de sus indios en la música instrumental y coral durante la época de su actuación en Nuestra Señora de Fe.** Nos hemos visitado reiteradamente durante esse período y siempre nos hemos recibido mutuamente con todos los honores (...) ²¹⁴

De outra forma destacam-se mais outros três casos específicos, dos índios Mocobis, Abipones e Lules.

Florian Paucke chega ao novo mundo por volta de 1750 e é enviado a região chaqueña para evangelizar os índios mocobi. Sua publicação “Hacia allá y para cá” tem uma série de referências à música, sendo o próprio jesuíta mais um mestre no ofício. Juntamente com Sepp, é um dos jesuítas que retirou o músico indígena do anonimato histórico. Em seu relato encontram-se informações sobre dois violinistas indígenas que ganharam renome: Pedro Palalaquiqui e Joaquín Giochimbogui; além de informações que iluminam a natureza da prática musical nos colégios jesuíticos dos espaços urbanos, como por exemplo, o fato dos executantes serem de maioria negra e escrava:

²¹³ ibidem, p. 222. Grifo nosso.

²¹⁴ SEPP, Antonio. **Jardín de flores paracuário**. Buenos Aires: EUDEBA, 1974. p. 71. Grifo Nosso.

Durante este tiempo de mis estudios me fue ofrecido que yo reformara allí [Buenos Aires] la música de la iglesia e ejercitara mejor en ella a los moros negros de los cuales había muchísimos in Collegio para la servindumbre. Yo tuve veinte de ellos como aprendices sobre diversos instrumentos, los que ya servían en la iglesia pero sin el conocimiento de notas algunas; lo que ellos cantaban y tocaban lo había aprendido de oído y por el ejercicio continuo; pocos de los cantores sabían leer; yo no supe todo esto en principio hasta que por propia experiencia noté que ellos cantaban y tocaban todo de memoria, aunque tenían en las manos y ante sus ojos sus escritos musicales.

(...)

Yo fui requerido por el jefe del Collegio de componer una nueva misa musical con las correspondientes vísperas y ejercitar en ella a los negros. (...) Yo tenía entre ellos un moreno chico que tocaba el harpa, no sabía leer ni escribir y menos conocía las cifras musicales, pero al poco tiempo tocaba el bajo sólo por oído y con la outra mano el acompañamiento de tan linda manera que no erraba ni una nota ni pausa; lo mismo ocurría con todos los demás; sólo el organista entendía algo de las notas. Su habilidad les ayudó tanto que un mês antes de las fiestas habían aprendido todo y pudieron aparecer en el coro público.²¹⁵

É curioso verificar como os escravos faziam as vezes de músicos nos colégios citadinos, dadas as restrições à execução musical por clérigos, e a falta de indígenas, sendo que dessa forma podemos pensar que também escravos negros tiveram suas maneiras de “cativização” mais branda. Caracteriza um novo capítulo a se abrir o do papel dos negros escravos e músicos nos Colégios jesuítas do mundo colonial.

Em 1755 Paucke é solicitado para se apresentar com os músicos índios de São Xavier em Buenos Aires. Paucke tem dúvidas sobre o trajeto, se os pais dos músicos permitiriam, com medo de que os garotos fossem entregues aos espanhóis, ao passo que todos os pais aceitaram. Não havia comodidades suficientes, todos ficaram no mesmo alojamento que o padre:

Yo comencé a repassar con mis músicos en parte en el coro, en parte en mi cuarto las primeras Vísperas y misa cantada. Después que fue conocida en la ciudad que los indios recién venidos eran todos músicos y hacían en la iglesia su ensayo, tuvimos pronto huéspedes de la más principal nobleza de la ciudad que con admiración escuchaba esta música india. Se reunían hasta treinta o cuarenta de ellos, demostrando gran amabilidad a mis niños y les regalaban dinero. Finalmente la víspera del Santo padre Ignacio el pueblo se reunió en tanta cantidad para la víspera que nosotros no sólo tuvimos que cerrar el coro sino que dos granaderos armados debían estar al lado de la puerta para que no entrara el pueblo. Los coros laterales que alcanzaban por toda la iglesia estaban repletos por ambos lados con nobles y villanos abajo en la iglesia con gran apretujamiento, lo que ocurrió más por el motivo de ver la música nueva y los músicos que atender su devoción, pues aunque en las Iglesias de Las Indias se hace música no se halla dotada tan perfectamente con instrumentos,

²¹⁵ PAUCKE, Florián. **Hacia allá y para acá. Una estada entre los indios mocovíes 1749-1767.** Traducción castellana de Edmundo Wernicke, 4 vols., Tucumán, Buenos Aires, vol.II, pág. 261 apud AXEL ROLDÁN, op.cit., págs. 14-15.

tienen ellos acaso un arpa y algunos violines, tocan minuetes, marchas y piccitas semejantes entre una misa chica por lo cual les ha parecido muy extraño pero les ha gustado muchísimo que vísperas y misa fueren cantadas conforme al orden, y esto por indios que pocos años antes eran aún paganos y no habían oído música en toda su vida. El Obispo de Buenos Aires celebró él mismo las Vísperas y al día siguiente la misa cantada por las cuales mis indios recibieron buena cantidad de dinero.²¹⁶

Sobre a questão do pagamento, relembramos novamente o regulamento de 1689, no qual se estabelecia no Artigo 33 os trabalhos pelos quais os indígenas não deveriam ser remunerados, entre estes as apresentações dos músicos em viagens fora da redução:

Acerca de la paga de los indios, se observe lo siguiente: Por la Iglesia, por sumptuosa que sea, no se debe pagar, porque se debe hacer á costa suya, y no del Cura. Tampoco se debe de la casa del sacerdote; por general costumbre de las Indias de ordenación Real; y así no se pagará. Como ni tampoco de los viajes que hacen los indios en pro de la Reducción, porque todo lo manda el Padre haciendo las veces de Corregidor y de Justicia, que había de mandar aquello para el bien común. Aunque para mayor edificación es justo que en las tales obras se les dé algo con que tenerlos contentos; (...).²¹⁷

Nesse caso, se destaca o fator de ser uma parcialidade diferenciada, como no casamento guaicurú de Sepp, ou simplesmente o caso de que os regulamentos não funcionavam na aplicação quando se tratava da remuneração de artistas.

Paucke comenta que após alguns dias o bispo solicita a presença dos músicos durante uma ceia, à qual todos atendem e são bem recebidos. A fins do comentário, revela o receio ao servirem vinho à mesa, pois seus músicos não podem tomá-lo, ou cairão enfermos como o então “mi mejor violinista Joaquín Giochimbogui”. Sobre sua convalescência, Paucke comenta ainda que:

(...) fue la conversación unánime que un indio guaraní, maestro de ocho instrumentos y maestro de orquesta en la aldea del Santo Tomás le había pegado por hechizo esta enfermedad porque él había oído entre los españoles tanta ponderación de mi Joaquín que sobre el violín nadie le fuera igual en Buenos Aires. Pero él también estaba en la ciudad y recibía la ponderación de un maestro en la música; él instruía también muchos niños de los españoles. Sea como fuere yo estuve contento que mi Joaquín volvió a sanar.²¹⁸

Assim, em pequenas brechas, os músicos missioneiros vão saindo do papel de anônimos no relato e ganhando suas próprias histórias. O recebimento pelo serviço é ressaltado mais de uma vez, primeiro como recompensa dos párocos, e ao final pela instituição. Além disso, tem-se o testemunho inédito da possível disputa que havia entre os músicos das reduções por reconhecimento, uma vez que em “conversação unânime” foi um índio de outra parcialidade,

²¹⁶ *ibidem*, págs. 16-17.

²¹⁷ REGLAMENTO GENERAL..., p. 595.

²¹⁸ PAUCKE apud AXEL ROLDÁN, p. 17.

a guarani, que fez um feitiço para Joaquín adoecer. Disso podemos desprender ainda que além da disputa pela posição social, existia uma verdadeira questão de outras parcialidades estarem numa situação incômoda em relação à falta de representação frente à maioria guarani nas reduções. Paucke também não faz nenhuma objeção sobre os comentários de uma suposta “feitiçaria” sobre seu violinista, o que deixa transparecer certo caráter de flexibilidade em sua relação com os aprendizes músicos. Outra informação relevante deste trecho é o fato de que o índio guarani não deveria “ter tanta inveja e praguejar”, pois também se encontrava na capital, recebendo aulas de um maestro, e ele mesmo estava dando aulas aos filhos dos espanhóis, o que atesta que os índios já realizavam atividades e ofícios citadinos antes mesmo do fim das reduções.

Entre os índios Abipones encontrou-se o jesuíta alemão Dobrizhoffer, também por volta de 1750, cuja obra contém a seguinte informação que dá destaque para a prática musical:

Quando el digno obispo de Asunción, Manuel de La Torre, nos hizo la visita habitual permaneció en nustra casa por dieciséis días y no pudo admirar y ponderar bastante la conducta cristiana de los habitantes, su exactitud en el culto divino, la forma artística de sus iglesias y música y el orden reinante en todas las cosas de estas gentes selváticas, apenas pacificadas. Don Carlos Morphy, irlandés y gobernador del Paraguay, que... era completamente versado en la música y las lenguas europeas, pudo contener apenas su placer cuando yo lo hospedé durante cinco días en mi casa. Se asombró de la especial habilidad de estos indios motaraces por la música y las armas, (...) ²¹⁹

Em 1756, chega o padre Juan Fecha ao Rio da Prata, para trabalhar na evangelização dos Lules, e se “perfeccionó el culto Divino; porque enseñó la música de instrumentos y canto. Absolutamente no se ignoraban, porque habían estado unos indios Lules en las Misiones Guaraníes y habían aprendido el canto, y a tocar bajón y chirimías (...)”. ²²⁰

Contudo, deve-se ressaltar que a partir no final da Guerra de Sucessão em 1714 e a assunção do governo borbônico, houve profundas transformações tanto na metrópole espanhola quanto na forma de gestão colonial. A crescente centralização e homogeneização administrativa com seu novo contingente ilustrado esperavam mais resultados das colônias e isso se reverteu em maior controle político e o alvorecer do liberalismo econômico. Nas cidades do novo mundo, a urbanização, higiene e a novíssima concepção de espaços de lazer brindava à burguesia nascente em ascenso. Felipe V, o neto do Rei Sol, pretendia levar “prosperidade a seus vassalos”, incrementando o capital cultural de seus domínios. Também era necessário controlar o poder que se acumulava na mão dos criollos, e para isso, toda uma

²¹⁹ DOBRIZHOFFER, M. **Historia de los Abipones**. Resistencia, 1967. t. I, págs. 153-154.

²²⁰ FURLONG apud AXEL ROLDÁN, op.cit., p. 23.

nova leva de europeus aporta no Rio da Prata, em cargos administrativos como os cabildos, e como não poderia deixar de ser, na Igreja.²²¹

Os festejos da coroação de Fernando VI em 1747 tem protagonismo dos especialistas em espetáculo - os missioneiros - nos quais se encena inclusive uma ópera.²²² O Papa Bento XIV, em 1748, reconhece a maestria do simulacro jesuítico:

A assimilação do estilo moderno nas missões jesuíticas foi tão intensa, que o Papa Bento XIV, em 1748, reconheceu que “Assim, o uso do canto polifônico e figurado e de instrumentos musicais em Missas, Vésperas e outras funções eclesiásticas foi tão longe, a ponto de chegar à região do Paraguai”, um dos motivos que o levaram a não proibir esse tipo de música.²²³

Aponta-se mais do que nunca a tentativa da aproximação institucional, da Companhia, da Coroa, e da Santa Sé. Na coroação de Carlos III, chegaram músicos de quatro povoados e as festas duraram 27 dias, com óperas e música “al modo italiano”.²²⁴ No entanto, iniciam a movimentações de emancipação, a empresa jesuítica não é a comunidade mais bem quista da colônia, e Carlos III simboliza finalmente em 1767 com a expulsão dos jesuítas as concessões que vinha fazendo aos colonos, e em nome da sociedade ilustrada, sem se dar conta de que perdia a instituição daonde poderia vir o maior apoio para o manutenção de suas posses.

Como já visto, o controle sobre as reduções nem sempre se fazia com justeza. Cardiel comenta da última visita do bispo no povoado em que estava (Concepción) em 1763, e que fazia vinte e um anos da última visita. Ainda declara: “A otras Misiones suelen tardar más en ir: y á alguna nunca van”.²²⁵

A partir da segunda metade do século XVIII, começam a surgir nos relatos os músicos indígenas que tentam se adaptar à realidade de “homens livres”, como um certo “Maestro Ignacio”, do testemunho de don Inocencio Cañete (1799), que ensina o coro da Iglesia de la Nuestra de Buenos Aires²²⁶; como José Antonio Piriobi y Ortiz, músico e luthier, que em seu testamento deixa provas de uma vida bem sucedida pós-missão²²⁷; e ainda temos uma série de anônimos para encontrar.

²²¹ PAGE, Carlos A. **La exteriorización de nuevas formas de vida en la ciudad colonial. Las alamedas y el paseo público de Córdoba del Tucumán.** Anales del Museo de America, 2007. págs. 123-140.

²²² CARDIEL apud AXEL ROLDÁN, op.cit., p. 24.

²²³ ROMITA, Sac. Florentius. *Jus Musicae Liturgicae: dissertatio historico-iuridica.* Roma: Edizioni Liturgiche, 1947. p.260 apud CASTAGNA, op.cit., 2001. p. 80.

²²⁴ AXEL ROLDÁN, op.cit., p. 27.

²²⁵ CARDIEL, op.cit., p. 132.

²²⁶ AXEL ROLDÁN, op.cit., p. 32.

²²⁷ ibidem, p. 43. Transcrição nas págs. 44-46.

A dispersão missioneira é documentada no reporte do Tenente Governador Gonzalo de Doblas, um dos administradores nomeados para os povos após a expulsão: “Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la provincia de Misiones de indios guaraníes”.²²⁸

Uma constatação que surge é sobre a música durante os trabalhos, que provavelmente gerou problemas para os novos administradores seculares, uma vez que eram “muy amantes de la música” e a ela se aplicavam “sin ser compelidos y así en cada pueblo hay infinidad de músicos”, bem como “no hay faena a que se destinen tres o cuatro tamboriles que estén tocando entre tanto los otros trabajan, y se conoce desmayo en ellos cuando no tocan a tiempo que faenan”.²²⁹

Ilustra-se também outras questões que não aparecem no relato jesuítico, como a pervivência de manifestações de rituais noturnos:

Habiendo yo notado que en varias horas de la noche tocaban las cajas, particularmente a la madrugada, me movió la curiosidad de preguntar a qué fin eran aquellos toques, y me respondieron, que siempre habían tenido aquella costumbre de recordar toda la gente en algunas horas de la noche (...)

²³⁰

A administração laica dessacralizou as festas, as manifestações musicais e as danças, nas quais os convites excluía os indígenas e admitiam mulheres, tornando-se uma celebração do branco gestor, sem laços com os missionários senão pela mão de obra. Daí por diante, o músico missionário teria que procurar outras formas de tocar e cantar para manter seu universo funcionando e em harmonia.

Daí concordamos com Bohn Martins, de que as práticas musicais, juntamente com a sacralização das festas e celebrações “são comportamentos que encontravam eco na experiência ancestral do grupo e que a vida em redução soube preservar e adensar”.²³¹ A partir disso, o relevante não seria então quais aspectos da cultura pré-missionária sobreviveram ou as rupturas geradas pela ação colonizadora, mas sim a ruptura que a experiência missionária representou frente o paradigma colonial de praxe.

²²⁸ DOBLAS, Gonzalo de. **Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la provincia de Misiones de indios guaraníes** (1758). Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1836. No registro digital se fala em 1744-1809. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-historica-geografica-politica-y-economica-sobre-la-provincia-de-misiones-de-indios-guaranis--0/> Acesso em 20.06.2011.

²²⁹ ibidem, p. 68.

²³⁰ DOBLAS apud CAMBAS, Graciela & MACHON, José Francisco. **La música misionera en periodo post-jesuítico (1768-1830)**. 49 Congreso Internacional del Americanistas (ICA). Ecuador, 1997. Disponível em <http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/49CAI/Cambas.htm> Acesso em 20.06.2011.

²³¹ BOHN MARTINS, op.cit., p. 251.

3. O ESTADO MUSICAL JESUÍTICO

3.1 O papel social da música no projeto missioneiro

*Did they get you to trade
Your heroes for ghosts?*

(Wish you were here – Pink Floyd)

Para pensar os papéis sociais na *Provincia Paracuaria*, é necessário primeiramente lançar um olhar sobre os mecanismos de institucionalização político-administrativas levados a cabo no espaço de redução, que apesar de emularem a vigência da organização colonial, foram adaptados à realidade da interação entre duas culturas diferenciadas.

O significado político das Missões Jesuíticas sofreu interpretações errôneas por não ser compreendido o fenômeno de adaptação dos papéis políticos dados às lideranças indígenas no interior de uma estrutura hispânico-americana. As trocas culturais acontecem em todas as esferas da sociedade, e mesmo que se prevalecesse o controle por parte de missionários e colonizadores, a organização política e social missioneira sofreu a influência de duas correntes: a local; e a externa e internacional.²³²

O que se percebe na relação entre Caciques e Cabildos, por exemplo, é a “gradual mudança de significação política do Cacique e a emergência de uma nova elite administrativa”. De acordo com Arno Kern, não surgem apenas novos papéis sociais, mas se transforma “toda a constelação de relações políticas”.²³³ O que pretendemos é uma extensão dessa assertiva, ampliando o sentido de relações políticas para relações estruturais, o destacamento de outros papéis que não são diretamente ligados à esfera política, com ênfase no papel de um grupo social específico, o dos músicos.²³⁴

Importante ressaltar, mais uma vez evitando interpretações errôneas, que as populações indígenas reduzidas não chegaram a consolidar uma formação estatal, e sobre essa afirmação levantamos dois aspectos: o primeiro é o sentido igualitário e comunitário original das relações sociais dos indígenas, onde não haveria espaço para uma estratificação social em classes ou estamentos, mas por gênero e idade; e o segundo é o fato de que em nenhum momento os Trinta Povos desfrutaram de autonomia política e sua organização estava intrinsecamente conectada ao sistema colonial.

²³² KERN, Arno A. **Missões: Uma utopia política**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 37

²³³ *idem*.

²³⁴ Sempre estaremos nos referindo a músicos quando se tratar do grupo social como um todo, incluindo-se nesse sentido fabricantes de instrumentos, cantores e afins. Exceto quando a menção for específica ao seguimento.

Contudo, apesar do sistema comunitário manter-se em níveis econômicos, é possível constatar uma crescente hierarquização social que se destaca dos relatos jesuíticos. Tanto nas celebrações rotineiras, como na nomeação oficial anual e nos trabalhos diários, vê-se que o músico está sempre presente.

Um dos exemplos quanto às polêmicas geradas sobre as formas de governo levadas a cabo nas Missões, é o fato de que os Cabildos dos Trinta Povos não realizaram reuniões gerais entre si, e nem foram encorajados a isso, tornando dificultoso aceitar que houve nos Trinta Povos alguma forma de federalismo.²³⁵ Ainda assim, o Cabildo se caracterizou como instituição máxima no espaço missionário, por ser responsável pela nomeação de todos os demais funcionários da redução, desde chefes militares ao mestre de capela.²³⁶ Segundo Arno Kern:

A instalação dos Cabildos e dos Corregedores nas Missões foram verdadeiros “ensaios” de aculturação, nos quais o absorvente trabalho dos primeiros missionários cedeu lugar à orientação e à educação. (...) Nas Missões, a própria religião cristã, ideia central do funcionamento de toda organização, era a responsável pelo atenuamento das relações sociais, facilitado este pela ausência do encomendeiro e do administrador espanhol.²³⁷

O que deve ser questionado nesse modelo de organização política, logo, não é se ele foi perfeito ou não, mas qual foi seu papel nas contínuas transformações da dinâmica colonial ao longo dos séculos, desde o século XVI. Bem como sua eficácia no exercício de garantir “a segurança externa, mantendo a ordem interna” e de que forma serviu para garantir aos indígenas mais de um século de sobrevivência em meio à disputa de território e mão de obra escrava de portugueses e espanhóis.

A realização dos jesuítas foi normatizar uma ordem de natureza ibero-americana, externa, numa organização política já existente, local, delegando cargos administrativos às lideranças indígenas e associando a propriedade da terra a essas instituições, de forma a manter a relação de subordinação índio-Cacique e integrar a isso a esfera maior de subordinação a autoridade real.

A aliança entre o Papado e as monarquias espanhola e portuguesa dentro do contexto da Contra-Reforma que resultaram no Real Patronato (ou Padroado, no caso de Portugal), transformou o episcopado hispano-americano numa grande agência de dominação política, assim inserindo a Igreja e seus órgãos na burocracia do absolutismo monárquico, e a música

²³⁵ KERN, op.cit., p. 49.

²³⁶ ibidem, p. 52.

²³⁷ ibidem, p. 55.

se encontra presente em cada afirmação dessa ordem. Tal controle se evidencia principalmente ao longo do século XVII e atinge seu auge no século XVIII com o advento da expulsão dos jesuítas das colônias ibero-americanas.²³⁸ Como define Kern:

Esta aliança entre o trono e o altar explica porque a conquista e a colonização da América espanhola foram feitas por um duplo sistema, de maneira concomitante. Um sistema religioso, preponderantemente fundado sobre a força espiritual, e do qual as Missões foram a expressão máxima. O outro, um sistema laico preponderantemente baseado na força material e do qual as *encomiendas* foram a máxima expressão.²³⁹

As Missões Jesuíticas do Rio da Prata eram dependentes da mesma maneira da Igreja Católica Romana, e ligadas diretamente à Santa Sé, tendo como objetivo final a salvação dos indígenas. Considerando o distanciamento das jurisdições coloniais, coube aos jesuítas serem os representantes “da autoridade eclesiástica e civil, como também de toda a civilização ocidental, seus valores e tradições”.²⁴⁰ Dessa forma, com base no “evangelizar e civilizar” os indígenas “pagãos”, os jesuítas atingiram não só grande parte deste objetivo como também empreenderam a assimilação da organização política colonial ao inserirem as lideranças indígenas no processo político-administrativo convencendo-os de suas “convicções, inclinações e valores”.²⁴¹

O que se modifica de modo substancial é o agrupamento de diversos Caciques numa única redução, com isso dando consistência aos laços de organização social dentro do projeto jesuítico. O cacicado não mais seria uma forma de liderança isolada, passando a compor “uma pequena nobreza reconhecida pela legislação colonial, mantendo a posse da terra e parte de sua autoridade sobre seus liderados”.²⁴² A transformação estrutural provocada com essa manobra, ao invés de enfraquecer o poder político do cacicado o torna mais complexo, ao passo que é inserido numa nova realidade. Enquanto isso, a música se tornou um artifício que serviu para reafirmar a cada momento os objetivos da empresa jesuítica, bem como simbolizava os níveis de subordinação dentro e fora do espaço reducional.

A música religiosa foi utilizada durante o período colonial para “atender a duas funções: a expressão do poder religioso e a expressão religiosa”. Para expressar o poder da Igreja, ela utilizava-se de sofisticções de conteúdo estético e composicional. Executada geralmente em “centros urbanos enriquecidos a partir da segunda metade do século XVII, sobretudo em

²³⁸ *ibidem*, págs. 84-85.

²³⁹ *ibidem*, p. 87.

²⁴⁰ *ibidem*, p. 91.

²⁴¹ *ibidem*, p. 100.

²⁴² *ibidem*, p. 41.

catedrais e nas cortes de vice-reis ou de autoridades coloniais”. Já os usos da música como forma de expressão religiosa aplicavam-se às paróquias e nas igrejas de ordens ou companhia, principalmente em relação às missões de conversão ou “cristianização”, como no caso jesuítico.²⁴³

Paulo Castagna expressa nessa divisão o teor da música utilizada pela Companhia de Jesus, que se desenvolve fora dos centros urbanos, dentro dos seus ideais de evitar o contato do indígena com as atividades mundanas do colonizador e dos colonos. Baseado na literatura de missões chiquitanas (visto que ele comenta o fato de tais músicas serem preservadas até hoje), o autor infere que não se executava a música européia original nas missões, e que são feitas composições próprias mais evidentes em fins do século XVIII de acordo com as possibilidades materiais das reduções.

Um dos erros mais recorrentes na abordagem do papel da música nas missões é o fato dos investigadores basearem-se nas referências da música erudita européia como um bloco, sem fazer considerações dos propósitos da música dentro do universo religioso. Conforme Castagna:

A abordagem de particularidades estilísticas das composições sacras, sem a compreensão de fatores determinantes, no âmbito religioso, acabaram produzindo visões parciais e, muitas vezes, distorcidas desse tipo de manifestação musical. Conseqüentemente, o estudo de certas particularidades da música religiosa – entre elas a utilização do estilo antigo e do estilo moderno – requer uma metodologia que contemple semelhante música enquanto arte de função religiosa e, portanto, sujeita a normas e costumes religiosos.²⁴⁴

Pensamos, entretanto, que a música não estava estritamente ligada ao sagrado em todos os momentos, ao menos não em sua forma ritualística. É possível notar como os relatos nos levam por vezes a outros momentos do cotidiano e nos leva a pensar também que em situações que de certo modo eram privadas, não havia a possibilidade do Cura certificar-se ou não que os cantos e músicas executadas eram apenas as ensinadas nas escolas missionais, ou ainda, que os cânticos tradicionais indígenas não eram praticados:

El día de trabajo termina con las vísperas en la iglesia, se reza el rosário y se canta la letanía. Después, **la familia se reúne en la galería de su casa**, toma mate, come, conversa y **canta aún unas horas**.²⁴⁵

²⁴³ CASTAGNA, op.cit., 2001. p. 69.

²⁴⁴ ibidem, p. 83.

²⁴⁵ HOFFMANN, Werner (Introdução) IN: SEPP, Antonio. **Relación del viaje a las misiones jesuíticas**. Buenos Aires: Eudeba, 1971. p. 97. Grifo nosso.

O papel da música no projeto missioneiro estava além da narrativa apaixonada de atração dos nativos, como foi reproduzido por muito tempo na historiografia, pois a música em si já era uma excessão, uma “permissividade” dentro da ótica jesuítica, como justifica, por exemplo, o padre Martin Schmid, um dos compositores de Chiquitos: “Enseñamos a la gente todas estas cosas mundanas para que se deshagan de sus costumbres rudas y se asemejen a personas civilizadas, predispuestas al cristianismo”²⁴⁶; e Antonio Sepp: “Aqui es particularmente necesario entusiasmar a los infieles con tales cosas, transmitirles e inculcarles, junto con la pompa eclesiástica exterior, una inclinación interior hacia la religión cristiana”.²⁴⁷ Na concepção seppiana, os índios eram pouco hábeis “para todo lo que es invisible o no salta a la vista, es decir, para lo espiritual y abstracto, pero que están muy capacitados para todas las artes mecánicas”.²⁴⁸ As incidências sobre o aspecto de que as “coisas interiores” não comoviam os indígenas são frequentes, tendo dessa forma a música como instrumento definitivo para lhes “inculcar” a religiosidade europeia e enfim, a conquista espiritual propriamente dita.

Por outro lado, a música também estava diretamente ligada à permanência nas reduções, e nesse sentido a execução de músicas em idioma nativo, ou o guarani na maioria dos casos, foi essencial. Bartomeu Melià alerta para a questão de que essas traduções não eram senão uma transposição do castelhano para o guarani, uma substituição de palavras, não havendo sobremaneira uma assunção da estrutura da língua religiosa ou do paradigma ritual de inspiração dessas populações.²⁴⁹

Com isso podemos inferir que o indígena ao cantar e tocar as músicas transpostas para a língua vernácula não estavam ferindo ou subvertendo suas crenças anteriores, mas sim, agregando novos valores e significações à palavra cantada, bem como ter se surpreendido com a maneira que o europeu se apropriava da sua “palavra”: “Todo esto les era desconocido, y no creían que su lenguaje duro y salvaje se podía tan fácilmente poner en verso y en música de tan dulce sonido”.²⁵⁰

Os índios das reduções dos Trinta Povos não chegavam a aprender as outras línguas, senão o instrumental para o canto e leitura, e para os textos proferidos durante as ceias dos

²⁴⁶ SCHMID, Martin apud NESTOSA, Jesús Ruiz. Chiquitania: el eco de una historia aún presente. IN: SZARÁN, Luis; NESTOSA, Jose. **Música en las Reducciones Jesuíticas de América Del Sur**. Asunción: Misionsprokur, 1999. p. 44.

²⁴⁷ SEPP, op. cit., 1971. p. 226.

²⁴⁸ SEPP, op.cit., 1973. p. 270.

²⁴⁹ MELIÁ, op.cit., p. 169.

²⁵⁰ SEPP, op.cit., 1973. p. 265.

curas, geralmente executado por coroinhas ou garotos do coro, com o pretexto de não instigar o contato com os espanhóis, o que justifica também um interesse pelas litanías vernáculas:

Nuestro jóvenes aprenden solamente a leer y escribir textos en lengua castellana o latina, no para que lleguen a hablar o a entender el castellano o el latín, sino para que sepan cantar en coro canciones en estos idiomas y para que los niños que nos sirven puedan leernos lecturas españolas o latinas en alta voz, durante las comidas en el refectorio. Procedemos de tal manera para evitar cualquier comunidad entre nuestros indios y los españoles, y para que nuestros protegidos permanezcan humildes y sencillos.²⁵¹

Nas reduções de Moxos, essa dinâmica se deu de maneira diferente, pois sendo jurisdição do vice-reinado do Peru, não fazendo parte da *Paracuaria*, encontrou-se uma maior presença de músicas em castelhano e de tradição hispânica, fruto de uma maior comunicação com os centros culturais da província: Charcas, Cuzco e Lima e do contato maior com criollos.²⁵²

Leonardo Waismann em seu estudo sobre Moxos constata que nessas reduções a utilização de instrumentos indígenas é muito mais incidente que nos Trinta Povos ou em Chiquitos, considerando assim um maior protagonismo indígena na música missional. Contudo podemos concordar com ele que a participação dos neófitos se traduzia numa prática musical híbrida onde a tradição indígena deixava suas impressões, pois:

Si hemos de creer a los historiadores posteriores, el mundo musical de las reducciones era inmaculadamente europeo, el papel de los indios se reducía a reproducir las realidades sonoras importadas del mundo de los blancos.²⁵³

Encontramos um registro nas cartas ânuas de 1634 de que talvez fosse possível a utilização de instrumentos nativos:

Por octubre deste año vino el Padre Provincial a visitar estas reducciones y sabiendo los indios que venia fue grande la alegria e jubilo qu recibieron (...) y (...) para su recibimiento se juntaron todos e hicieron del pueblo en el camino de la Concepción un castillo muy enramado y vistoso. Aqui vinieron a recibirle todos los principais casiques, **en lo alto del castillo estaban los instrumentos músicos que ellos usan, que son unos calabazos que atruenan al ayre.**²⁵⁴

Por enquanto, não se destacou outra incidência relativa às reduções, e mesmo nesse caso o paroquial poderia estar se referindo a um instrumento missionário improvisado com matéria prima nativa, não há maiores descrições. Os instrumentos de “calabazos” geralmente

²⁵¹ SEPP, op.cit., 1974. p. 196.

²⁵² WAISMAN, op.cit. p. 18.

²⁵³ idem.

²⁵⁴ CARTAS ÂNUAS DAS REDUÇÕES DO PARANÁ E URUGUAY DE 1634, AO P. PROVINCIAL DIEGO DE BOROÁ. In: MCA IV, p. 95. Grifo Nosso.

aparecem em textos sobre indígenas não reduzidos, como por exemplo, relata Cardiel sobre a tentativa dos padres Manuel Quirini e Matías Strobel em estabelecer missões no pampa argentino: “No era esto lo peor. Comenzaban á tocar sus trompetas (**que no son otra cosa que unos calabazos largos**) con un son tan lúgubre, que al más risueño llenaría de melancolia: y era señal de que venían enemigos”.²⁵⁵ Outra menção interessante dessa passagem é a referência à música indígena, que é lúgubre, enquanto qualquer relato sobre música missioneira está sempre acompanhado com adjetivos positivos, “alegria”, “felicidade”, etc.

De qualquer forma, não nos referimos às evidências diretas de que houve uma hibridização na estrutura da música em si, embora as haja no período posterior à expulsão, mas à própria interpretação indígena de uma peça européia, assim como faziam as esculturas.

A imagem de americanos tocando a música européia é uma das que aparecem com maior frequência nos informes e cartas que se difundiam pela Europa como atividade da ordem jesuítica, e ela foi utilizada conscientemente como recurso publicitário.²⁵⁶

Sobre a composição, tanto Sepp como Cardiel fazem questão de reiterar a falta de criatividade e imaginação dos índios, e o discurso sobre a imitação se sobrepõe na historiografia. Como afirma Waismann, apenas vinte anos depois da expulsão, temos não só compositores indígenas com nome e sobrenome, como também elementos estilísticos que os caracterizam.²⁵⁷ Qual a razão para que os índios não compusessem nas reduções?

De acordo com Waisman, sabemos que os músicos aprendiam a fabricar e tocar seus próprios instrumentos, porém a música já vinha pronta, só havia no máximo a necessidade de copiá-la. Não havia sentido em inventar uma nova composição, quando o sistema implementado pelos padres músicos já incluía música para todas as ocasiões. Em que uma nova composição contribuiria para a liturgia? E segundo os relatos de que estes índios tinham verdadeira adoração por seus líderes religiosos, por que pensariam em melhorar o que já lhes era dado como palavra divina? No espaço reducional, a concepção ocidental de “se atualizar” e renovar constantemente a produção artística não tinham valor, quiçá na mentalidade dos séculos XVII e XVIII.²⁵⁸

²⁵⁵ CARDIEL, op.cit. p. 167. Grifo Nosso.

²⁵⁶ GARRIDO, Gabriel (dir.); PACQUIER, Alain; ILLARI, Bernardo; POMMIER, Edouard. **Vêpres de San Ignacio - Réductions Jésuites de Chiquitos [ENCARTE CD]** - Domenico Zipoli -K617 - réf. 027 - Les Chemins du Baroque, vol. 4 – 1992. p. 99.

²⁵⁷ WAISMAN, op.cit., p. 30.

²⁵⁸ ibidem, p. 31.

Ao contrário do que afirmava Josefina Plá em 1975, a arte missioneira está longe de ser “eminente anônima”. Se ela assim o pareceu por algumas centenas de anos, os únicos culpados são os historiadores. Isto está além da incidência de nomes ou personagens individuais que surgem nos relatos, portanto, não basta “ignorá-los” para que se faça valer essa assertiva.²⁵⁹

Os jesuítas tomaram o ofício artístico como parte de seu projeto catequisador e civilizador, e dessa forma se incute a ideia que o resultado dessa prática ou produção estaria livre de valores artísticos. Porém, ao mesmo tempo em que reafirmam o valor ilustrativo e didático das obras, ou da música em ritual, há também um discurso voltado para as capacidades individuais, mesmo que mecânicas. No caso da música, as constatações de que os índios eram copistas e imitadores natos, sem imaginação ou criatividade, podem remeter diretamente a este senso de ofício medieval, onde “a personalidade do artesão se esfuma e carece de significação em presença da obra mesma e seu objetivo – a exaltação religiosa”.²⁶⁰ No entanto essa concepção está atrelada ao ponto de vista do jesuíta, e não do índio.

O índio missioneiro saiu de uma oficina tecnológica lítica para entrar num universo de metalurgia e artefatos com os quais ele experimentou, utilizou e alçou domínio. Tal processo já deveria ser demasiado complexo para a compreensão do europeu, quanto mais à forma com que o nativo se relacionaria com um instrumento musical totalmente inédito ou o tipo de música que se podia obter através desses novos conjuntos de artefatos sonoros. Se como Bartomeu Melià coloca, que antes de se seduzir pelas flautas dos padres, as populações se encantaram pelos objetos de ferro, como mensurar a sua reação frente aos instrumentos musicais europeus? Como não levar em conta a relação antecedente e transcendente que o indígena possuía com a música? Uma vez que na cosmossônica guarani, a palavra também já vem pronta, sonhada, ou ditada pelos deuses?

No relato em que o padre Antonio Sepp é solicitado a construir um órgão com o material que tinha disponível ao seu alcance temos um breve vislumbre dessa dinâmica. Em 1694, o Provincial Lauro Nuñez deu a ordem para que se construísse um órgão ao modo europeu, Sepp, explicando que em Yapeyu não possuía a matéria prima adequada, se dirige a redução de Itapua, onde havia os metais necessários. Mesmo assim, não se fazia suficiente, e Sepp teve que fabricar tubos de madeira de cedro:

²⁵⁹ PLÁ, Josefina. **El Barroco Hispano Guarani**. Editorial del Centenario S.R.L. Asunción, 1975. Biblioteca Virtual del Paraguay. Disponível em http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=6906. Acesso em 01.06.2011.

²⁶⁰ idem.

(...) la hice cortar en delgadas hojas, a las que uní y pegué con cola sobre un fino pergamino: les di altura, grosor y tamaño correspondientes y les desaté así la lengua. ¡Oh milagro!, los cedros, antes secos y mudos, comenzaron a tintinear, a vibrar y a retumbar de tal manera que los misioneros y los indios en conjunto dieron un grito de asombro: “¡Victoria, victoria, Padre Antonio!”
 (...)

Lo que más asombro les causó fue que vieron la madera de cedro, antes muda, asumir un lugar en el órgano y la escucharon competir con los sonidos agudos de los tubos de estaño, cual de los dos vibraba y retumbaba con más fuerza. Jamás se había escuchado algo semejante en *Paracuaria*.²⁶¹

As reminiscências da cultura material de Chiquitos nos permitem ter uma ideia de como eram feitos os tubos de cedro, que o jesuíta Martin Schmid fabricava com seus neófitos.

Figura 1 – Tubos de órgão fabricados com madeira de cedro



Tubos de Organo construido por Martín Schmid.
 Tubo mayor: altura: 1 m 35 cm.; abertura: 9.50 cm por 12 cm.
 Tubo menor: altura: 78.50 cm.; abertura: 7.30 cm por 7 cm.
 Fue construido en 1752 y hallado en la Iglesia de San Rafael en 1972 por Hans Roth.

Fonte: SZARÁN, Luis; NESTOSA, Jose. **Música en las Reducciones Jesuíticas de América Del Sur**. Asunción: Missionsprokur, 1999.

²⁶¹ SEPP, op.cit., 1973. págs. 138-139.

Outros instrumentos eram construídos com matéria prima improvisada, cordas eram obtidas através de tripas secas de ovelha ²⁶², e assim se configurava a orquestra missioneira. Cremos que seja totalmente plausível que o esforço dos indígenas não estaria de fato direcionado ao “criar”, e sim ao desvendar, descobrir e conhecer todas essas palavras e sons que tinham uma origem completamente misteriosa. Dessa forma, a música européia só veio a confirmar a concepção guarani de que “a música já existe em outro lugar”, como afirmava Deise Montardo no capítulo anterior.

Dizer que o assombro que se estabelecia quando entravam em contato com a música desses novos instrumentos se transmutava no desejo de se juntar à redução é ignorar a curiosidade humana, que possui mais força que a resposta pronta. Já reduzidos, dizer que o músico missioneiro é um anônimo é uma anedota. Os longos anos de equívocos sobre a natureza dos músicos e de seu ensino vão se dissipando conforme as fontes passam a ser utilizadas com maior acuidade. Conforme Waisman:

Insistir en la búsqueda de compositores indígenas no significa valorizar la contribución aborigen a la cultura misional, sino someterse a los dictados de la cultura occidental, glorificando al compositor como creador y relegando al intérprete a un papel subordinado como mero transmisor. ²⁶³

Mais do que os personagens, todos os músicos protagonizaram o desenvolvimento da música missional e foram parte inexorável do projeto missioneiro, e o que temos que buscar é precisamente isto: a intersecção entre as práticas musicais importadas da Europa e a sua realização por mãos e gargantas americanas. ²⁶⁴

Dessa forma, o espaço missioneiro não se configura apenas um espaço de fronteira fisicamente, mas toda a sua organização étnica e social se dará num atravessamento de fronteiras, visto com destaque no âmbito da música. Os jesuítas determinaram um lugar importante para a educação musical, e preocuparam-se em adaptá-la a todos os usos e capacidades, desde a música de catequese ao treinamento de músicos capazes de interpretar obras litúrgicas do barroco europeu. ²⁶⁵

²⁶² *ibidem*, págs. 271-272.

²⁶³ WAISMAN, *op.cit.*, p. 34.

²⁶⁴ *ibidem*, p. 35.

²⁶⁵ PRIASCO, Susana Antón. **La educación musical en el proyecto misional jesuítico. El caso de Mojos.** Revista Bibliographica Americana. n.1, jun., 2004. Faculdade de Filosofia y Letras. Universidade de Buenos Aires. Disponível em <http://200.69.147.117/revistavirtual/Revista%20Real/0-Articulos/Art-Susana-Anton-Priasco-1.pdf>. Acesso em 09.12.2010.

3.2 Os padres músicos e estrangeiros

*I am the passenger
And I ride and I ride
I ride through the city's backsides*

(The Passenger – Iggy Pop)

Desde os tempos iniciais, a ordem jesuítica foi de um ordenamento plurinacional. Os primeiros missionários do Guairá contavam com Róque Gonzalez, de Assunção; Fields, irlandês; os italianos Cataldino e Masetta e o espanhol Lorenzana. Em seguida surgem os padres músicos Louis Berger, da França; e o belga Jean Vaisseau; além de Zípoli, Sepp, e outros diversos. A multiculturalidade que essa formação causou nas missões certamente é dos motivos que veio a diferenciar o mundo missionário dos espaços coloniais compostos quase que unanimemente por espanhóis.

Mesmo com as restrições em relação a clérigos que vinham de países onde se dava o movimento reformista com mais força, os documentos apresentam uma série de jesuítas que não eram de origem espanhola, e na maioria das vezes, o crédito ao desenvolvimento cultural, e principalmente à música nas missões recai sobre os estrangeiros:²⁶⁶

A essa observação, soma-se novamente quais valores viriam a reger os padres músicos-compositores no ambiente missional. Talvez em nenhum outro contexto a discussão sobre o sagrado e secular na música tenha tomado proporções tão paradoxas. Se por um lado, a música litúrgica estava presente na totalidade do cotidiano, por outra, ela foi completamente adaptada àquelas circunstâncias. E se pensarmos de uma forma geral, a função do jesuíta em seu povoado de índios estava longe de ser uma regulamentação fixa e sem contingências das mais diversas. O padre que era músico possuía apenas um recurso a mais em seus atributos gerais como jesuíta, e excetuando-se a Antonio Sepp e Zípoli, assim eram representados brevemente nos relatos, como por exemplo: “(...) hay otro Hermano del Rhin Superior, de nombre Juan Wolff, quien de oficio es carpintero, y al mismo tiempo un hábil guitarrista...”.

²⁶⁷

Temos os músicos missionários, padres e indígenas, como os grandes atravessadores culturais da sociedade colonial, pois desde a origem territorial dos jesuítas europeus, sua

²⁶⁶ De acordo com pesquisas realizadas, a Espanha já teria enviado inúmeros talentos musicais ao novo mundo bem antes dos padres missionários, mas ao que tudo indica estes circularam com mais relevância nos meios urbanos e populares.

²⁶⁷ Sem data, no corpo do texto fala-se em 1724 – Carta del Hermano Miguel Herre al R.P. provincial Fco. Molinder. IN: MUHN, op.cit., p. 42.

chegada às missões da colônia, o contato, catequese e ensino dos indígenas, e finalmente a produção e execução de músicas para festas e celebrações, tanto no espaço de redução, como as apresentações fora desse contexto, resultaram numa série de interconexões entre instituições religiosas e municipais, e isso nos mostra mais uma vez, que não podemos estudar aspectos culturais de uma determinada sociedade como se estivessem cristalizados num mundo isolado e autosuficiente. O que não quer dizer que esse diálogo não pressupunha diferenças e realidades implícitas na relação cidades-missões. Conforme Leonardo Waismann coloca a respeito do “choque” entre essas populações no território argentino:

(...) lo cierto es que sus prácticas musicales tenían muy pocos puntos de relación con las del resto del virreinato bajo cuya jurisdicción estaban. Los esporádicos contactos (visitas de obispos a las reducciones, visitas de conjuntos indígenas a Córdoba, Santa Fe y Buenos Aires) sólo servían para destacar las diferencias entre ambos mundos.²⁶⁸

Destacar a diferença entre “ambos os mundos” do contexto colonial terminou por incutir aos músicos também a sua responsabilidade como representantes da obra missionária edificante, e atestadores de sua própria identidade.

Segundo Robert Stevenson, o primeiro livro a ser escrito na América do Sul e ter sido liberado para impressão não foi “um almanaque ou uma proclamação, mas um tratado sobre polifonia e cantochão”, datado de 1559, em Valladolid, e possui registro no Arquivo das Índias em Sevilha.²⁶⁹ O “Archivo General de Indias” ainda é um banco de dados valioso e riquíssimo para quem pretende trabalhar com música colonial iberoamericana. Sobre músicos imigrantes, por exemplo, encontram-se os arquivos sobre as Casas de Contratación, que esclarecem como todo passageiro para o novo continente tinha que tramitar um expediente com seus dados pessoais, e atestam que “(...) Como viajeros a Indias encontramos no sólo músicos españoles, sino también los procedentes de diferentes regiones europeas que emigraron a América a través de los puertos españoles”.²⁷⁰ Claudete Boff enumera algumas

²⁶⁸ WAISMAN, Leonardo. **La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial**. Acta Musicologica. Vol. 76, Fasc. 1, 2004. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/25071231>. Acesso em 19.02.2009. p. 119. Doravante referido como 2004 (2).

²⁶⁹ STEVENSON, Robert. **The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives**. Journal of the American Musicological Society, Vol. 23, n.1, 1970. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/830350>. Acesso em 19.02.2009. p. 98. A questão do desenvolvimento da imprensa na colônia esteve intrinsecamente conectada à produção de livros musicais, o que Guillermo Furlong enfatizou bastante em seu trabalho, e é um frutífero campo de pesquisa.

²⁷⁰ USTARRÓZ, María Gembero. **Documentación de interés musical em el Archivo General de Indias em Sevilla**. Revista de Musicología. Volumen XXIV. n. 1 – 2. jan. Madrid, 2001. p. 21.

das nacionalidades jesuíticas em seu estudo, nos quais nos atemos não tanto nas estatísticas, mas na diversificação regional encontrada:

Pela província do Paraguai passaram 2.291 jesuítas, sendo: 53,07% da Espanha, 13,70% da Argentina, 7,20% da Itália, 4,14% do Chile, 3,97% do Paraguai, 3,88% da Alemanha, 2,44% de Portugal, 2,05% da França, 1,57% da Bélgica, 1,22% da Tchecoslováquia, 1% da Bolívia, 0,96% do Peru, 0,87% da Áustria, 0,78% do Brasil, 0,56% da Polónia, e 0,52% da Suíça. *Estos 16 países más otros tantos que apresentam porcentajes muy bajos, suman un total de 32 nacionalidades que demuestran la contribución internacional a la empresa misionera de la provincia de Paraguay.*²⁷¹

Tal diversidade de nacionalidades entre os jesuítas incita na contemporaneidade problemas sobre a legitimidade hereditária da música colonial iberoamericana, assunto abordado muito mais pela musicologia do que pela história. Diretamente ligado a questões nacionais, o resgate da música antiga colonial acaba por delinear fronteiras e limites territoriais que antes não havia, assim como a “adoção” dos músicos e compositores missioneiros à suas respectivas pátrias, como é visto principalmente no caso de Zípoli. De acordo com Leonardo Waissman, cremos que se existe um grupo que pode reclamar a Zípoli, entre outros, como “seus”, não resta dúvida que este grupo é a “muy internacional” Companhia de Jesus.²⁷²

O belga Jean Vaisseau é um dos primeiros padres músicos a surgir nos relatos jesuíticos, juntamente com o napolitano Pietro Comentale. Na historiografia, não surgem acompanhados de referências concretas indicadas pelos autores. Guillermo Furlong fala brevemente de Pietro Comentale, afirmando que é o primeiro a introduzir a música nas missões, enquanto Carlos Leonhardt afirma que, em 1628, Comentale de San Ignacio Guazú chegou a Buenos Aires com “veinte indios grandes y pequeños, diestros cantores y excelentes músicos de vihuelas de arco y otros instrumentos”.²⁷³

Já no caso de Jean Vaisseau, existem algumas informações na obra do padre Nicolás del Techo:

Había nacido en Tournay, antigua capital de los Nervios; entre otros estudios, cultivó el de la música; estuvo adscrito al teatro de Alberto de Austria y de Isabel Clara Eugenia, y mereció el aplauso de éstos (...) Desde Buenos Aires fue enviado al Guairá y estuvo seis años en Loreto bautizando gentiles y

²⁷¹ PALÁCIOS & ZOFFOLI apud BOFF, Claudete. **Persuadir ou Deixar-se Persuadir: a Produção Artística dos Povoados Missioneiros do Sul do Brasil**. Revista Pindorama. n.1. s/d. Disponível em <http://www6.ufrgs.br/artecolonial/pindorama/edit.htm>. Acesso em 02.05.2011. p. 15.

²⁷² WAISSMAN, op.cit., 2004 (2). p. 123.

²⁷³ FURLONG, op.cit., p.178; LEONHARDT, C. Cartas anuas de la provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, Buenos Aires, 1927/9, II, p. 231.

catequizando neófitos com egregio celo. Su gloria principal fue enseñar a estos la música; es cosa averiguada que, gracias a él, la Compañía fundó escuelas de dicha bella arte en varios pueblos de Paraguay, en donde los neófitos aprendieron a tañer instrumentos durante el culto divino.²⁷⁴

A Vaisseau credita-se os primeiros avanços da música missioneira rumo ao que é considerado o “estilo novo”. Contudo, o padre falece no surto de varíola de 1622-23, enquanto cuidava de algumas crianças de seu coro que estavam enfermas.

No mesmo período, menciona-se o francês Louis Berger, “pintor, médico, platero, músico y danzante, amigo de enseñar a los indios a tocar bigüelas de arco²⁷⁵ com que ha reducido com su arte a muchos infieles”.²⁷⁶ Em 1616 encontra-se em Itapua onde leciona pintura e música e a ele é creditada a pintura “Virgen de los Milagros”, hoje conservada em Santa Fe. Encontra-se também em outros relatos, como o do Provincial Mastrillo Durán²⁷⁷, de 1629, que declara que os indios haviam aprendido “com admirable facilidad a cantar y tañer instrumentos, siendo su primer maestro nuestro hermano Luis Berger, insigne citarista”.²⁷⁸ É curioso pensar que Mastrillo cita Berger como primeiro mestre, obliando a existência de Vaisseau, já que aparentemente Loreto e Itapua eram missões próximas. Encontra-se ainda outro relato de Mastrillo, sobre uma comemoração de novembro de 1628, que recebeu “todo el pueblo de Buenos Aires en nuestra casa”:

(...) quiso Dios Nuestro Señor viniese de la Provincia del Uruguay el padre Diego de Alfaro por el Rio Uruguay y por el Rio de la Plata sin ser llamado con diversas embarcaciones y con setenta indios de aquellas Reducciones (...); eran buenos cantores y músicos de vihuelas de arco que trajeron consigo, con que festejaron la fiesta de las cuarenta horas, con linda música, curiosas danzas y saraos que hicieron con mucho donaire y destreza con

²⁷⁴ DEL TECHO apud BOLLINI, op.cit., p. 188.

²⁷⁵ “Bigüela de arco” se refere provavelmente à família das violas *da gamba* ou *da braccio*, isto é, tocadas entre as pernas ou com a corda pulsada a instrumentos de arco. Nosso objetivo nesse trabalho em relação aos instrumentos e teoria musical é apenas deixar claro para que o leitor mais leigo consiga se situar no tema. De forma alguma é intenção nos aprofundar em questões técnicas musicais ou organologia. Mais definições dessa natureza encontram-se em BOLLINI, Horacio; PREISS, Jorge H.; CASTAGNA, Paulo, entre outros.

²⁷⁶ LEONHARDT, Carlos S.J. apud BOLLINI, op.cit., p. 189.

²⁷⁷ Aqui se ilustra bem um problema das referências das fontes jesuíticas. No subtítulo anterior utilizamos um trecho da Carta Anua que se revelou ser o mesmo Padre Nicolas Mastrillo Durán; temos três referências diferentes dele: em Guillermo Furlong, Horacio Bollini, e na compilação De Angelis da Biblioteca Nacional. Esta, por sua vez, contém nota explicativa de que só possui um trecho impresso na publicação (no que diz respeito ao assunto do volume apresentado), que o manuscrito da coleção De Angelis está incompleto e em mau estado, e que a impressão na sua totalidade está no também já citado “Documentos para la Historia Argentina, tomo XX, Carta anuas de las Provincias del Paraguay, Chile y Tucuman, de la Compañía de Jesus. (1615-1637). Buenos Aires, 1929”. Não seria possível a complementação fundamental do texto dessa carta sem o cotejamento de suas referências, e é a esse cuidado que pretendemos atentar à revisão historiográfica das missões, além do tema em questão. Sem falarmos nos limites estruturais do próprio investigador de ter a possibilidade de chegar a tais documentos mais completos e esclarecidos, ou mesmo obter essas informações sem que haja um diálogo contínuo com a historiografia dos países latino americanos.

²⁷⁸ BOLLINI, op.cit., p. 189.

vistosos aderezos y plumería de varios colores (...) Todos aquellos tres días estaba todo el pueblo [de Buenos Aires] en nuestra casa (...) y la gente más honrada del pueblo todo día entero estaba con los indios no hartándose de verlos (...) y oírlos.²⁷⁹

Horacio Bollini admite hipoteticamente que o prestígio de Berger terminou por eclipsar as realizações de seus predecessores, visto que em 1631 são solicitados ao Provincial do Paraguai os serviços de Berger para atuar fora de seus limites: “Menester es que V.R. use de mucha caridad com el Provincial de Chile, prestando por um par de años al Hermano Luis Berger, para que introduzca la música en Chiloé”.²⁸⁰ Berger retorna do Chile em 1639, e falece em Córdoba, em 1643.

No caso dos jesuítas alemães, em 1616 o P. General Vitelleschi envia os quatro primeiros. A Igreja Católica se encontrava em posição defensiva num território onde perdia espaço para o protestantismo. Durante a Guerra dos Trinta Anos, são mais 20 jesuítas que fazem suas incursões para as missões ultramar entre 1620 e 1670, sendo que no período das bandeiras paulistas e dos conflitos com o bispo Cárdenas, as autoridades espanholas proibiram a entrada de setenta sacerdotes estrangeiros da Ordem Jesuítica. Foi somente através de uma cédula de 1664, que se estabeleceu que a quarta parte dos membros das expedições pudesse ser estrangeira, ampliando esse contingente para um terço em 1674. A solicitação do P. Antonio Sepp é feita em 1682, e só é aceita cinco anos mais tarde.²⁸¹

Sepp escreve que em sua saída de Cádiz, em Janeiro de 1691, os jesuítas eram quarenta e quatro missioneiros de nações distintas: espanhóis, italianos, holandeses, sicilianos, sardos, genoveses, milaneses, romanos, bohemios, austríacos, e entre eles um tirolês, falando de si, e em vários momentos enfatiza as diferenças latentes entre os povos germânicos.²⁸²

Há registros que os anos que se sucederam com a chegada de Sepp foram favoráveis aos estrangeiros. O Padre Ignacio de Frías, que foi reitor do Colégio de Buenos Aires de 1687 a 1691, foi eleito para representar a Província do Paraguai nas Cortes de Madrid, em Roma. Foi nessa viagem o responsável por levar os manuscritos do padre Antonio Sepp para a Europa; e conseguiu que Inocencio XII solicitasse a permissão ao Rei da Espanha de que metade dos missionários enviados a América fossem espanhóis, enquanto a outra metade fosse de súditos

²⁷⁹ FURLONG, op.cit., p. 178.

²⁸⁰ Carta fechada em Roma em 1631, del P. General Vitelleschi al Provincial do Paraguay apud BOLLINI, op.cit., p. 190.

²⁸¹ HOFFMANN, Werner (Introdução). IN: SEPP, Antonio. **Relación de viaje a las misiones jesuíticas**. Buenos Aires: EUDEBA, 1971. págs. 16-17.

²⁸² SEPP, op.cit., 1971. págs. 124-125.

do Imperador ou italianos. Quando retorna da Europa, Frías é nomeado Provincial e manteve-se no posto de 1698 a 1702.²⁸³

3.2.1 Antonio Sepp

*There's the moon asking to stay
Long enough for the clouds to fly me away
Though it's my time coming, I'm not afraid, afraid to die
My fading voice sings of love*

(Grace – Jeff Buckley)

A obra de Antônio Sepp é referência para muitos pesquisadores em busca das práticas artísticas missionárias, e o caráter de inovação que implantou nas reduções é considerado por alguns um marco de transformação, pensando, por exemplo, a música antes de Sepp, e após. De origem tiroleza, foi instruído desde pequeno para participar do coro de cantores da Corte Imperial de Viena, na qual, segundo Padre Lozano, atingiu um nível de celebridade.

Sepp é um dos maiores exemplos do paradoxo secular-sagrado para os padres músicos, pois teve sua formação musical no coração da corte imperial vienense, que durante o período era um centro de referência para toda a Europa, além de ter visitado a corte inglesa de Charles II. Em 1688 se encontra em Augsburgo como professor de retórica e “*praefectus musicae*”, enquanto mantinha contato com o diretor de música da catedral, Johan Melchior Glettle, num círculo onde a renovação da polifonia e a novidade do estilo moderno despontavam.²⁸⁴

Apesar de Domenico Zípoli ser considerado o grande compositor das Missões Jesuíticas, a trajetória de Antonio Sepp é definitiva para compreender a sua aceitação entre os indígenas, a utilização de diversas experimentações sonoras, e finalmente, das adaptações musicais às línguas vernáculas dos nativos. Como já foi dito anteriormente, a escola musical alemã prezou por se aproveitar profundamente de obras profanas para ganhar adeptos religiosos, e foi dessa forma que Sepp procedeu em *Paracuaria*.

Uma passagem bastante utilizada é quando o jesuíta discorre sobre o estilo antigo que era executado nas missões meridionais e da necessidade para a formação de músicos no novo estilo. Ao longo da sua obra, Sepp descreve uma variedade de instrumentos que denotam que o novo estilo foi de fato aprendido e executado.

²⁸³ HOFFMANN, Werner (Introdução). IN: SEPP, Antonio. **Continuación de las labores apostólicas**. Buenos Aires: EUDEBA, 1973. nota 68, p. 288.

²⁸⁴ *ibidem*, p. 19.

Importante ressaltar nos escritos do musicólogo Paulo Castagna, o cuidado que teve com as traduções das obras de Sepp, ao comparar três edições em línguas distintas, e destacar em nota que adaptou o texto para que se aproximasse mais dos termos musicais, geralmente equivocados nas traduções, como foi exposto no primeiro capítulo. Neste exemplo abaixo:

(...) Os missionários me enviam seus músicos de todos os pontos cardeais e de mais de cem milhas de distância, para que eu os instrua nessa arte [ou seja, o estilo moderno], que é completamente nova para eles e difere da velha música espanhola que eles têm, como o dia da noite. Até agora não sabiam nada de nossas divisões de compassos, nada de proporção tripla, e nada das cifras 7-6, 4-3, etc. Até hoje, os espanhóis – como vi em Sevilha e Cádiz – não tem colcheias, nem fusas, nem semifusas. Suas notas são todas brancas: as semibreves, as mínimas e as semínimas, que são parecidas com as notas quadradas da velha música litúrgica. É música antiquíssima, como os livros velhos dos quais os copiadores da Província alemã possuem caixotes inteiros e que utilizam para encadernar novos autores. (...) ²⁸⁵

Temos os compassos do tempo musical incompreendidos na edição argentina (no texto encontra-se “las cifras 76, 43...” enquanto Castagna corrige com os compassos 7-6 e 4-3), e na edição brasileira o problema se intensifica com uma efusão de substituições de termos técnicos: “proporção tripla” se torna “diversos tritons”; os compassos citados acima se tornam “espécies de andamentos”; “colcheias, fusas e semifusas” se tornam “notas dobradas e tríplexes”, além da supressão de diversas ideias. ²⁸⁶

A narrativa de Sepp é pontuada pela edificação presente nas cartas anuais, casos de conversão bem sucedidos, e outros nem tanto, porém sua grande contribuição está nas descrições de fundação das reduções, e de relatos do cotidiano comum, que dificilmente encontramos em outros documentos. Sepp é uma testemunha *in loco* do tempo áureo missionário, e pela natureza quase orgânica de sua escrita, acaba “deixando passar” informações que não figurariam em informes oficiais.

Sem dúvida que a música para o padre tirolês ganhou papel de destaque em suas escrituras, bem como a preocupação com a formação dos especialistas desse ofício. Confrontar seus depoimentos com relatos semelhantes é um dos caminhos para compreender a prática musical nas reduções, sendo que o mais dificultoso é, como já mencionamos, recolher e comprovar informações de regiões onde não há a sua influência direta.

²⁸⁵ CASTAGNA, op.cit., 2001. p. 78

²⁸⁶ As nomenclaturas das notas dizem respeito ao tempo de duração de cada uma no intervalo dos compassos. Não quer dizer, para o historiador, que é necessário o domínio do vasto universo de termos musicais e da teoria, contudo, uma tradução equivocada dificulta o exercício de interdisciplinaridade.

É através do relato de Antonio Sepp que temos uma dimensão maior do tipo de música que se executava nas reduções. Havia composições próprias, mas havia a preocupação em trazer a música nova e em capacitar os indígenas aos cânones praticados na Europa. Além das obras de Glettle, o jesuíta menciona que seus músicos executavam Schmelzer, Biber e Trübner, o que comprova que não era apenas a música sacra e italiana que ressoava no Rio da Prata durante os anos do estilo novo.

Sepp caracteriza não só as trocas culturais e concessões que se deram no espaço reducional a partir dos jesuítas, mas também o retorno da convivência missioneira como resultado no comportamento dos padres. Em carta do padre Antonio Betschon ao Provincial da Alemanha Superior, de 1719, por exemplo, observamos que o próprio jesuíta nascido no Tirol perdera sua habilidade na língua materna após 28 anos em *Paracuaria*:

El 7 de agosto llegó el R.P. Antonio Sepp, erector y verdadero apóstol de estas reducciones; **él nos saludó en alemán, aunque sua lengua materna dejaba algo que desear; pues por espacio de 27 años no la había ejercitado.** El 8 nos detuvimos todos allí, donde nos recrearon los índios con sus danzas, música y torneos. El 9 nos embarcamos de nuevo, y antes de anochecer llegamos a la capilla de Nuestra Señora de Oetingen, erigida por el Padre Sepp. Aquí fuimos recibidos por los principales de la reducción de Santa Cruz, entre sonidos de timbales y trompetas y estruendo de las descargas; los indios que habían venido hasta allí en sus cabalgaduras, iban todos vestidos a la europea; así visten en las grandes fiestas. En la capilla, después de haber rezado con los indios el rosario, cantamos las letanías lauretanas y la Salve. (...) Cuando nos encontramos cerca de la reducción de Santa Cruz, donde tiene su asiento el Padre Sepp, nos salieron al encuentro algunas tropillas de caballeros indios; cuatro pelotones de guerreros a pie nos esperaban en la plaza de Santa Cruz y nos recibieron con las salvas de sus armas. Luego por verdes arcos de triunfos **fuimos saludados, en alemán, latín, castellano y guaraní, por un buen grupo de niños,** de los monaguillos y cantores de la iglesia. Al entrar en la iglesia, nos encontramos con las mujeres y niñas en ambos lados, en dos hileras perfectas, con velas y perfume en sus manos; **una venerable mujer que se había colocado en medio, nos recibió con un corto saludo en su idioma.** A continuación se cantó el Himno Ambrosiano, al que siguió una breve alocución del Padre Sepp, en la que expuso el motivo de nuestra venida, entre voces de gratitud del pueblo que nos aguardaba, parte en la iglesia y parte en la plaza contigua.

287

É curioso notar que o padre Betschon afirma que Sepp não havia exercitado o alemão nos últimos anos. Em seguida ele descreve a ritualística trivial das visitas de clérigos, acompanhada pelos músicos como de praxe, e então que foram saudados também em alemão pelos índios meninos. Em nenhum outro relato observamos a prática do alemão, e ao início o padre diz do sofrível alemão de Sepp, o que nos parece ser uma referência forçada, por ser

²⁸⁷ 1719 – 3 Mártires [Los tres reyes] (PY) – Carta del P. Antonio Betschon al R.p. Javier Am-Rhin. Provincial de Alemania Superior. IN: MUHN, op.cit., págs. 27-28. Grifo Nosso.

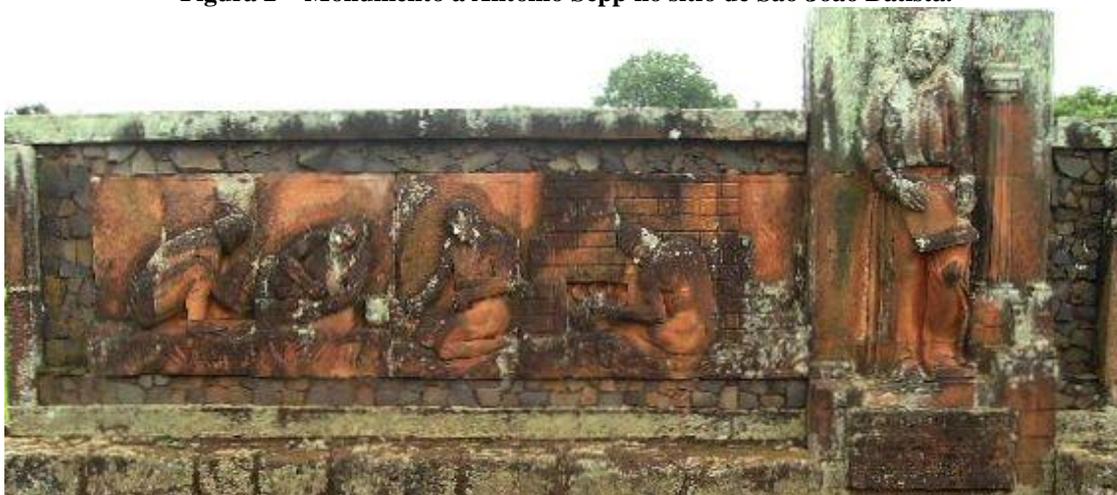
uma carta dirigida ao Provincial daquela região, como que para agradar. Por último, a saudação dos padres por uma mulher, cujas ordenações reparam o contato direto, outro caso excepcional a exemplo dos que surgem nas histórias da órbita de Sepp.

Acima de tudo, Sepp é retratado com pioneirismo, e após sua morte isso se torna mais constante e sua trajetória é romantizada. “O Gênio das Reduções Guarani” – ora o grande músico, ora o grande metalúrgico. O monumento ao Padre Antônio Sepp, no sítio da redução jesuítica de São João Batista, é um exemplo dos “lugares dominantes” a que se referia Pierre Nora.²⁸⁸

Arthur Rabuske, um dos biógrafos do jesuíta alemão, descreve que um levantamento de estudos sobre a vida dos jesuítas missioneiros se intensifica na década de 1940, e com isso vem à tona os trabalhos sobre Sepp, personagem de seu livro.²⁸⁹ Rabuske enfatiza os préstimos do padre jesuíta como “pioneiro da siderurgia do ferro e do aço no sul do Brasil”, inscrição da epígrafe do monumento, e afirma que este representa “um resultado prático de todos esses estudos”.²⁹⁰

O monumento em si apresenta Sepp em pé, à direita dos indígenas, que em posição inferior, realizam o trabalho de fundição. Um documento à mão ainda acena para o fato de que Sepp exercia a função de tutor intelectual, disposição que se repetirá em outros trabalhos do artista Valentin von Adamovich.

Figura 2 – Monumento a Antonio Sepp no sítio de São João Batista.



Fonte: Arnaldo Dobberstein (arquivo pessoal)

²⁸⁸ “(...) espetaculares e triunfantes, imponentes e geralmente impostos, quer por uma autoridade nacional, quer por um corpo constituído”, e têm a “frieza ou a solenidade das cerimônias oficiais”. Ver NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. IN: Projeto História: Revista do Programa de estudos pós-graduados em História e departamento de História da PUC-SP. São Paulo, SP. Brasil, 1981. p. 26.

²⁸⁹ RABUSKE, Arthur José. **P. Antonio Sepp, S.J., o gênio das reduções guaranis**. 2. ed. São Leopoldo : Hilgert, 1979.

²⁹⁰ *ibidem*, p. 9.

Não nos surpreende que o monumento erigido em 1959 ao Padre Sepp homenageie o patrono da siderurgia brasileira, uma vez que, para a os interesses da Ação Católica e o projeto direcionado para as massas operárias e estudantis, que então se encontravam em posição de descrença ao catolicismo devido ao aumento do protestantismo, e da penetração de idéias comunistas nos sindicatos e universidades, o Sepp “operário” era um ícone muito mais interessante.²⁹¹

As ressignificações do papel de Sepp se adaptam ao tempo. Nos estudos históricos da cultura a partir de 1990 ele retorna ao posto de grande artista, e permanece até os dias de hoje, todavia ele é utilizado frequentemente apenas como base ilustrativa. Preocupamo-nos em realizar uma triagem de vulto em seus escritos para comprovar que uma análise minuciosa das fontes, mesmo quando não inéditas, ainda tem muito a nos revelar, e como contribuição a incluímos como apêndice com as devidas categorizações de conteúdo relativo aos músicos missioneiros [APÊNDICE A].

Antonio Sepp, mesmo expressando seu etnocentrismo em diversos momentos sobre a preguiça e a falta de imaginação dos índios que foram ao seu encontro, oportunizou-lhes um lugar na história que é visto em poucas ocasiões da empresa missioneira, assim como os instrumentalizou para uma possível inserção na sociedade colonial ao período da expulsão dos jesuítas. Independente dos aspectos negativos desse processo, podemos considerar que a iniciativa dos padres como Sepp gerou um segundo momento de sobrevida aos indígenas.

Por último, encontramos em Sepp o registro de que as comunicações com as reduções dos Chiquitos se deram desde suas fundações, comprovando que a organização dessas missões de difícil acesso e mais isoladas do perímetro dos Trinta Povos os possuíam como modelo, travava seus diálogos, e foram o último berço da música missioneira. Em agosto de 1701, Sepp recebe uma visita do padre José de Arce em São João Baptista:

Sobre todo quisiera informar al lector sobre una misión enteramente nueva en el territorio de naciones populosas, recién convertidas y hasta hace poco casi desconocidas, donde hemos fundado ya cinco reducciones. Me refiero a las tribus que los españoles llaman “chiquitos”, es decir, enanos, que viven en una zona vecina al Perú, a 500 millas de distancia de Paracuaria. El primer apóstol de estos indios paganos, R.P. José de Arce, quien les descubrió, y fundó los cinco pueblos, ha llegado hace poco a mi reducción de San Juan Bautista para visitarme, es decir el día 8 de agosto de 1701.²⁹²

²⁹¹ Ver DALE, Fr. Romeu. **A Ação Católica Brasileira**. São Paulo: Loyola, 1985 & DOBERSTEIN, Arnoldo W. **Estatuários, Catolicismo e Gauchismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

²⁹² SEPP, op.cit., 1973. págs. 278-279.

Em 1718, verificamos que o deslocamento para os Chiquitos continuava dificultoso. O que explica os esforços do padre Martin Schmid em implementar uma oficina musical tão sofisticada como a do projeto seppiano, uma vez que ainda não encontramos nenhuma evidência de traslado de instrumentos:

Las misiones de los Guaraníes y de los Chiquitos, están muy distanciadas. Los primeros comprenden 30 grandes reducciones, sitas em ambas riberas de los ríos Paraná y Uruguay. Los otros, em cambio, tienen solo cinco de semejantes reducciones, las que por El O. lindan con Perú; su fundador y apóstol es el Padre de Arce, quien fué el primero que los descubrió, reunió, convirtió y estableció con increíble trabajo.

(...)

Dos caminos conducen desde Paraguay a los Chiquitos; el uno muy difícil y largo, por Perú, del que hasta ahora nos hemos servido, aunque cruzando por algunos ríos y pantanos, que sólo en ciertas temporadas se pueden salvar. El otro, la mitad más corto, sería el río Paraguay, si se pudiese transitar por él, lo cual han intentado muchas veces nuestros misioneros, pero por ahora en vano, por ocupar los bárbaros, tanto el río, como ambas riberas, los cuales matan, no sólo a los españoles, sino también a los cristianos que caen en sus manos.²⁹³

Outro destaque desse relato se refere à natureza política. Sendo um reporte do reitor de Buenos Aires para o Provincial de Flandres, talvez pudesse estar relacionado ao temor da rebelião comunera em Assunção, e houvesse a necessidade de já se pensar sobre estratégias transmigratórias.

Cardiel reportaria algum tempo depois (1771) o desenvolvimento cultural e econômico (mas não arquitetônico) de Chiquitos:

Así se convirtieron en esta provincia del Paraguay los Chiquitos, que son diez pueblos numerosos: y tan adelantados, que iban igualando en el culto divino de adornos, música, etc., á los 30 pueblos de nuestro asunto: y aun en lo económico; pero no en los edificios. De este modo se convirtieron otros once pueblos en los desiertos intermedios de las ciudades; y así otras muchas naciones de las demás provincias, pues casi todas son de á pie.²⁹⁴

O jesuíta espanhol destaca a facilidade em catequizar os indígenas da região por serem de “à pie”, diferenciando-os dos então chamados bárbaros que seriam as “naciones de à caballo”, povos inquietos e guerreiros.

As partituras encontradas em Chiquitos e Moxos terminaram por revelar o mais reconhecido talento entre os compositores do mundo jesuítico, que contribuiu para o desenvolvimento da prática musical missioneira sem de fato estar presente nas reduções.

²⁹³ 30-03-1718 - Carta Del P. Santiago Haze (flamenco) Rector de Buenos Aires, AL R.P. Provincial de Flandes, Juan Bautista Arendts. IN: MUHN, op.cit., págs. 18-19.

²⁹⁴ CARDIEL, op.cit., p. 165.

Diferentemente de Sepp, Domenico Zípoli foi um gerador de conteúdo à distância, porém igualmente preocupado em como aproximar os nativos da música européia.

3.2.2 Domenico Zípoli

*I've heard there was a secret chord
That David played, and it pleased the Lord
But you don't really care for music, do you?
It goes like this
The fourth, the fifth
The minor fall, the major lift
The baffled king composing Hallelujah*

(Hallelujah – Leonard Cohen)

Foi em meados de 1940 que Adolfo Salazar veio a levantar a questão de que Domenico Zípoli, o organista barroco italiano que ganhou fama com sua Sonata D'Intavolatura (1716) era o mesmo indivíduo que se tornou noviço da Companhia de Jesus e morreu em Córdoba em 1726. À primeira vista, essa afirmativa foi rejeitada e considerada improvável, pois Zípoli estava estabelecido como maestro de capela na Chiesa del Gesù, em Roma, e as fontes documentais não eram precisas. Em 1959, Robert Stevenson descobria em Sucre, Bolívia, partes instrumentais de uma Missa em Fá maior, copiadas em Potosí no ano de 1784, do compositor italiano.²⁹⁵

Nascido em Prato, em 1688, Zípoli estudou na Catedral de Florença, e recebeu instruções de Alessandro Scarlatti e Bernardo Pasquini. No mesmo ano em que se estabelece em Roma e compõe a sonata que o consagrou na Europa, embarca para o novo mundo e radica-se em Córdoba, onde só termina seus estudos de teologia em 1724. Na ausência do bispo Alonso de Poso, não recebeu a consagração para exercer o sacerdócio, falecendo dois anos mais tarde.²⁹⁶ Talvez esse seja o motivo pelo qual nunca esteve nas reduções de fato.

O compositor pratense é o maior responsável pelas composições em estilo moderno da *Paracuaria*. Diz-se das adaptações e simplificações que Zípoli realizou para facilitar a execução das músicas entre as orquestras indígenas, bem como o seu papel como compositor da transição dos estilos.

Em primeiro lugar, como estudante, o italiano dispunha de muito menos tempo para escrever música, o que segundo Bernardo Illari, poderia significar uma composição mais simples. Em Córdoba, as condições eram muito mais precárias do que nas reduções, logo

²⁹⁵ STEVENSON, op.cit. p. 95.

²⁹⁶ AXEL ROLDÁN, op.cit., p. 20.

Zípoli não dispunha de músicos profissionais. Illari infere que é possível que essa gradual simplificação seja devido às condições do meio a que destinava suas obras, mas também: “Al minimizar las exigencias técnicas, y simplificar la estética, puede haber estado actuando en función de lo que sus músicos eran capaces de tocar, y su público, de comprender”. Foi a intercomunicação entre os estabelecimentos jesuíticos, que fez com que sua obra sobrevivesse com cópias em Potosí, Sucre, e nas reduções de Santa Ana, San Rafael, Santiago de Chiquitos, e San Ignacio de Mojos. Sobre o conteúdo, Illari afirma que todo ele inclui partes de solos de alguma exigência, as sessões de corais são quase elementares, e as partes de cordas muito menos independentes e mais fáceis que suas composições no período europeu.²⁹⁷

Gabriel Garrido alerta que:

(...) hay que saber lo que esconde la palabra simplificación. En Zípoli, ésta nunca se hizo en detrimento de calidad de la profundidad de expresión. Es una nueva enseñanza para una sociedad nueva, integrando una población antigua. (...) Zípoli simplifica los códigos tradicionales del barroco, y enseña sin embargo a los Chiquitos o a los Guaraníes la rítmica y el continuo de la época.²⁹⁸

São raríssimos os registros da vida de Zípoli em Córdoba, todavia, na presente pesquisa encontramos um que data de 1728, num relato de Itapua pelo padre Laurencio Rillo, onde dá a entender que Zípoli teve a oportunidade de ensinar a um indígena:

(...) aplíquese al órgano un indio llamado José que aprendió en Córdoba de suerte que esta sea su cotidiana, continua y principal ocupación, y enseñe algún otro muchacho y si hechare menos los papeles del Ho. Zípoli se podrá embiar a alguno que los traslade en el Yapeyú en donde se le prestarán con liberalidad.²⁹⁹

Sobre este trecho ainda atestamos a comunicação com Yapeyu, e o envio de outros músicos missioneiros para estudar com o compositor italiano. Waldemar Axel Roldán também sugere a hipótese de que Zípoli foi da mesma maneira responsável pela formação musical dos negros escravos do Colegio Mayor entre outras capelas.

Paulo Castagna procura ilustrar a questão da simplificação a partir do *Gloria* da Missa de Santo Inácio. Zípoli utilizou, nessa composição, uma progressiva diminuição da solenidade, por meio da transição do estilo antigo para o estilo moderno, à medida que o texto deixa de se

²⁹⁷ ILLARI, Bernardo apud GARRIDO, Gabriel (dir.). **Zípoli a Chiquitos - Domenico Zipoli**. [ENCARTE] K617 - réf. 036 - Les Chemins du Baroque, 1993. págs. 75-76.

²⁹⁸ GARRIDO, op.cit., págs. 110-111.

²⁹⁹ Archivo General de la Nación, Compañía de Jesús. 1723-34. Sala IX-6.9.6 apud AXEL ROLDÁN, op.cit., p. 20.

referir a Deus e passa a se referir aos homens. O estilo moderno é utilizado na primeira seção, correspondente à frase “*Gloria in excelsis Deo*” (Glória a Deus nas alturas). Na segunda seção, a música correspondente à frase “*et in terra pax hominibus*” (e paz na terra aos homens) utiliza valores largos, enquanto em “*bonae voluntatis*” (de boa vontade) passa-se a utilizar o estilo antigo. A partir do “*Laudamus te, benedicimus te*” (Nós vos louvamos, vos bendizemos), o autor volta a utilizar o estilo moderno:³⁰⁰

Domenico Zipoli (1688-1726). *Misa San Ignacio, Gloria*, c. 1-6.

SA

T

vl I-II

bx

Glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-sis De-o

³⁰⁰ CASTAGNA, op.cit., 2001. págs. 71-73. Transcrição original em ZÍPOLI, Domenico. *Misa San Inacio; Ave Maria Stella; Laudate dominum; Tantum ergo; Beatus vir; Ad Mariam; Confitebro de [...]: recopilación y transcripción Luis Szarán; edición y coordinación general Gisela von Thümen, 2.ed. Asunción: Missions Prokur S.J. Nürnberg, 1999. (Música em las Reducciones Jesuíticas de America del Sur).*

53

SA
bo - næ vo-lun - ta - tis, bo - næ vo -

T
bo - næ vo-lun - ta - tis, bo - næ vo -

vl I-II

bx

58

SA
lun - ta - tis. Lau - da - mus Te,

T
lun - ta - tis.

vl I-II

bx

Não é sempre que encontramos partituras em trabalhos históricos, e não pretendemos nos estender nesse tipo de análise, portanto a escolha dessa peça foi feita por ilustrar de uma forma simples e compreensível o que Paulo Castagna já realizou em seu trabalho, e que Leonardo Waisman o faz com maestria. Sem a necessidade de entender uma partitura, solicitamos ao leitor que considere que as notas brancas possuem um tempo mais longo, e as pretas, quanto mais “arabescos”, e quanto maior a quantidade em cada compasso (os traços verticais que dividem as notas), mais rápidas serão executadas.

Dessa forma, podemos visualizar, como num gráfico, que Zípoli utilizou um espaçamento mais claro para a compreensão de trechos que diziam respeito aos homens, e um fraseado mais complexo para os momentos que se referem ao divino. O que na audição, se expressa no comedimento terreno, e no êxtase ao louvar.

Outro exemplo das adaptações de Zípoli encontra-se na apresentação de uma partitura para sua transcrição ao piano da Sonata Opus V n.7, de Arcangelo Corelli [ANEXO A], que se encontra no Archivo Musical de Concepción. Entre as notas de Luigi Cataldi, o editor da publicação explica que a reestruturação da música não é de natureza artística, mas didática:

Lo scopo di questa, come di molte altre composizioni presenti nell'archivio, non è essenzialmente artistico, ma piuttosto di natura didattica. Ne fanno fede il raggruppamento in base ai toni ecclesiastici della musica e la netta propensione alla semplificazione anche drastica del testo.³⁰¹

Cataldi acrescenta que a “Intavolatura” encontrada em Concepción também é simplificada, onde a *Canzona in Fa* tem sua estrutura reduzida de três para duas vozes. Outro dado ilustrado é o fato de que Zípoli transcrevia outros compositores do barroco para as reduções, não se restringindo apenas à sua produção.

No mesmo navio de Zípoli vieram mais 54 jesuítas para a Provincia Paracuaria, entre eles, Gian Batista Prímoli, um dos grandes arquitetos missionários; Andrea Bianchi e o historiador da Ordem, Pedro Lozano. Lozano, na necrológica do compositor, realiza seu memorial por conta de uma personalidade angelical, livre de soberbas e vaidades, como um homem religioso que vivia somente para sua música:

Por una observancia muy pura mantenía sus ojos siempre velados (...) Por una práctica distinta del honor y por el culto del ángel custodio, se dice que alcanzó la pureza de ángel. La norma de la obediencia regulaba completamente cada una de sus acciones (...) Particularmente entregado a la oracion todo el tiempo que le restaba, a ella se consagraba.³⁰²

Sua resignação e dedicação à Companhia geraram suposições de que o músico abandonou sua carreira europeia por causa de um envolvimento com sua patrocinadora, a quem dedicou a Sonata D’Intavolatura, María Teresa Strozzi. Horacio Bollini afirma que é uma teoria novelesca, ao passo que a “Princesa di Forano” tinha trinta e seis anos, e já era mãe de seis filhos quando conheceu Zípoli.³⁰³ Qualquer modo, os comentários de Alain

³⁰¹ CATALDI, Luigi (edit.). DOMENICO ZÍPOLI: Sonata – Trascrizione per tastiera della Sonata Op. V n. 7 di Arcangelo Corelli. 2004. Disponível em <http://icking-music-archive.org/>. Acesso em 25.03.2009.

³⁰² LOZANO apud BOLLINI, op.cit., p. 221

³⁰³ BOLLINI, op.cit., p. 219.

Pacquier sobre a entrada do maestro para a religião como único escape frente às impermeáveis barreiras sociais que separavam os dois são, no mínimo, interessantes.³⁰⁴ Teríamos em Córdoba um Abelardo missioneiro?

3.3 Os trabalhos e os dias

O trabalho, desonra nenhuma, o ócio desonra é!

(Hesíodo)

Conforme acompanhamos os depoimentos dos vestígios históricos sobre a música nas missões, é improvável não notarmos sua onipresença. De acordo com Bollini, a música veste, dá sentido e acompanha em tudo: enquanto se trabalha na lida agrícola da “*Hacienda de Dios*”, enquanto se celebra em banquetes, nas bodas e nas grandes festas anuais.³⁰⁵ A mistura da música, disciplina e cerimônia religiosa se transmutam numa dinâmica do cotidiano que se tornou inerente ao “modo de ser” missioneiro, e compôs tanto o que se considerou paradigma quanto foi material propagandístico do sucesso da empresa jesuítica.

A concepção da própria existência até fins do século XVIII estava relacionada a ações ininterruptas do criar, produzir e trabalhar; como indica Bollini, “o ócio – por mais criativo que pudesse se justificar – era considerado uma forma de vício nocivo e condenada como tal”.³⁰⁶ Nos quadros da Ordem, essa intenção fica clara no trabalho interminável dos jesuítas, e quando das reclamações sobre os “índios preguiçosos”.

A música – agente pacificador, catalisador espiritual e ponte pedagógica – está presente em praticamente todos os relatos que falam sobre a rotina das reduções. Duas categorias se destacam desses registros: o tempo, e o ensino. Num aporte semelhante, Bartomeu Melià classificou essa dinâmica como a “socialização sacralizada”: “Llamaba la atención de los visitantes de fuera, y más de los eclesiásticos, la ordenada ritualización de toda la vida reduccional”.³⁰⁷

³⁰⁴ PACQUIER, Alain apud GARRIDO, Gabriel. Domenico Zipoli – L'Européen [ENCARTE] K617 - réf. 037 - Les Chemins du Baroque, vol.7 – 1993. págs. 42-45.

³⁰⁵ BOLLINI, op.cit., p. 211.

³⁰⁶ ibidem., p. 212.

³⁰⁷ MELIÀ, op.cit., p. 199.

3.3.1 O tempo

*Suena la sirena,
de vuelta al trabajo
y tu caminando lo iluminas todo
los cinco minutos
te hacen florecer*

(Te recuerdo Amanda – Victor Jara)

Os jesuítas quando chegaram à *Paracuaria* depararam-se com populações completamente diferentes, e um dos aspectos mais marcantes se refere às diferentes temporalidades. O europeu, com o seu tempo domesticado, mecanizado, uniformizado, que se desenvolvia em direção à sistematização do trabalho e de mercado, somando a isso, no caso dos padres, o tempo devocional. O indígena, com seu tempo intermitente, e variável conforme a contingência imediata.

A vida eclesiástica é disciplina. A Ordem Jesuítica se pauta na disciplina desde seu início com os Exercícios Espirituais de Loyola, resultando numa estrutura de “hierarquia e obediência” através da qual perpassam as relações de poder.³⁰⁸ Desse modo, a constituição das reduções deveria ser estabelecida através, em primeira instância, da normatização, da disciplinarização do tempo dos nativos, de acordo com os objetivos missionais. Essa reconfiguração do tempo, logo, se daria através da dinâmica do rito:

Rito era la distribución religiosa del día, desde el pregón para levantarse y la misa de la mañana, hasta la oración vespertina. Era rito el rezo prolongado en la iglesia, las largas letanías, los cantos y ceremonias de los días festivos. Rito era incluso la ida al trabajo, cuando los niños se dirigían a la chacra en procesión, con sus tambores y sus altipladas voces. Estaban ritualizadas las grandes celebraciones que consistían en vistosas paradas militares y representaciones alegóricas, dentro de la tradición de los autos sacramentales y del teatro jesuítico, espectáculo y danza a la vez. Rito también los convites y bien abastecidos banquetes, sobre todo con motivo de las celebraciones de bodas. El buen uso del tiempo, sobre el que se escribió un libro en guaraní con este mismo título: *Ara poru aguyyeyhaba*, era el uso religioso del tiempo detalladamente ritualizado. Por supuesto este ritualismo encontraba en la organización espacial de la reducción sus condiciones de posibilidad.³⁰⁹

Protagonista dessa profunda ritualização do tempo se encontra a música, presente em quase todos os momentos da rotina missioneira. A música faz parte das práticas que garantiam a inserção do indígena numa ordem diferente da que conhecia. Para Maurice Halbwachs, o

³⁰⁸ FITZ, Ricardo Arthur. **Tempo e poder nas reduções jesuíticas**. Revista Ciências e Letras. Porto Alegre, n.41, p.37-52, jan./jun. 2007. Acesso em 12.10.2009. Disponível em http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista41/Artigo_Ricardo.pdf

³⁰⁹ MELIÀ, op.cit., p. 199.

tempo é essencialmente social, organizado referencialmente ao curso da natureza, mas diferenciado de acordo com os acontecimentos e processos relacionados aos grupos sociais:

Se puede estar en el tiempo, en el presente que es una parte del tiempo, y sin embargo, no ser capaz de pensar en el tiempo, de transportarse mentalmente a un pasado próximo o lejano. (...) El tiempo no es real más que en la medida en que tiene un contenido, es decir, en la medida en que ofrece una materia de acontecimientos al pensamiento.³¹⁰

Pensando dessa forma, a música foi o “conteúdo” da temporalidade nas missões. Norbert Elias, assim como Halbwachs, entende que o tempo foi percebido de maneiras diferentes, nas diferentes sociedades, porém, realiza que o controle da regulamentação do tempo está atrelado a um processo civilizador. Logo, o tempo é “uma instituição cujo caráter varia conforme o estágio de desenvolvimento atingido pelas sociedades”.³¹¹ Jurandir Malerba complementa ressaltando que dentro do processo civilizador, a “medição do tempo” protagoniza a orientação do homem no mundo e, sendo assim, o tempo se converte em símbolos que servirão de auxílio no estabelecimento da regulação e auto-regulação dos diversos grupos.³¹²

Ricardo Fitz em seu artigo sobre o tempo e o poder nas missões, remete aos conceitos de habitus, sistema e poder simbólico de Norbert Elias e Pierre Bordieu. Apesar de optarmos por não enquadrar a experiência missioneira em conceitos que não foram elaborados para esse caso, a questão do tempo merece uma atenção mais reflexiva. A contribuição de Ricardo Fitz é pertinente:

O discurso que acompanhava as práticas garantia o enquadramento dos indígenas em um *sistema simbólico* específico, na medida em que se viam irremediavelmente inseridos em uma outra ordem de conhecimento da realidade. Esse processo constitui-se em *produção simbólica*, também específica, definidora e legitimadora dos papéis dos grupos sociais envolvidos (padres e índios).³¹³

Acrescentaríamos que essa *produção simbólica* não é apenas definidora e legitimadora dos grupos étnicos, mas também dos grupos sociais por prática, por natureza do trabalho executado em redução, como é o caso dos indivíduos que estavam de alguma forma ligados à produção musical.

³¹⁰ HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva y el tiempo**. Vicente Huici Urmeneta (trad.). UNED-Bergara, 2002. Disponível em <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/mc.htm>. Acesso em 20.06.2010.

³¹¹ ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 15.

³¹² MALERBA, Jurandir. **Ensaio sobre o tempo**. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 7, n.14, 1994. p. 302. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1980/1119>. Acesso em 20.06.2010.

³¹³ FITZ, op.cit., p. 49.

Discordamos de Fitz quando ele considera apenas a reconfiguração do tempo indígena, uma vez que, ao produzir uma nova realidade no espaço de redução, que também não era europeia, os jesuítas viam-se regidos de igual maneira aos “novos referenciais simbólicos de tempo”.³¹⁴ Não havia música e celebração o tempo todo na Europa, nem nas cidades coloniais, e isso com certeza dispndia de tempo hábil para se organizar e realizar. Melià coloca que apenas três acontecimentos não eram regulados pelo relógio nem pelo calendário: nascimento, casamento e morte; mas ainda assim se programavam os batismos, as bodas e os enterros.³¹⁵

A título de síntese, ilustra Waisman:

La vida en los pueblos reducidos estaba puntualizada y regida por eventos musicales, cuyos significados y cuya autoridad eran internalizados por los indígenas como parte de su proceso de aculturación. La música estaba así al servicio de una de las más importantes necesidades de la sociedad colonial: “civilizar” el sentido del tiempo de los aborígenes.³¹⁶

De qualquer forma, essa é a análise que fazemos ao nos deparar com o material histórico, os textos jesuíticos. Existem diversas descrições sobre como funcionava a rotina diária nas reduções, as mais detalhadas em Cardiel³¹⁷ e Sepp³¹⁸. Maria Cristina Bohn Martins analisa esse tempo ideal expresso nos relatos de Cardiel:

³¹⁴ *ibidem*, p. 50.

³¹⁵ MELIÀ, *op.cit.*, págs. 214.

³¹⁶ WAISMAN, *op.cit.*, 2004 (1). p. 16.

³¹⁷ “La distribución cotidiana es ésta: a las 4 en verano, se toca á levantar. A las 5 en invierno. a las 4 y media en otoño y primavera. **A las 4 y media toca la campana de la torre á las Avemarías: á las 4 y media á oración mental. (...) A las 5 y media, á salir de oración con la campana chica de los Padres, y con de la torre, á Misa.(...) á las dos se toca la campana grande á vísperas. (...) A las 5, á rezar los muchachos, y pregúntales la Doctrina un Padre: acabada ésta, toca la campana grande al rosario, viene el pueblo, y reza á coros, asistiendo los Padres. Al fin se dice el Acto de contrición y cantam los músicos el Bendito y alabado, respondiendo todo el pueblo á cada cláusula, un día en su lengua y otro día en castellano. (...) Después á su lección espiritual, etc. hasta cenar, á que se toca á las 7 en verano y á las 8 en invierno; (...) De suerte que en todo el día se toca once veces la campana de los Padres á todas las distribuciones que en los colegios, lo que se practica puntualmente. Causa esto tanta edificación a los buenos, que hallándome yo en tiempo de la línea divisoria en un pueblo con uno de los principales oficiales del ejército que estuvo allí unos días, á negocios de su General; y siguiendo y ajustándose él á esta distribución en lo que podía, no acababa de alabar nuestro particular método y concierto: diciendo que no había cosa más prudentemente dispuesta, no sólo para el alma, sino también para el cuerpo, con tiempo para orar, rezar y hablar con toda moderación y cristandad”. CARDIEL, *op.cit.*, págs. 94-95. Grifo nosso.**

³¹⁸ Manhã: “(...) desperto por chiquillo indio, de nombre Francisco Xavier, que é despertado pelo sacristão, e este pelo canto do galo”. Vai-se à igreja, meditação de 1 hora; toca-se a Ave María com o sino grande; toca-se a Missa ao nascer do sol; ensinamento da doutrina aos jovens; visitas caseiras; inspeção das oficinas: escola de ler e escrever, escola dos músicos: “Después voy a ver los músicos. Una vez escucho el canto de los típles, de los cuales tengo ocho, outra vez el de los contraltos, de quenes tengo seis. Los tenores son innumerables, bajos tengo seis. Luego tocan su lección los cuatro trompetistas, ocho músicos que tocan la chirimía y cuatro ejecutantes de trompa. Más tarde instruyo a los seis arpistas, los cuatro organistas y un tiorbista. outro día me ocupo de los bailarines y les enseño algunos bailes, como los que solemos tener en las comedias, y como se celebran en España en todas las grandes fiestas en las iglesias. Aquí es particularmente necesario

[Os relatos] fazem parecer que a vida nas aldeias – coletiva e privada – transcorria de forma plenamente regulamentada. As ocupações de todos e de cada um cumpriam-se rotineira e repetidamente, reproduzindo gestos e atos, com o toque dos sinos das igrejas indicando o início e o fim de cada um. ‘Parece em suma, que el tiempo se ha estancado y la historia no existe’.³¹⁹

No modelo de vida apresentado por Cardiel, Sepp, e por outros missionários, a “civilização dos Trinta Povos” é acrônica, e nos dá a sensação de estagnação e cristalização em seu próprio tempo. Essa narrativa repetitiva e estereotipada, segundo Melià, não só se estende a todos os povoados, como também se estende durante todo o tempo do “santo experimento”.³²⁰

Na descrição de Antonio Sepp, vê-se uma maior atenção às questões musicais, e como elas se encontravam incrustadas no cerne da ritualização do tempo, assim como sua preocupação com as escolas, sendo uma das primeiras supervisões que vai fazer no dia, após as litâneas matinais. As escolas de alfabetização e música são organismos vivos no espaço missioneiro, e nos debruçaremos agora sobre a educação musical.

3.3.2 O ensino

*And the men who hold high places
Must be the ones who start
to mold a new reality
closer to the heart*

(Closer to the heart – Rush)

Nos documentos encontrados no Archivo General de la Nación, pertencentes aos maços das Temporalidades há o atestado de que havia escolas de música em quase todos os povoados, nas que não aparecem com essa nomenclatura, são chamados de “quarto de música”, provavelmente de acordo com a proporção das reduções.³²¹

entusiasmar a los infieles con tales cosas, transmitirles e inculcarles, junto con la pompa eclesiástica exterior, una inclinación interior hacia la religión cristiana. Una vez que instruí a los músicos y bailarines, inpecciono los otros talleres (...) **Durante la comida, el mejor de los tiples me lee un capítulo de las Sagradas Escrituras en latín**”; após as 14h: **“Un día compongo algo de música, y diariamente aprendo algo más de la lengua indígena (...) A las dos se toca la gran campana en señal de trabajo”**. Determinados días: **“Todos los domingos y feriados hay sermón y misa solemne. En grandes días festivos hay *primae vesperae***; los domingos bautizo a los niños a las tres de la tarde.(...) **Los días lunes celebramos las bodas** y precisamente hoy, en que escribo esto, he casado a ocho indios e indias. (...) El primer día de cada mês anunciamos los santos del mês y **celebramos las santas misas por los indios difuntos**. El tiempo pascual ya comienza aquí con la Cuaresma, y dura hasta después de Corpus Christi, debido a la gran cantidad de confesados y la escasez de Padres confesores”. SEPP, op.cit., 1971. págs. 225-228. Grifo nosso.

³¹⁹ BOHN MARTINS, op.cit. p. 148.

³²⁰ MELIÀ, op.cit., p. 214.

³²¹ AXEL ROLDÁN, op.cit., p. 22.

As escolas se dividiam entre as de alfabetização, de música e de dança, sendo que as duas primeiras ocupavam boa parte do dia dos missioneiros, enquanto a de dança ocupava menos tempo, de acordo com as celebrações que estavam por vir. Fazer parte das escolas já causava certa diferenciação, uma vez que “los demás muchachos, que no son de esas tres escuelas, se van á las labores de sementeras y otras cosas comunes del pueblo”.³²²

A necessidade do esplendor litúrgico, fundamental para a consolidação da tarefa evangelizadora que começava na catequese, terminou por originar uma complexa infraestrutura que abarcava intérpretes, professores e luthiers³²³ encarregados da construção de instrumentos.³²⁴

Entre os professores, são formados diversos indígenas com a supervisão dos padres, uma vez que esses não teriam como dar conta deste ofício exclusivamente, tendo que administrar toda uma redução, entre dois ou três curas, e em alguns casos, só havia um eclesiástico responsável. Num dos documentos encontrados no Archivo General de la Nación, tem-se dados sobre alguns professores de música missioneiros e outras particularidades dos Trinta Povos logo após a expulsão dos jesuítas:

En el pueblo de San Lorenzo, en el año 1772 figura el maestro de música Ignacio Parabera y diversos instrumentos del pueblo. En el pueblo de San Juan, en el año 1771, figura el maestro de música Miguel Ati y diferentes instrumentos así como papeles de música entre los que se citan salmos, villancicos y solfas para los ministerios de la iglesia.

En el Pueblo de San Luis Gonzaga figuran los instrumentos “que se hallan en el cuarto de la música”.

Instrumentos “que se hallan en el cuarto de la música”, del pueblo de Candelaria.

En el pueblo de Santo Angel además de consignar los instrumentos que se hallan en el aposento de la música se cita a Miguel Cachu, maestro de guitarra y los elementos de que se vale para la construcción de las mismas.³²⁵

Essas informações não só nos proporcionam uma nova perspectiva nos estudos sobre música dos Trinta Povos, como também comprovam a pulverização das evidências, impulsionando as pesquisas para uma lógica intercontinental.

Um ponto importante a se esclarecer sobre a educação musical nas missões jesuíticas do Paraguai é sobre a natureza dos indígenas que poderiam aplicar-se à escola de música. Muitas vezes se cometeu o equívoco da inferência de que o ensino musical era reservado aos filhos

³²² CARDIEL, op.cit., p. 106.

³²³ Luthier, do francês *luth* – alaúde - designava os fabricantes de tais instrumentos. Com o tempo, passou a designar o artesão de instrumentos em geral, como um termo universalizado.

³²⁴ PRIASCO, op.cit.

³²⁵ Documentos do Archivo General de la Nación. Sala IX. División Colonia. Sección Gobierno. “Autos. Sumarios. Testimonios. 1740-1803” (20.8.7). IN: AXEL ROLDÁN, op.cit., Apêndice I. p. 82.

dos caciques, o que creditamos a uma leitura desatenta das fontes. Como por exemplo, em Cardiel:

Hay escuelas de leer y escribir, de música y de danzas para las fiestas eclesiásticas, que no se usan en cosas profanas. Vienen a la escuela los hijos de los caciques, de los Cabildantes, de los músicos, de los sacristanes, de los mayordomos, de los oficiales mecánicos; **todos los cuales componen la nobleza del pueblo, en su modo de concebir, y también vienen otros si lo piden sus padres.**³²⁶

Ao longo desse estudo, estamos mostrando como a categoria musical reservava uma distinção social à parte nas reduções, e dessa forma, não haveria dúvidas que os filhos da “nobreza” indígena fizessem parte desse corpo musical, pois se era uma posição distinta, é entendido que também fosse disputada pelos relativos dos grupos que possuíam algum tipo de poder. Naturalmente, os mais habilidosos assumiam responsabilidades maiores, independente da origem. A passagem de Cardiel ilustra esse contingente de forma hierarquizada, e assim como em outras fontes, o trecho dos “outros que podem fazer parte disso” acaba se perdendo em discursos.

O que se vê nos relatos é um discurso completamente contrário. Se não há de fato uma igualdade entre todos os indivíduos da redução, há entre o grupo de músicos um esforço de nivelamento, ao passo de que o músico, mesmo sabendo de sua posição de importância (sendo um músico, ou sendo da nobreza), se resignava a uma humildade poética na narrativa, como Sepp atestara para o músico de Santo Tomás, que para o seu povoado era como um capitão ou coronel, mas se submetia à punição caso estivesse errado³²⁷; como Cardiel a falar de tocadores de tambor ou flautas: “y algunos son caciques, que no se desdeñan de eso con todo su DON”.³²⁸ Todavia, enfatizamos que essa humildade está nos relatos, mas não pode ser generalizada, pois se levamos em conta o teor punitivo do caso de Santo Tomás, e mesmo o item das regulamentações de 1689, é plausível que os músicos cometiam exacerbações à ordem estabelecida tanto quanto os outros.

Sobre cantores e instrumentistas, Cardiel relata: “Hay en todos los pueblos escuela (...) de música con su maestro índio, en que están los hijos de los caciques y principales y los que sus padres piden que los reciban y los que desde pequeños muestran mejor metal de voz. (...) si no tiene buena voz, aprende algún instrumento”.³²⁹

³²⁶ CARDIEL, op.cit., p. 101. Grifo nosso.

³²⁷ SEPP, op.cit., 1973. págs. 271-272.

³²⁸ CARDIEL, op.cit., p. 52.

³²⁹ CARDIEL apud PRIASCO, op.cit.

É comum a documentação colonial apresentar o aprendizado musical do indígena sempre de modo surpreendente. As observações são repetitivas sobre a capacidade musical que possuíam; a facilidade com que aprendiam teoria musical e a maestria com que tocavam seus instrumentos. É importante, como sugere Juliana Pérez González, que se tenha em mente em grande medida a surpresa que “causaba entre los españoles el hecho de que estos indios, a quienes consideraban inferiores en lengua, religión, cultura e inteligencia, pudieran interpretar piezas del repertorio occidental con la misma calidad que se daba en España”³³⁰, e aqui estendemos não só aos espanhóis, mas a todos que entravam em contato com a prática musical indígena.

Esse arrebatamento é observado seguidamente no que diz respeito aos artesãos. Os luthiers eram parte essencial da produção musical das reduções, uma vez que o traslado de instrumentos para a América era caro e muitas vezes impraticável pelos danos que as peças sofriam. Os padres se viram muitas vezes obrigados a construir os instrumentos localmente, e com a matéria prima disponível, como já apresentado, além de que a incorporação de um saber técnico era essencial para que houvesse um desenvolvimento comunitário adequado, longe das capitais e de estruturação externa.

Antonio Sepp é considerado o pioneiro no desenvolvimento da lutheria, e seu maior divulgador. Converteu dessa forma a redução de Yapeyu no maior centro musical das reduções, não só pela prática, mas também pela oficina de fabricação de instrumentos, que eram solicitados por outras reduções, bem como recebia aprendizes destes povoados, e segundo Luis Szarán, havia inclusive alunos espanhóis.³³¹ O depoimento de Matías Strobel em 1729 é objetivo quanto à magnitude de Yapeyu:

Hace pocos días que los músicos de sólo la reducción de Yapeyú, que es la más cercana, a varias voces, a saber: dos tiples, dos contraltos, dos tenores y dos bajos, acompañados de dos arpas, dos fagots, dos panderetas, con cuatro violines, con violoncelo y otros instrumentos por el estilo, cantaron aquí las vísperas, la misa y las letanías, junto con algunos otros cánticos, de tal suerte, con tanta arte e gracia, que uno que no los viera, creería que esos músicos han venido a la India, de alguna de las mejores ciudades de Europa. Sus libros de música, traídos de Alemania y de Italia, en parte están impresos y en parte copiados.³³²

³³⁰ GONZÁLEZ, Juliana P., op.cit., p. 297.

³³¹ SZARÁN, Luis; NESTOSA, Jose. **Música en las Reducciones Jesuíticas de América Del Sur**. Asunción: Missionsprokur, 1999. págs. 77-78.

³³² 05-06-1729 – Buenos Aires – Carta del Padre Matías Strobel a un Padre de Viena. IN: MUHN, op.cit., págs. 62-63.

Os copistas representam outra importante atividade da prática musical, visto a quantidade de material encontrado em Chiquitos e Moxos, as inferências sobre a escrita impecável de “bella imprenta” que Cardiel menciona ³³³, e logicamente, Sepp, aqui, na solicitação de partituras para os confrades europeus, confirmando que as peças seriam copiadas para “cada uma das reduções”:

Por el outro lado, no pretendo que los papeles de música sean nuevos. Pueden ser tan viejos, desgarrados y sucios como quieran, con tal que sean legibles, pues los músicos indios ya escriben tan bien notas que sus manuscritos parecen impresiones de Amberes, no de Augsburgo, y de todos modos debemos copiar estos libros de música para cada una de las recciones, lo que aquí no presenta ninguna dificultad. ³³⁴

Ao passo que esta não era nenhuma ação inovadora dos jesuítas, já que de acordo com Horacio Bollini, durante o período barroco, os músicos desde jovens eram instruídos a copiar excessivamente a literatura musical, a fim de mecanizar recursos de técnica e visualizar a escrita polifônica. ³³⁵ Como essa função se deu em *Paracuaria* não podemos precisar ao certo, visto que em muitos casos os indígenas não aprendiam a ler partituras. Podemos pensar que nem sempre os copistas eram músicos.

A quantidade de instrumentos listada nos inventários da época da expulsão é a única evidência de cultura material que temos hoje para os Trinta Povos. Eles se perderam, foram saqueados, parte foi levada com os índios que abandonaram as reduções, queimaram em incêndios, e inclusive serviram seus metais para a construção de armas, durante a guerra do Chaco, em Santa Ana (Chiquitos). ³³⁶ [ANEXOS B e C] Afora este registro, ficamos por enquanto com os vestígios históricos dos povoados chiquitanos e moxos, a título de comparação, quando da análise material, que não é própria desse estudo.

A experiência missioneira do ensino musical, mais preocupada com a conquista espiritual do que com o sentido da arte, deixou de expressar, não necessariamente de forma intencional, a instrumentalização com a qual se equipou seus neófitos, que posteriormente tentaram introjetar-se na sociedade colonial contando apenas com seus atributos mecânicos. Concordamos com Axel Roldán em que:

Seguramente, ninguno de los que cumplieron la tarea de transmitir conocimiento advirtieron que estaban enriqueciendo y profundizando la experiencia individual del mundo en que vivían, a través de la interpretación de formas artísticas, de la misma manera que contribuían a crear en la

³³³ CARDIEL, op.cit., p. 102.

³³⁴ SEPP, op.cit., 1971. p. 206.

³³⁵ BOLLINI, op.cit., p. 77.

³³⁶ SZARÁN, op.cit., p. 90.

comunidad um clima favorable ao desarrollo de una de las manifestaciones del arte.³³⁷

São, em última instância, as habilidades técnicas dos músicos que os fazem se destacar na sociedade missioneira, e aí reside o interesse maior em publicizar e enfatizar as práticas artísticas desse grupo. E aí reside uma maior dependência desse grupo por parte dos jesuítas para que seu projeto funcione perfeitamente de modo espetacular e congregador.

3.3 “Ser músico era ser más”: o músico missioneiro – uma forma de ascensão social

*One singular sensation, every little step she takes
One thrilling combination, every move that she makes
One smile and suddenly nobody else will do
You know you'll never be lonely with you-know-who*

(One – A Chorus Line)

O choque dos sentidos de comunidade indígena e hierarquia colonial desenvolveram uma nova dinâmica, na qual observamos o surgimento de novos destacamentos sociais entre as populações nativas, os quais estavam diretamente ligados à questão da normatização do tempo, da educação e do trabalho nas missões. Não foi apenas a catequese e a estruturação político-administrativa dos Trinta Povos que tornaram o espaço reducional aceitável para os indígenas, mas toda uma série de atividades interdisciplinares postas em prática por jesuítas que lhes proporcionaram conhecimentos da engenharia às belas artes. Os talentos em diversas áreas eram reconhecidos e estimados pelos jesuítas, garantindo certa rivalidade por posições de poder e privilégios, e a disputa pela ascensão social.

Entre essas atividades, a prática musical sem dúvida foi um elemento chave nas reduções. Diferentemente da abordagem romântica da historiografia, pensamos que mais do que “atrair” os nativos, a música e seu ensino permearam todo o processo de catequese e agregaram uma nova capacitação que não foi exatamente adaptada à cosmologia ou mesmo à cosmosônica indígena, mas transformou-a completamente. Horacio Bollini define as Missões Jesuíticas como um “mosaico de imágenes y sonidos cuyo influjo simbólico guiaba a los pueblos”.³³⁸

Diversas vezes foi abordada a questão da relação do índio com o trabalho no campo, o próprio Sepp relata a famosa história dos índios que saíram com uma carroça e um boi para as plantações e terminaram por fazer um “churrasco”. Vimos também como a lida diária era acompanhada por tambores e flautas, e no período pós-jesuítico Gonzalo Doblás ressalta a

³³⁷ AXEL ROLDÁN, op.cit., p. 2.

³³⁸ BOLLINI, op.cit., p. 9.

negativa dos indígenas para o trabalho caso não houvesse os músicos. São a partir dessas dinâmicas que levantamos a possibilidade do músico como forma de ascender socialmente e “se livrar” de um trabalho compulsório que não se adequava a realidade pregressa dessas populações. Hoffmann em sua introdução aos escritos de Sepp assinala este fato em alguns momentos, como por exemplo, “La mayoría de los índios que no tienen un oficio como músico u operário de los talleres, trabaja en el campo”.³³⁹ Ou quando descreve o processo de educação:

Con siete años empieza su instrucción religiosa por el cura, su enseñanza escolar, a cargo de maestros índios, y su formación musical y coreográfica o su aprendizaje en los talleres de ebanistas, pintores, etcétera, **si tienen dones artísticos; en caso contrario, su habituación al trabajo en el campo.**³⁴⁰

Susana Priasco afirma que os futuros intérpretes eram educados em escolas especiais e formavam parte de uma “elite” na sociedade missioneira, porém infere que a seleção era pré-realizada entre os membros das lideranças, o que vimos ser uma afirmação defasada, pois os talentos eram destacados desde a escola de primeiras letras onde todas as crianças poderiam ter acesso. O que acontece, por sua vez, é um agregar de valores aos filhos dos que já possuem uma parcela de poder e isso é ressaltado principalmente nos relatos tardios, quando da supressão da ordem e a existência de um envolvimento direto com a governança colonial, pois como já colocamos sobre o relato de Cardiel: “El ser músico lo tienen por el oficio más condecorado y la mayor honra y favor que se le puede hacer al hijo del corregidor o del cacique más principal, es meterle en la escuela de música”.³⁴¹

Outra “vantagem” de ser músico estaria na concepção da própria hierarquia dentro das reduções. Pois os músicos estavam sempre atrelados à organização dos eventos dentro e fora do espaço missional, ora “para tomar aire fresco”³⁴² com seus líderes espirituais, à noite, depois da lida diária, ora para circular por outras reduções, se apresentando, ensinando, ou aprendendo, ora ainda para viajar para as cidades e se apresentar nas cortes ou colégios.³⁴³

A narrativa do padre Sepp proporciona uma visão aproximada que não se encontram em outros relatos, pela própria vocação artística do jesuíta. Em pequenos detalhes, observamos o trato diferenciado que recebiam os músicos pelo padre tirolês, como numa passagem em que narra dar pão de trigo aos aprendizes. O pão de trigo, branco, assado no forno, não fazia parte

³³⁹ HOFFMANN in SEPP, op.cit., 1971. p. 95.

³⁴⁰ ibidem, p.107. Grifo nosso.

³⁴¹ CARDIEL apud PRIASCO, op.cit.

³⁴² SEPP, op.cit., 1971. p. 209

³⁴³ BOLLINI, op.cit., p. 194.

da dieta comum dos missionais, era uma iguaria especial: “Cuando doy a mis músicos, lo que suele suceder a veces, un trocito de pan de trigo, entonces imaginan ya estar en el cielo. Con un solo pan de éstos pueden comprar dos o tres hermosos caballos”.³⁴⁴

É importante ressaltar que o músico missioneiro não recebeu todo o reconhecimento e papel de destaque em seus povoados por seus dotes artísticos, mas pelas suas habilidades técnicas. Uma passagem muito interessante se refere ao surto de varíola que houve nas reduções em 1695, durante o qual Sepp instituiu necessário realizar sangria em todos os índios do povoado, e os responsáveis pela execução seriam ninguém menos que os músicos:

No faltará aquí un lector curioso que desee saber quién hacía la sangría a tantos miles de indios de ambos sexos y quién había conseguido los instrumentos necesarios, tanto más en Paracuaria donde hierro y acero son tan preciosos como en otras partes el oro y la plata. Mis músicos y mozos de fragua, de los que tenía muchos, podrán contestar esta pregunta. Como eran más hábiles que la chusma y el hombre común, abrían las venas con sus cuchillos, o si no los tenían, con clavos de hierro y a falta de éstos con huesos puntiagudos, más vale decir, agujereaban, desollaban y maltrataban la piel. (...) Estos mismos músicos y mozos de fragua que fueron encargados de la cruel sangría, habían tenido que empezar con la empresa aventurada en ellos mismos, sangrándose mutuamente.³⁴⁵

As exigências técnicas desses músicos parecem ter se estendido a diversas áreas. O que dá espaço para a presunção de que os músicos realmente não possuíam tempo livre para o trabalho em vacarias e colheitas. Eles estavam sempre presentes, porém realizando outras funções, como é visto na implementação das plantações de algodão em São Miguel, por volta de 1702: “Antes de encomendarla a la tierra, la madre fecunda de todas las plantas, ordeno que mis músicos, como los más prácticos y hábiles de su pueblo, extiendan largas cuerdas y después otras transversales, siempre a la misma distancia (...)”.³⁴⁶ Podemos dizer de bom humor, que os índios músicos missioneiros foram os primeiros a estender quadrículas no território hoje explorado pelos arqueólogos.

Em S.João Batista, Sepp elenca toda a sorte de “obreros” e de como são maravilhosos em todos os afazeres, os que trabalham com ladrilhos, na colheita, e todos os outros trabalhos “braçais”, porém, o grupo de músicos sempre surge numa definição aparte dos trabalhadores, como se vê nesse trecho: “En una palabra: es increíble qué amplias capacidades de trabajo

³⁴⁴ SEPP, op.cit., 1971. p. 217.

³⁴⁵ SEPP, op.cit., 1973. p. 151.

³⁴⁶ ibidem, p. 210.

tienen estos indiecitos y con qué entusiasmo ponen la mano a la obra, la qual es siempre acompañada de música delante de ellos y si termina un trabajo vuelve la música a tocar”.³⁴⁷

No capítulo XXXIV da “Continuación...” - *“Del estado floreciente de la nueva colonia y del prodigioso talento de los paracuarios para la música y otras artes”* - Sepp ilustra a forma como organizou política e socialmente a redução de São João, seguindo a estrutura dos outros povoados. Nota-se a preocupação e cuidado com que insere os fabricantes de instrumentos musicais na lista dos ofícios criados para a nova missão, incluindo dois fabricantes de alaúdes e harpas ao final da lista de torneros, zapateros, enfermeros, etc. E ao final do relato, volta a enfatizar a destreza dos luthiers.³⁴⁸ Em sua última publicação, “Jardín de flores...”, em 1714, também dedica um capítulo (Capítulo XXXI – “Estado feliz en que se encuentran las Treinta Y Una Reducciones Paracuarias en el año 1714) às habilidades de seus músicos.³⁴⁹

Dessa forma surgiram Ignacio Paica em São Miguel; Pedro Palalaquiqui e Joaquín Giochimbogui entre os mocobis; Ignacio Azurica, que saiu de Yapeyu e se estabeleceu em Buenos Aires em 1770, tornando-se executor e professor de órgão³⁵⁰; assim como José Piriobi y Ortiz, nascido em São Carlos, em 1764, que baseado em seu testamento datado de 1794, foi um luthier e professor de renome, alugou uma casa e era lembrado nos salões da burguesia local³⁵¹; e até mesmo um dos poucos escritores conhecidos, Nicolas Yapuguay, que segundo o padre Paulo Restivo também era músico.³⁵²

No caso de Moxos, Leonardo Waisman informa que no período pós-expulsão, os mestres de capela exerciam o papel de mediadores da redução em relação à nova administração, uma vez que a ausência dos sacerdotes gerou um “vazio de gestão” que não foi preenchido. Como

³⁴⁷ ibidem, p. 259.

³⁴⁸ “Quisiera mencionar en este conjunto que los indios saben fabricar instrumentos musicales, copiando modelos europeos, principalmente trompetas, arpas, clavicordios, salterios, fagotes, chirimías, tiorbas, violines, flautas, cítaras, etcétera. Hace unos pocos días, he confeccionado unos raladros de hierro para perforar los agujeros de fagotes y chirimías y algunos de estos instrumentos salieron tan bien que no se pueden distinguir de los importados de fabricación europea”. SEPP, op.cit., 1973. p. 269.

³⁴⁹ “Los músicos son los más hábiles: no sólo tocan algunos de ellos todos los instrumentos, y no solamente uno o dos como los músicos alemanes, sino que también funden campanas cuyo sonido es tan sonoro como el de las campanas de Nola en Campania, fabrican relojes de campana parecidos a los de Augsburgo, órganos, clarines, pífanos y flautas, chirimías, fagotes, arpas, laúdes, violines, candeleros de plata, lámparas de suspensión, cálices, custodias y todo lo que se hace en base a oro, plata, hierro, cobre, hojalata, estaño y plomo en las ciudades de Nüremberg, Viena, Munich, Colonia o Estrasburgo. Y lo que todavía es más insólito: el mismo hombre que ayer en la herrería con el martillo en la mano, parecía un Vulcano macizo y negro, forjando el hierro duro sobre el younque, se ve hoy bordando, como outra Aracné, con una aguja de pespunte especial, el uniforme de gala para el abanderado o alférez real”. SEPP, op.cit., 1974. p. 179.

³⁵⁰ AXEL ROLDÁN, op.cit., p. 58.

³⁵¹ BOLLINI, op.cit., p. 237; AXEL ROLDÁN, op.cit., págs. 44-46.

³⁵² RESTIVO apud FURLONG (introdução). YAPUGUAY, Nicolas. Sermones y Exemplos en lengua gvarani. Buenos Aires: Edición Príncipe, 1727 (fac-símile).

as pessoas mais instruídas e preparadas de cada redução, coube aos mestres índios guiar as comunidades indígenas à sociedade nacional em formação.³⁵³ Num exemplo de San Pedro de Mojos, ilustra:

(...) En un inventario de 1790 Yelmani no solo aparece como el responsable de los instrumentos y partituras musicales sino como custodio de las llaves de todos los depósitos y almacenes, junto con el cacique en su carácter de secretario del Cabildo. Él es, además, quien redacta el inventario y los documentos anexos de los autos. El maestro organero Javier Espinosa era el intérprete del Gobierno para las lenguas, moja, canichana, y baure. El líder de la terrible rebelión independentista de 1810 en Trinidad de Mojos, Pedro Ignacio Muiba, aparentemente era músico, lo mismo que un de sus asociados próximos, Baltasar Cayuba.³⁵⁴

Don Lázaro de Ribera, governador de Moxos a partir de 1783, tinha um projeto específico para as oficinas missioneiras, e regulamentou uma rígida supervisão das escolas de alfabetização e de música. De acordo com as premissas da ilustração, Ribera centralizou o ensino musical em San Pedro, e tinha um contato estreito com os músicos. Waisman afirma que são seus “capatazes, intérpretes e testemunhas”, e provavelmente lhes devia ser solicitado a composição de músicas.³⁵⁵ O contraponto da saída dos jesuítas, para os músicos indígenas, pode ter sido exatamente o fato de que na nova administração, eles teriam incentivo oficial e praticamente uma ordenação para criar. Waisman ainda faz outra observação interessante, de que enquanto os caciques se alinharam majoritariamente com os curas; os mestres músicos se aproximaram de administradores e governadores.³⁵⁶ Este é um novo aspecto a se explorar na história dos Trinta Povos.

A intenção deste trabalho foi fazer inferências plausíveis para a confirmação de um destacamento social entre músicos ligados aos ofícios artísticos, desmistificando a máxima de que se vivia em regime comunal e igualitário no âmbito das missões, e que uma das maiores “heranças” dos conquistadores foi a noção e consciência de status e ascensão social não necessariamente ligada ao poder político ou religioso. Isso se aplica ao ensino de todos os ofícios, ainda pouco explorados sobre esse aspecto. Aqui nos interessou a música das missões, seus músicos, a noção assimilada de que não era preciso ser um líder político para se destacar, pois como colocou sabiamente Bartomeu Meliá, “ser músico era ser mais”.³⁵⁷

³⁵³ WAISMAN, op.cit., 2004 (1). p. 32.

³⁵⁴ idem.

³⁵⁵ ibidem, p. 33.

³⁵⁶ idem.

³⁵⁷ MELIÀ apud SZARÁN, op.cit., p. 14.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*And in the end
The love you take
Is equal to the love you make*

(The End – The Beatles)

A música é elemento presente em todas as culturas e o fazer musical se traduz numa das atividades fundamentais do ser humano. Ela só pode existir em sociedade, e o pesquisador, no afã de compreender processos históricos, pode utilizar-se das dinâmicas da produção musical para esclarecer questões sobre como a estrutura social se organiza em relação ao espetáculo, e vice-versa. Para a realização de estudos sobre diversos aspectos, é imprescindível a noção de inter e transdisciplinaridade, porém, reiteramos que o cultural não se desvenda sem o obrigatório percurso entre as ciências humanas.

O encontro entre musicologia e história proporcionou a essa pesquisa, e talvez pela primeira vez: o diálogo entre os cientistas que já abordaram o tema e os que atuam no presente, e mais importante que isso, o diálogo entre os latinoamericanos sobre um assunto em comum que ainda se encontra fragmentado.

A abordagem do tema sob a esfera da história social revelou-se prolífica e funcional, constatando que uma história social não precisa se organizar em números e estatísticas, e que através de uma prática cultural é possível vislumbrar a constituição das diversas camadas da sociedade, sem criar isolamentos e aldeamentos acadêmicos. Pensamos que este estudo pode contribuir com quem trate sobre qualquer tema relacionado às missões jesuíticas e gerar novos *insights*. Além disso, arriscamos empreender uma história social da música de um período e uma realidade ao qual não encontramos investigações similares, esperamos que o esforço tenha sido eficaz.

A música colonial iberoamericana já vem sendo discutida e celebrada por no mínimo três décadas fora dos limites brasileiros, com ênfase na Bolívia, com uma série de encontros, jornadas acadêmicas e festivais turístico-culturais que contribuem para a memória, o patrimônio imaterial das populações envolvidas, as pesquisas, e secundariamente (em nossa concepção) tem uma contribuição econômica. Essa iniciativa pode servir como exemplo para as próprias comemorações dos Sete Povos que se encontram no estado do Rio Grande do Sul, numa tentativa de propor uma revisão e renovação de como as ruínas são celebradas, e qual a participação dos indígenas nesse processo. Além de promover o estudo da música missioneira entre a comunidade científica num exercício conjunto.

As fontes documentais continuam sendo as principais aliadas do pesquisador sobre a história missioneira, e como apresentamos, na maioria das vezes, não é o ineditismo delas que nos trarão respostas, e sim a atenção acurada sobre os detalhes, sobre a natureza e função das mesmas. A revisão historiográfica nunca é um trabalho em vão, e quando se pensa que uma fonte foi esgotada, ela nos reserva surpresas, para isso utilizamos o exemplo das narrativas do padre Antonio Sepp. Temos ainda que colocar que a triagem que foi feita sobre as Cartas Anuais está longe da plenitude, e ainda há muito material a se prospectar.

Aos poucos a questão das parcialidades étnicas vai se esclarecendo, e sem muito esforço pudemos encontrar outras populações, que não os guarani, durante o discurso jesuítico. Uma vez que não foi a preocupação principal no presente, nos próximos estudos pretendemos criar mapeamentos de áreas e etnias para poder localizar de forma mais apurada a constituição de cada povoado.

Constatou-se que antes do destacamento ou anonimato do indígena na prática musical, a relevância desse processo deveu-se a própria figura do nativo executando instrumentos e a música européia, e o protagonismo refere-se por fim muito mais à condição híbrida dessa prática, do que à criação composicional. Visto que em suas práticas ancestrais, a forma como a música se apresentava em seu cotidiano transcendia valores criativos. A gênese dos povos Guarani tem o som originado antes mesmo do homem, som este que é responsabilidade do homem executar diariamente para a manutenção da vida na Terra, de modo que a música sempre esteve ligada ao divino e a celebração.

As festas consideradas “barrocas” no espaço reducional, como já concluiu Maria Cristina Bohn Martins, estavam inerentemente ligadas aos sentidos, onde se dava a exaltação do poder e a contenção de contestações sociais. Por outro lado, permitiu ao indígena ressignificar e entender a religião que se sobrepunha a sua. Além de também constituir um expediente adequado para a mediação com as relações fora de redução, isto é, com colonos, coroa e Igreja. Contudo o papel do músico nesse simulacro diferia do que a autora coloca sobre a simples figuração de índios e negros, pois o músico não era um mero espectador, tampouco estava encarregado de “preparar e limpar o cenário da festa”, ele era a atração principal e fundamental.³⁵⁸

³⁵⁸ BOHN MARTINS, *op.cit.*, p. 256.

Por essa razão, não podemos falar de uma sociedade sem hierarquização social. Mesmo que a autora recorra posteriormente a um protagonismo dos índios como “o corpo e o centro da celebração”, os músicos eram definitivamente quem faziam valer essa posição.³⁵⁹

A prática musical nas missões, mais do que diferir-se da reformação da música religiosa européia, diferiu-se no próprio cerne da Ordem Jesuítica e em suas diferentes instâncias. Desde a proibição nos primeiros regulamentos, à exceção autorizada nos povoados indígenas do Paraguai, à aceitação de padres estrangeiros e artistas, até a própria quebra de protocolos que se deu com a natureza da distância dos espaços missionais da supervisão dos provinciais, dos colonos, da metrópole, e da Santa Sé. Essa dinâmica, longe de ser problematizada pelos superiores, acabou por se tornar o que se constatou como “paradigma missional paraguaio”, um modelo bem sucedido a se seguir, e conceito que concordamos ser operante de acordo com as evidências analisadas.

Outra constatação valiosa foi o fato de termos estendido nosso marco temporal à primeira fase das missões no Prata. Inicialmente trabalharíamos apenas a partir do período florescente de Sepp (1691), porém o aprofundamento na documentação anterior demonstrou que a implementação da prática musical se deu desde o início das reduções (1609) e acompanhou seu desenvolvimento, bem como sua consolidação futura, havendo um breve período de instabilidade artística até a chegada de Sepp.

Os músicos formaram, por fim, mais um grupo diferenciado dentro da “constelação de relações políticas” a que indicava Arno Kern, tendo suas próprias regulamentações e normatizações, além de ser responsável por configurar a organização diária do espaço missionário. Como já foi dito, a música foi o artifício que serviu para reafirmar os objetivos da empresa jesuítica, bem como simbolizou os níveis de subordinação dentro e fora das reduções. A ritualização do tempo fazia às vezes do coordenador geral das tarefas missioneiras, através do tocar de sinos, das missas, e das litânicas. Enquanto o ensino sistematizado de cantores e músicos deu vazão a uma infraestrutura sofisticada e formavam mais do que artistas, técnicos habilidosos que eram escalados para as atividades das mais complexas, residindo nesse fator a publicidade e ênfase que se encontra sobre os músicos missioneiros nos relatos oficiais.

Com a expulsão dos jesuítas, e a ausência da organização “orquestrada”, viu-se o progressivo “esvaziamento demográfico dos povoados, e a desorganização administrativa e

³⁵⁹ *ibidem*, p. 262.

econômica”.³⁶⁰ Como vimos no depoimento de Doblás, os indígenas se recusavam a trabalhar sem música no período imediatamente posterior. A governança laica e burocratizada dos novos dirigentes abandonava o sentido de comunidade proporcionado pela gestão religiosa.

Os ecos de Antonio Sepp, como o grande maestro das reduções, e Zípoli, o grande compositor, se mantiveram em algumas comunidades que não sofreram a maior devastação, e acompanharam os músicos desgarrados para as cidades, na luta pela sobrevivência com o ofício que aprenderam e pelo qual eram reconhecidos.

Mais do que Ignacio Paica; Pedro Palalaquiqui; Joaquín Giochimbogui; Ignacio Azurica; José Piriobi y Ortiz; e Nicolas Yapuguay, foram mais de três mil índios, segundo Sepp, que protagonizaram a grande orquestra missioneira. A música, apesar de não estar aqui, presente em forma, continua sobrevivendo além das fronteiras contemporâneas, continua em vestígios das populações nativas que consideram que violões e violinos foram instrumentos enviados por Ñamandu. Nada mais lógico do que continuarmos também investigando e devolvendo aos descendentes das reduções a historicidade que lhes é conferida e enriquecermos mais um capítulo da história da música feita pelo homem, e enviada pelos deuses.

³⁶⁰ *ibidem*, p. 265.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Impressas

AXEL ROLDÁN, Waldemar. **Música colonial en la Argentina: La enseñanza musical**. Buenos Aires: El Ateneo, 1987.

CARDIEL, J. **Breve relación de las misiones del Paraguay**. Buenos Aires: Theoria, 1994. (1771).

DOBLAS, Gonzalo de. **Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la provincia de Misiones de indios guaraníes (1758)**. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1836. No registro digital se fala em 1744-1809. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-historica-geografica-politica-y-economica-sobre-la-provincia-de-misiones-de-indios-guaranis--0/> Acesso em 20.06.2011.

DOBRIZHOFFER, M. **Historia de los Abipones**. Resistencia, 1967.

HERNÁNDEZ, Pablo. **Organización Social de las Doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús**. Barcelona: Gustavo Gili, 1911. Disponível em <http://www.archive.org/details/organizacinsocia01hern>. Acesso em 01.06.2011.

LEONHARDT, C. **Cartas anuas de la provincia del Paraguay, Chile y Tucumán**. Buenos Aires, 1927.

MAEDER, Ernesto J. A. **Cartas Ânuas de la Provincia del Paraguay 1637 – 1639**. Buenos Aires: Fundación para la educación, la ciencia y la cultura, 1984.

Manuscritos da Coleção De Angelis – Jesuítas e Bandeirantes no Guairá (1549 – 1640). Introdução, notas e glossário por Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: Divisão de obras raras e publicações, v.I, 1951.

Manuscrito da Coleção de Angelis - Jesuítas e Bandeirantes no Itatim (1596- 1760). Introdução, notas e glossário por Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional: Divisão de obras raras e publicações, v.II, 1952.

Manuscritos da Coleção de Angelis - Jesuítas e Bandeirantes no Tape (1615-1641). Introdução, notas e sumário de Hélio Vianna. Rio de Janeiro. : Biblioteca Nacional: Divisão de obras raras e publicações, v.III, 1969.

Manuscritos da Coleção de Angelis - Jesuítas e Bandeirantes no Uruguai (1611-1758). Introdução, notas e sumário de Hélio Vianna. Rio de Janeiro. : Biblioteca Nacional: Divisão de obras raras e publicações, v.IV, 1970.

MÜHN, Juan S. J. **La Argentina vista por viajeros del siglo XVIII**. Buenos Aires: HUARPES, 1946.

SEPP, Antonio. **Relación de viaje a las misiones jesuíticas**. Buenos Aires: EUDEBA, 1971.

_____. **Continuación de las labores apostólicas.** Buenos Aires: EUDEBA, 1973.

_____. **Jardín de flores paracuário.** Buenos Aires: EUDEBA, 1974.

YAPUGUAY, Nicolas. **Sermones y Exemplos en lengua gvarani.** Buenos Aires: Edición Príncipe, 1727 (fac-símile).

Bibliografia Geral

BERND, Zilá (org.). **Americanidade e transferências culturais.** Porto Alegre: Movimento, 2003.

BOFF, Claudete. **Persuadir ou Deixar-se Persuadir: a Produção Artística dos Povoados Missioneiros do Sul do Brasil.** Revista Pindorama. n.1. s/d. Disponível em <http://www6.ufrgs.br/artecolonial/pindorama/edit.htm>. Acesso em 02.05.2011.

BOHN MARTINS, Maria Cristina. **A festa guarani nas reduções: perdas, permanências e recriação.** Tese (doutorado). PPGH – PUC-RS. Porto Alegre, 1999.

BOLLINI, Horacio. **Arte em las Misiones Jesuíticas: Los espejos Del Mundo Jesuítico-Guarani.** Buenos Aires: Corregidor, 2007.

BOURDÉ, Guy e MARTIN, Hervé. **As Escolas Históricas.** Mem Martins (Portugal): Publicações Europa-América, 1990.

BUKOFZER, Manfred. **Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach.** New York: W.W. Norton & Company, 1947.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales: a revolução francesa da historiografia.** São Paulo: UNESP, 1992.

CADOGAN, León. **Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá Guarani del Guairá.** (trechos) Disponível em <http://www.todd-decker.com/ayvurapyta/>. Acesso em 16.05.2011

_____. **Antología de literatura guaraní.** Venezuela: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008. (1965) Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/28328044/Antologia-de-Literatura-Guarani>. Acesso em 16.05.2011.

CAMBAS, Graciela & MACHON, José Francisco. **La música misionera en periodo post-jesuítico (1768-1830).** 49 Congreso Internacional del Americanistas (ICA). Ecuador, 1997. Disponível em <http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/49CAI/Cambas.htm> Acesso em 20.06.2011.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira.** Rio de Janeiro : CFC, 1977.

CASTAGNA, Paulo. **A Musicologia Enquanto Método Científico**. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas. n° 1. 2008. p.10. Disponível em http://conservatorio.ufpel.edu.br/revista/artigos_pdf/artigo01.pdf . Acesso em 10.03.2009.

_____. **Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira**. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas. n.1. 2008. p. 47. Disponível em http://conservatorio.ufpel.tche.br/revista/artigos_pdf/artigo02.pdf. Acesso em 02.05.2011.

_____. **Estilo antigo e estilo moderno na música antiga latino-americana**. IN: SEKKEF, Maria de Lourdes. **Arte e culturas: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

CASTRO, Hebe. **História Social**. IN: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: Ensaio de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CHAMORRO, Graciela. **Terra Madura Yvy Araguje: Fundamento da palavra Guarani**. Dourados/MS: Editora da UFGD, 2008.

CHIARAMONTE, José Carlos. **Nación y Estado em Iberoamérica: El lenguaje político em tiempos de las independências**. Buenos Aires: Sudamérica, 2004.

DOMINGUES, Beatriz Helena. **As repercussões da expulsão dos jesuítas nos movimentos independentistas nas Américas Espanhola e Portuguesa**. Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC. Belo Horizonte, 2000. Disponível em http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro5/beatriz_domingues.pdf. Acesso em 02.06.2010.

DOSSE, François. **A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: UNESP, 2001.

DOSSE, François. **História do Estruturalismo**. Vol.1. Campinas: Ensaio, 1993.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FITZ, Ricardo Arthur. **Tempo e poder nas reduções jesuíticas**. Revista Ciências e Letras. Porto Alegre, n.41, p.37-52, jan./jun. 2007. Acesso em 12.10.2009. Disponível em http://www1.fapa.com.br/cienciasletras/pdf/revista41/Artigo_Ricardo.pdf

FONSECA, Susan Campos. **Robert Murrell Stevenson desde las reseñas críticas de sus contemporáneos**. Revista Eletrônica de Musicologia. vol. XII. mar. 2009. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr12/11/susan_campos_fonseca.htm Acesso em 09.05.2011.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2010. (1996).

FURLONG, Guillermo S.J. **Historia social y cultural del Rio de la Plata : 1536-1810.** Buenos Aires : TEA, 1969.

GARCIA, Elisa Frühauf. **Dimensões da igualdade: os significados da condição indígena no processo de independência no Rio da Prata.** XIX Encontro Regional de História – ANPUH – SP. Setembro, 2008. Programa em <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/st33-programa.htm>. Texto disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/elisagarcia.pdf>. Acesso em 02.06.2010.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Cia das Letras, 2006.

GOLIN, Tau; KERN, Arno A.; SANTOS, M. Cristina dos. **Povos Indígenas.** Coleção História Geral do Rio Grande do Sul. v.5. Passo Fundo: Méritos, 2009.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico.** Fronteras de la Historia nº 9. Colombia: ICANH (Instituto Colombiano de Antropología e História), 2004. págs. 282-283. Disponível em http://www.icanh.gov.co/secciones/publicaciones/download/revistas_fronteras/Fronteras%2009-2004/Fronteras_09_09_articulo.pdf . Acesso em 18.03.2009.

HAAR, James (edit.). **European Music 1520-1640: Studies in Medieval and Renaissance Music.** Suffolk (UK): Boydell Press, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva y el tiempo.** Vicente Huici Urmeneta (trad.). UNED- Bergara, 2002. Disponível em <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/mc.htm>. Acesso em 20.06.2010.

HERZOG, Tamar. **Estado, comunidade e nação no Império Hispânico.** IN: JANCSÓ, Istvan (org). **Brasil: formação do Estado e da Nação.** São Paulo – Ijuí: Hucitec – Unijuí, 2003.

HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 2008. (1989).

_____. **Sobre História.** São Paulo: Cia das Letras, 1998.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa.** Tese (doutorado). Campinas, SP: UNICAMP. 2006.

KERN, Arno A. **Missões: Uma utopia política.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____, Arno A. **Utopia e missões jesuíticas.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994.

MALERBA, Jurandir. **Ensaio sobre o tempo.** Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 7, n.14, 1994. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1980/1119>. Acesso em 20.06.2010.

MANDRINI, Raúl j; ORTELLI, Sara. **Una frontera permeable: los indígenas pampeanos y el mundo rioplatense en el siglo XVIII**. IN: GUTIÉRREZ, Horácio; NAXARA, Márcia R.C.; LOPES, Maria Aparecida de S. **Fronteiras: Paisagens, personagens, identidades**. Franca: UNESP; São Paulo: Olho D'água, 2003.

MELIÀ, Bartomeu. **El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria**. Paraguay: CEADUC-CEPAG, 1997.

MOHMEMMSON, Maria de Fátima. **AYVU ROPYTA: O Fundamento da palavra**. Dissertação (mestrado). Campinas: UNICAMP, 2004.

MONTARDO, Deise Luci Oliveira. **Através do MBARAKA: Música e Xamanismo Guaraní**. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2002.

MUSRI, Fátima Graciela. **Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia**. Revista musical chilena. v.53 n.192. Santiago, 1999. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901999019200003&script=sci_arttext&tlng=en . Acesso em 18.03.2009.

MYERS, Jorge. **Língua, história e política na identidade argentina, 1840-1880**. IN: PAMPLONA, M.; DOYLE, D. **Nacionalismo no novo mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. IN: Projeto História: Revista do Programa de estudos pós-graduados em História e departamento de História da PUC-SP. São Paulo, SP. Brasil, 1981.

OLIVEN, Ruben. **A Parte e o Todo: A diversidade cultural no Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

PAGE, Carlos A. **La exteriorización de nuevas formas de vida en la ciudad colonial. Las alamedas y el paseo público de Córdoba del Tucumán**. Anales del Museo de America, 2007.

PEREIRA, Daniela R. **Por uma História da Música das Missões – Entrevista com Jorge Hirt Preiss**. Realizada em 04.05.2009. Disponível no CPHO-PUCRS.

PLÁ, Josefina. **El Barroco Hispano Guaraní**. Editorial del Centenario S.R.L. Asunción, 1975. Biblioteca Virtual del Paraguay. Disponível em http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=6906 Acesso em 01.06.2011.

PREISS, Jorge Hirt. **A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII**. Porto Alegre : Martins Livreiro, 1988.

PRIASCO, Susana Antón. **La educación musical en el proyecto misional jesuítico. El caso de Mojos.** Revista Bibliographica Americana. n.1, jun., 2004. Faculdade de Filosofia y Letras. Universidade de Buenos Aires. Disponível em <http://200.69.147.117/revistavirtual/Revista%20Real/0-Articulos/Art-Susana-Anton-Priasco-1.pdf>. Acesso em 09.12.2010.

RABUSKE, Arthur José. **P. Antonio Sepp, S.J., o gênio das reduções guaranis.** 2. ed. São Leopoldo : Hilgert, 1979.

RAYNOR, Henry. **História Social da Música: Da Idade Média a Beethoven.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981 (1972).

REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles. **Música e Brasil – Uma interpretação histórica dos primeiros usos do barroco.** Porto Alegre. Dissertação (mestrado). UFRGS, 2004.

RONDÓN, Víctor. **Música jesuita en Chile en los siglos XVII y XVIII: primera aproximación.** Revista musical chilena, v.51 n.188, Santiago jul. 1997.

SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia: O nativismo gaúcho e suas origens.** Porto Alegre: UFRGS, 2004.

SANTOS, Maria Cristina dos. **Aspectos de la Resistencia Guaraní: Los Proyectos de Integración en El Virreinato del Río de la Plata. (1768-1805).** Tese (doutorado). Faculdade de Geografia e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1993.

SMITH, Anthony D. **Identidade Nacional.** Lisboa: Gradiva, 1997.

STEVENSON, Robert. **The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives.** Journal of the American Musicological Society, Vol. 23, n.1, 1970. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/830350>. Acesso em 19.02.2009.

SZARÁN, Luis; NESTOSA, Jose. **Música en las Reducciones Jesuíticas de América Del Sur.** Asunción: Missionsprokur, 1999.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998. (1990).

USTARRÓZ, María Gembero. **Documentación de interés musical em el Archivo General de Indias em Sevilla.** Revista de Musicología. Volumen XXIV. n. 1 – 2. jan. Madrid, 2001.

WAISMAN, Leonardo J. **La contribución indígena a la música misional en mojos (Bolivia).** Revista Memoria Americana: cuadernos de etnohistoria. n.12. Buenos Aires, 2004.

_____. **La música colonial en la Iberoamérica neo-colonial.** Acta Musicologica. Vol. 76, Fasc. 1, 2004 (2). Disponível em <http://www.jstor.org/stable/25071231> . Acesso em 19.02.2009.

WILDE, Guillermo. **Territorio y etnogénesis misional en el Paraguay del siglo XVIII.** Revista Fronteiras. v.11. n.19. Dourados, MS. jan./jun. 2009. Disponível em

<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/450>. Acesso em 02.06.2010.

ZAJICOVÁ, Lenka. **Cómo los guaraníes sofocaron la rebelión comunera en Asunción: El Paraguay desde las Ordenanzas de Alfaro hasta la “revolución comunera” del obispo Cárdenas (1611-1649)**. In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis: Facultas Philosophica: Philologica 76: Romanica Olomucensia IX. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. Disponível em http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Romanica-9/Romanica-9_13.pdf. Acesso em 12.05.2009.

Encartes de CD

GARRIDO, Gabriel (dir.); PACQUIER, Alain; ILLARI, Bernardo; POMMIER, Edouard. **Vêpres de San Ignacio - Réductions Jésuites de Chiquitos** [ENCARTE CD] - Domenico Zipoli -K617 - réf. 027 - Les Chemins du Baroque, vol. 4 – 1992.

_____. **Zípoli a Chiquitos - Domenico Zipoli**. [ENCARTE] K617 - réf. 036 - Les Chemins du Baroque, 1993.

_____. **Domenico Zipoli – L'Européen** [ENCARTE] K617 - réf. 037 - Les Chemins du Baroque, vol.7 – 1993.

Partituras

CATALDI, Luigi (edit.). **DOMENICO ZÍPOLI: Sonata – Trascrizione per tastiera della Sonata Op. V n. 7 di Arcangelo Corelli**. 2004. Disponível em <http://icking-music-archive.org/>. Acesso em 25.03.2009.

ZÍPOLI, Domenico. **Misa San Inacio; Ave Maria Stella; Laudate dominum; Tantum ergo; Beatus vir; Ad Mariam; Confitebro de [...]**: recopilación y transcripción Luis Szarán; edición y coordinación general Gisela von Thümen, 2.ed. Asunción: Missions Prokur S.J. Nürnberg, 1999. (Música em las Reducciones Jesuíticas de America del Sur).

Obras Consultadas

AYESTARÁN, Lauro. **El Barroco Musical Hispano-Americano: los manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolívia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay** (Contribución al conocimiento del Barroco Musical Hispanoamericano). 1995. Disponível em JSTOR url: <http://www.jstor.org/stable/779800>. Acesso em 19.02.2009.

AZARA, Félix de. **Descripción e historia del Paraguay y del Rio de La Plata**. Buenos Aires : Bajel, 1943.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. (Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRAUDEL, Fernand. **A longa duração** (1958). IN: _____. **História e Ciências Sociais**. Lisboa: Presença, 1986.

BUDASZ, R. . **Música e sociedade no Brasil colonial**. Revista Textos do Brasil, Ministério das Relações Exteriores, v. 12, p. 14-21, 2006. Disponível em <http://www.mre.gov.br/dc/textos/revista12-mat2.pdf>. Acesso em 18.11.2008.

BURKLEY, Francis. **Priest-Composers of the Baroque: A Sacred-Secular Conflict**. The Musical Quaterly, Vol.54, N° 2, 1968. Disponível em JSTOR <http://www.jstor.org/stable/741186>. Acesso em 19.02.2009.

DOTTORI, Maurício Soares. **On Baroque Music and Brazil**. Revista Eletrônica de Musicologia. v.I. dez, 1996. Acesso em 18.03.2009. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMV1.2/vol1.2/baroque.html>.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

KENNEDY, Frank T. **Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepcion, Bolivia**. Revista de Música Latinoamericana, Vol. 9, N° 1, 1988. Disponível em JSTOR <http://www.jstor.org/stable/779997>. Acesso em 19.02.2009.

KERN, Arno Alvarez. **Missões ibéricas coloniais: da Califórnia ao Prata**. Porto Alegre : Palier, 2006.

_____. **Cultura européia e indígena no Rio da Prata nos séculos XVI/XVIII**. Estudos Ibero-americanos, v.19, n.2, 1993 Porto Alegre. p. 5-18.

_____. **A fonte : memória e história das missões jesuítico-guaranis**. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, v.2, n.3, 1996. Porto Alegre. p. 17-25.

_____. **Missões : uma história de dominação ou um processo de transculturação?**. Vértices (Porto Alegre), v.36, n.141, 1991 Porto Alegre. p. 129-136.

_____. **Missões : um processo de transculturação no passado, uma possibilidade de integração regional no presente**. Vértices (Porto Alegre), v.35, n.137/140, 1990 Porto Alegre. p. 635-645.

MARTINS, Dalton. **Evidências evolucionistas na historiografia musical sobre os jesuítas**. Revista Eletrônica de Musicologia. v.XI. set, 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMV11/03/03-martins-jesuitas.html>. Acesso em 18.03.2008.

MEMÓRIA: II Festival Internacional de Música Renascentista y Barroca Americana – Misiones de Chiquitos. (Programa). Sta Cruz de la Sierra: El Pais,1998.

MURATÓRI, L.A. **O cristianismo feliz nas missões jesuíticas**. Santa Rosa: Ed. Dom Bosco, 1993.

RUIZ DE MONTOYA, Antonio. **Conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape.** Porto Alegre : Martins Livreiro, 1985.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1990.

STEIN, M.R.A. **Kyringüé mborai: os caminhos de uma etnografia musical entre crianças Mbya-Guarani na terra indígena tekoá Nhundy (Rio Grande do Sul).** Revista Em Pauta, v.18, n.30. Porto Alegre, 2007.

THEODORO, Janice. **América Barroca.** Rio de Janeiro: Edusp, 1992.

VINCI de MORAES, José Geraldo. **História e música: canção popular e conhecimento histórico.** Revista Brasileira de História. vol.20 n.39. São Paulo, 2000.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música.** São Paulo : EDUSP, c1995.

APÊNDICE A - Prospecção por categorias – Antonio Sepp

MÚSICOS	INSTRUMENTOS e RITUAL	PRÁTICA MUSICAL	ASCENSÃO	ENSINO	TEMPO / OUTROS	NEGROS
SEPP, Antonio. <i>Relación de viaje a las misiones jesuíticas</i> . Buenos Aires: EUDEBA, 1971.						
<p>25.05.1691 – a caminho de Yapeyu</p> <p>Hoy, el 25, vino a nuestro encuentro, río abajo, el Padre José Saravia, del pueblo denominado Santa Cruz. Llevaba consigo veinte músicos, los cuales nos brindaron música en toda clase de instrumentos, para acogernos de parte de todos los pueblos y para acompañarnos con alborozo y júbilo a la Tierra de Promisión. (...)</p> <p>Antes de acostarnos por la noche, rogué al Padre que nos permitiera cantar hoy, en esta primera noche en que habíamos llegado a la tierra extranjera, al país de los infieles, para nuestro consuelo, la letanía en honor de Nuestra Querida Señora, la dignísima Virgen Llena de gracia. Así sucedió. Y fue derramada más de una lágrima. Pues ¿quién quería o podía dominarse a la vista de los pobres niños indígenas que estaban tan poco vestidos, y que ahora entonaban gozos a la Reina de los Ángeles?</p> <p>179</p>	<p>1691 – Buenos Aires</p> <p>Hacen relojes de repetición, clarinetes y trompetas tan bien como en Alemania. Ningún arte es más apreciado por ellos que la música. Cuando les mostré mis composiciones e instrumentos europeos, tocando un poco en cada uno (pues no sé mucho, pero doy gracias a Dios por lo que sé), no podían concibirlo y me adoraban como a un dios. Vinieron a nuestro encuentro, para recibirnos, sesenta <i>musicí</i> con toda clase de cornos americanos, pífanos, y chirimías, y cantaban bastante bien el “te Deum laudamus”.</p> <p>121-122</p> <p>01.06.1691 – Yapeyu</p> <p>[Faz-se toda uma encenação para comemorar a chegada, os barcos são dispostos em meia lua no rio, “como una armada”]:</p> <p>Además, cada barquito tenía un tambor, un músico que tocaba la chirimía y un trompetista. Ellos tenían que trompetear alegremente. Esto recreaba a los barqueros indígenas, divertía a los Padres y llenaba de festivas resonancias las orillas, islas, montes y verdes bosques adyacentes.</p> <p>183</p>	<p>01.05.1691 – B.A.</p> <p>Como sabían que tenía alguna experiencia en música, tuve que tocarles algo. Toqué algo sobre la gran tiorba que traje de Génova. Luego saqué el armonioso salterios de mi reverendo Padre Jacobo Marell (...)</p> <p>Cuando hube tocado, como queda dicho, en ambas tiorbas – los Padres no escucharon nunca cosa semejante – el armonioso salterio habló al corazón de los Padres. Al principio les hice tomar asiento de tal modo que sólo pudieran oír, pero no verme tocar. Pero pronto no se pudieron contener más, vinieron corriendo hacia mí, para poder seguir el espectáculo con ojos e oídos. Luego toqué con Padre Antonio en dos clases de flautas que había comprado en Génova. También hice un poco de música en las violas y una trompeta, habiendo mandado hacer esta última en Cádiz. Toqué correctamente, como suelo hacer, y sólo un poco, pero lo poco fue muy apreciado y gustosamente recibido por los Padres.</p> <p>163-164</p>	<p>“Cap. V - de como estão constituídos os pueblos de índios conversos em Paraguaria”</p> <p>[o pão de trigo, branco, assado no forno, não fazia parte da dieta comum dos missionais, era uma iguaria especial]</p> <p>Cuando doy a mis músicos, lo que suele suceder a veces, un trocito de pan de trigo, entonces imaginan ya estar en el cielo. Con un solo pan de éstos pueden comprar dos o tres hermosos caballos.</p> <p>217</p>	<p>“Cap. V - de como estão constituídos os pueblos de índios conversos em Paraguaria”</p> <p>Lo que me cuesta instruir a los indios en nuestra música europea, sólo lo sabe el buen Dios. Los misioneros me envían a sus músicos de todos los puntos cardinales y desde cien millas de distancia, para que los instruya en este arte, que es totalmente nuevo para ellos y deiferente como el día y la noche de la vieja música española, que aún tienen. Hasta ahora no se sabia nada aquí de nuestras rayas ni tipos de compas, nada de tripla y nada de las cifras 76, 43, etcétera. Hasta el día de hoy los españoles – como lo he visto en Sevilla y Cádiz – no tienen ni corcheas ni fusas ni semifusas. Sus notas son todas blancas: las semibreves, las mínimas y las corregentes que son parecidas a las notas cuadradas de la vieja música litúrgica; es una música antiquísima, como los libros viejos de los cuales los corregentes tienen cajones enteros en la Pro</p> <p>207</p> <p>vincia alemana, y que utilizan para euadernar nuevos autores. De modo que con éstos mis barbudos, graves, encanecidos cantores debo empezar desde el principio con la escala musical, con ut, re, mi, fa, sol., la lo que hago gustosamente por el amor de Dios.</p>	<p>Entre todos los idiomas, el más importante para nosotros es el guarani.</p> <p>188</p> <p>(jean baptista)</p> <p>“Cap. V - de como estão constituídos os pueblos de índios conversos em Paraguaria”</p> <p>Manhã: desperto por chiquillo indio, de nombre Francisco Xavier, que é despertado pelo sacristão, e este pelo canto do galo.</p> <p>Igreja, meditação de 1 hora.</p> <p>Toca-se a Ave María com o sino grande.</p> <p>Toca-se a Missa ao nascer do sol.</p> <p>Ensinamento da doutrina aos jovens.</p> <p>Visitas caseiras.</p> <p>Inspeção das oficinas:</p> <p>- Escola de ler e escrever.</p> <p>- Escola dos músicos:</p> <p>Después voy a ver los músicos. Una vez escucho el canto de los tiples, de los cuales tengo ocho, otra vez el de los contraltos, de quenes tengo seis. Los tenores son innumerables, bajos tengo seis. Luego</p> <p>225</p>	<p>Viagem à América – En el barco se encontraban algunos negros, oriundos de esas islas. Dos eran mis discípulos en la trompeta.</p> <p>132</p> <p>Hoy instruí a mis cuatro trompetistas negros en música. Como no conocían las notas, les tenía que tocar y cantar las piezas, hasta que entraban en sus duras cabezas, lo que exigió mucha paciencia. Finalmente, aprendieron seis o siete pequeñas piezas, para gran complacencia de los señores gobernadores, a quienes estos esclavos pertenecían. Los señores me lo agradecieron más tarde en Buenos Ayres muy cortésmente.</p> <p>Nota: Baucke habla de una orquesta del barco en la descripción de su travesía a Buenos Aires. Se componía de nueve negros, expertos en tocar la trompeta y batir el “atabal” (um tambopr pequeno): “Eran esclavos de nuestro capitán y no tenían que hacer otra cosa que tocar charangas y marchas (música militar), al romper el día, a mediodía, cuando el capitán almorzaba, y al anochecer para la oración y para hacer precesión (tocando una especie de Spirituals)”. Las piezas que Sepp enseña a sus trompetistas negros corresponden probablemente a las tonadas que los torreros alemanes tocaban con sus</p>
	<p>“Cap. V - de como estão constituídos os pueblos de índios conversos em paraguaria”</p> <p>Para las bodas no les autorizamos músicos y tampoco hacemos bailes.</p>	<p>“Cap. V - de como estão constituídos os pueblos de índios conversos em paraguaria”</p> <p>Todos los sábados tenemos una misa cantada en honor de Nuestra Señora y una letanía. Todos los domingos tenemos misa mayor y sermón. Mis músicos tocan todos los días durante la Santa Misa, y esto ahora, gracias a Dios, bastante bien.</p>				

	<p>[a edição em português nem consta essa frase]</p> <p>201</p>	<p>[Tradução aproximada]</p> <p>Aos meus reverendos e mui amados Padres Inácio, Paulo Glettle e todos os outros Padres e mestres de música peço insistentemente me queiram apoiar neste assunto!</p> <p>Que es um grito de socorro –que me ayuden en este asunto, lo más pronto posible, después de darse cuenta de mis deseos. Pues no les suplico solamente en mi nombre, sino en el de todos los pobres músicos indígenas, que son, si se suman los de todas las reducciones, aproximadamente 3000 hombres.</p> <p>Los reverendos Padres, digo, y los señores hermanos Pablo y Gabriel Sepp preguntarán: si allí en las reducciones ofician tantas misas solemnes, letanías, vísperas y misas comunes, ¿quién les compone entonces los salmos, himnos, ofertorios, quién las misas y los numerosos motetes? ¿Y quién les ha enseñado a cantar, a tocar el órgano, las trompas, chirimías y fagotes a estos indios?</p> <p>Reverendos Padres: Quien les ha enseñado la vida cristiana a estos pobres indios abandonados, quien les ha enseñado a rezar el santo Padrenuestro, a hornear el pan, a hacer vestidos, a cocinar, a pintar, a fundir campanas, a construir órganos, arpas, cornetas, chirimías y trompetas, quien les ha enseñado a hacer auténticos relojes de repetición, que no sólo dan las horas completas, sino también los cuartos de hora; quien les ha enseñado esto,</p> <p>202</p> <p>también los ha instruido en la música y en los oficios: fueron los primeros Padres misioneros, nuestros santos antepasados, especialmente algunos Padres holandeses, que por su esfuerzo y trabajo aún son inolvidados aquí y cuya memoria bendecimos. Ellos enseñaron a cantar a los indios, y por cierto con el mayor esfuerzo y trabajo, pues de sus composiciones se puede ver que no fueron músicos profesionales, sino que crearon con su fantasía. Lo poco que supieron se lo cantaron tan a menudo a los indios con el mayor esfuerzo y trabajo, hasta que les entró en las duras cabezas, y eso tan firmemente, que hasta el día de hoy los hombres y mujeres cantan <i>per traditionem</i> esta melodía en coro mixto los domingos en la iglesia. Después de los holandeses, vino un Padre español, que entendía algo más y promovió la música, componiendo misas, vísperas, ofertorios y letanías. Pero todo estaba hecho aún a la manera antigua, como en el Antiguo Testamento y el Arca de Noé, pese a que debería ser moderno, porque no tenemos nada mejor que la nueva música. Ni una sola misa y ningún salmo tenía un bajo continuo, pese a que constituye el fundamento imprescindible; en vez de cantar en voz de bajo, se tocaba el fagot para suplir un poco el fundamento.</p>	<p>En este año ya logré que dominaran sus instrumentos: seis trompetistas de distintas reducciones – cada pueblo tiene cuatro trompetistas -, tres buenos tiorbistas, cuatro organistas. Todavía no les he enseñado ninguna partitura, pues eso aún sería demasiado difícil para ellos, sino sólo hemos estudiado ciertas arias, preámbulos y fugas. ¡Oh, cuán difícil me resulta todo esto! Este año he logrado que treinta ejecutantes de chirimía, dieciocho de trompa, diez de fagotistas hicieran tan grandes progresos, que todos pueden tocar y cantar mis composiciones. Además, ya he formado cincuenta tiples, que tienen voces bastante buenas. En mi reducción he anotado para ocho niños indios el famoso Laudate Pueri del Padre Ignacio Glettle, que casi sé de memoria, y les he enseñado a cantarlo. Lo cantan con tal garbo, tal gracia y estilo, que en Europa apenas se creería de estos pobres, desnudos, inocente niños indios. Todos los misioneros están llenos de alegría y agradecen al Señor Supremo que, después de tantos años, les haya enciado un hombre que también ponga a la música en buenas condiciones.</p> <p>208</p> <p>(...)</p> <p>Enfrente mismo de mi pueblo, en el medio del río, hay una isla sumamente amena y fructífera, donde se desarrollan</p>	<p>tocan su lección los cuatro trompetistas, ocho músicos que tocan la chirimía y cuatro ejecutantes de trompa. Más tarde instruyo a los seis arpistas, los cuatro organistas y un tiorbista. otro día me ocupo de los bailarines y les enseño algunos bailes, como los que solemos tener en las comedias, y como se celebran en España en todas las grandes fiestas en las iglesias. Aquí es particularmente necesario entusiasmar a los infieles con tales cosas, transmitirles e inculcarles, junto con la pompa eclesiástica exterior, una inclinación interior hacia la religión cristiana. Una vez que instruí a los músicos y bailarines, inspecciono los otros talleres.....</p> <p>226</p> <p>Durante la comida, el mejor de los tiples me lee un capítulo de las Sagradas Escrituras en latín.</p> <p>Após as 14h:</p> <p>Un día compongo algo de música, y diariamente aprendo algo más de la lengua indígena.</p> <p>A las dos se toca la gran campana en señal de trabajo.</p> <p>227</p> <p>Determinados días:</p> <p>Todos los domingos y feriados hay sermón y misa solemne. En grandes días festivos hay <i>primae vesperae</i>; los domingos bautizo a los niños a las tres de la tarde.</p>	<p>trompetas, en días de fiesta, bodas o entierros de ciudadanos distinguidos, o en momentos de peligro; tenían semejanza con la música militar (Cf. Moser, 1935)</p> <p>143 (nota: 235)</p>
--	---	--	---	--	--

		<p>Cuando se presentan pausas en el bajo cantado, como sucede en cada voz, el fagot enmudece igualmente, y sin fundamento, lo que indudablemente no puede sonar agradable a los oídos. De modo que por esta causa los indios no tienen un buen acompañamiento para ninguna misa y para ningún salmo, y si lo tuvieran, lo deberían aprender antes.</p> <p>¡Oh, cómo desearía ahora haber tomado algunas lecciones más com los reverendos Padres Glettle, Seidner y otros! El Padre Cristóbal Brunner – seguramente ya habrá muerto – me ha escrito en Altoetting, antes de mi partida,</p> <p>203</p> <p>una breve indicación para componer, sobre dos hojitas en octavo. Si no tuviera esta instrucción, estaría perdido. Com ayuda de esta guía, he empezado a componer: una misa de catorce voces, dos clases de vísperas de <i>Confessore et Beatissima Virgine</i>, también de catorce voces, además dos letanías breves de diez y seis voces. Debo confessar la verdad: evidentemente, Dios Nuestro Señor me ayuda, si no, no sería posible estudiar en un año um idioma tan amargamente difícil como el guaraní, en el que ya enseñe el catecismo un mês después de mi llegada y administré todos los sacramentos – con excepción de la confesión -; no sería posible, además de las ocupaciones religiosas y terrenas mencionadas, ni siquiera copiar tantos miles de notas, menos aún comonerlas, y sin embargo he hecho todo esto, gracias a Dios. El señor Padre Melchor – Dios consuele su alma – ha tenido que sufrir bastante durante las misas y vísperas, pues debido a que conozco sus composiciones casi de memoria, y las diferentes partes aún las tenía frescas a mi llegada, se me ocurría ya aquí, ya allí un verso, ora el <i>Amén</i>, de una misa, ora el <i>Sanctus</i>, después el <i>Qui Tollis</i>, asimismo algo de los <i>Brevibus</i>, luego de los <i>Brevioribus</i> y finalmente de los <i>Brevissimas</i>. Al mismo tiempo tuve el mayor trabajo en transponer todo a la misma tonalidad, distribuyéndolo entre tantas voces. ¡Respondedme sobre esto! Oh, apreciadísimos, carísimos, venerables Padres Ignacio y Pablo, y todos vosotros, los demás, tened piedad de vuestro pobre, abandonado, indigno <i>confrater</i>, que otrora fuera vuestro com-novicio y condiscípulo, y que ahora vive en el fin del mundo como misionero entre los salvajes paganos y debe trabajar com sudor de sangre. Por amor de Cristo, tened piedad de mis pobres miles de músicos y enviadme – no quiero otros autores – las misas, las vísperas breves, brevíores, brevissimas, y también las letanías del señor Melchor Glettle, director de música de la iglesia episcopal de Augsburgo. No me animo a solicitar los motetes; mas si llegaran</p> <p>204</p> <p>a pesar de todo, sería como si un ángel del cielo los trajera al</p>	<p>especialmente bien los melones. Allí voy a menudo hacia la noche con mis jóvenes indios y músicos, para tomar aire fresco, rezar las horas y alabar a Dios nuestro Señor en sus criaturas.</p> <p>209</p>	<p>Los días lunes celebramos las bodas y precisamente hoy, en que escribo esto, he casado a ocho indios e indias.</p> <p>El primer día de cada mês anunciamos los santos del mês y celebramos las santas misas por los indios difuntos. El tiempo pascual ya comienza aquí con la Cuaresma, y dura hasta después de Corpus Christi, debido a la gran cantidad de confesados y la escasez de Padres confesores.</p> <p>228</p>	
--	--	--	--	---	--

		<p>Paraguay. Pero a esto me responderán en seguida: mi querido Padre Antonio, te lo queremos enviar todo gustosamente de todo corazón, ¿pero quién nos lo paga? EN primer lugar, me comprometo y conmigo se comprometen otros seis padres misioneros, a celebrar sesenta santas misas para aquél, sea religioso o laico, que quiera costear estos gastos. Mas para quel Padre que me lo envíe, queremos celebrar veinte misas, por su molestia. Por el outro lado, no pretendo que los papeles de música sean nuevos. Pueden ser tan viejos, desgarrados y sucios como quieran, con tal que sean legibles, pues los músicos indios ya escriben tan bien notas que sus manuscritos parecen impresiones de Amberes, no de Augsburg, y de todos modos debemos copiar estos libros de música para cada una de las recciones, lo que aquí no presenta ninguna dificultad.</p> <p>(...) sobre transporte</p> <p>Éstos podrían tener aún la bondad y hacer el favor a todos nuestros misioneros de aquí, que me fastidian tanto por la música, de traer todavía una u outra composición más de cualquier outro maestro.</p> <p>205</p> <p>(...) gastos e valores</p> <p>Cuánto es apreciada la música aquí en Paraguay, se puede inferir del hecho de que el Procurador que vino con nosotros, compró en los Países Bajos un órgano por mil táleros para Buenos Ayres, que ni había visto antes, y que aun ni ha llegado al Paraguay, de modo que nos e sabe si el mecanismo es bueno o malo. Asimismo me compró diversos instrumentos musicales en España, entre ellos una espíneta, un clavicordio, una trompa marina y varias chirimías. Estos fueron terriblemente caros, comparados con los precios alemanes; sin embargo, no sirven para nada. Todo esto lo ha pagado gustosamente.</p> <p>206</p> <p>Y yo estaría relevado de la indecible molestia y trabajo que me causa la composición.</p> <p>207</p>			
--	--	---	--	--	--

SEPP, Antonio. **Continuación de las labores apostólicas**. Buenos Aires: EUDEBA, 1973.

MÚSICOS	INSTRUMENTOS e RITUAL	PRÁCTICA MUSICAL	ASCENSÃO SOCIAL	ENSINO	TEMPO	OUTROS
<p>16.02.1694 – Yapeyu</p> <p>El Reverendo Padre Francisco Benzoni, que entonces era párroco de la reducción de San Francisco Javier y que ahora es nuestro Padre Vice-Superior, me envió diez indios para que los puliera un poco en el arte de la música.</p> <p>[apenas incidencia, conta q um foi mordido por serpente e morreu] 124</p> <p>*</p> <p>Outra curación milagrosa fue la de una india, madre de cuatro hijos y casada con un músico, que fue atacada tan violentamente por la fatal enfermedad (...)</p> <p>[apenas incidencia, e constatação de que os músicos poderiam casar]</p> <p>164</p>	<p>Citação de Cardiel apud G. Furlong, José Cardiel y su “Carta Relación”, Buenos Aires, 1953, pág. 164.</p> <p>[relacionar com reglamentos de 1689]</p> <p>En todas las iglesias tienen treinta o cuarenta músicos. Hay orden de los Superiores de que no pasen de cuarenta, para que no hagan falta al gobierno económico del pueblo. Es oficio de mucha honra entre ellos, como también el de sacristán y monaguillo, y todo lo que pertenece a la iglesia. Aprenden música desde la edad de ocho o nueve años con un maestro indio, que con tesón, como cosa del culto divino, cuida de su empleo. Introdujo la música a los principios un Padre alemán, que había sido músico en la Capilla Imperial; y después acá la han adelantado otros muchos Padres inteligentes de esta facultad.</p> <p>11-12</p>	<p>Ver carta de Matias Strobel, 1723, cartas em MUHN. Visita a Yapeyu.</p> <p>1701 – procissão nos campos para Virgem de Altoetting pelo bem da colheita. hierarquia.</p> <p>Los músicos marchaban a la cabeza de la procesión y entonaban la letanía habitual, mientras que nosotros rezábamos en alta voz el rosario. Los hombres y los chicos iban delante de las mujeres y niñas.</p> <p>169</p>	<p>Peste - Variola / 1695</p> <p>No faltará aquí un lector curioso que desee saber quién hacía la sangría a tantos miles de indios de ambos sexos y quién había conseguido los instrumentos necesarios, tanto más en Paracuaria donde hierro y acero son tan preciosos como en otras partes el oro y la plata. Mis músicos y mozos de fragua, de los que tenía muchos, podrán contestar esta pregunta. Como eran más hábiles que la chusma y el hombre común, abrían las venas con sus cuchillos, o si no los tenían, con clavos de hierro y a falta de éstos con huesos puntiagudos, más vale decir, agujereaban, desollaban y maltrataban la piel. (...) Estos mismos músicos y mozos de fragua que fueron encargados de la cruel sangría, habían tenido que empezar con la empresa aventurada en ellos mismos, sangrándose mutuamente.</p> <p>151</p>			<p>08.08.1701 - Visita do Padre José de Arce a São João Baptista – Notícias de Chiquitos</p> <p>Sobre todo quisiera informar al lector sobre una misión enteramente nueva en el territorio de naciones populosas, recién convertidas y hasta hace poco casi desconocidas, donde hemos fundado ya cinco reducciones. Me refiero a las tribus que los españoles llaman “chiquitos”, es decir, enanos, que viven en una zona vecina al Perú, a 500 millas de distancia de Paracuaria. El primer apóstol de estos indios paganos, R.P. José de Arce, quien les descubrió, y fundó los cinco pueblos, ha llegado hace poco a mi reducción de San Juan Bautista para visitarme, es decir el día 8 de agosto de 1701.</p> <p>278-279</p>
<p>Segunda Parte – Capítulo I</p> <p>“La Santa Obediencia ordena al Padre Antonio Sepp a abandonar el pueblo de Los Tres Reyes Magos para construir un órgano al estilo Europeo”</p> <p>1694</p> <p>Para ser más preciso, había fundado en mi pueblo una escuela de música e enseñado con gran empeño también a los de otros pueblos. Me los enviaban hasta de las más remotas reducciones para que los instruyera no sólo en el canto sino también en la música instrumental. Les enseñaba a tocar el órgano, el arpa (la de dos coros de cuerdas), la tiorba, la guitarra, el violín, la chirimía y la trompeta. Es más, los he familiarizado también con el dulce saltério, y no sólo aprendieron a tocarlo, sino al final también a construirlo, como también otros instrumentos. En varias reducciones existen, hoy día, maestros indios que</p>			<p>Circa 1702 – São Miguel – plantação de algodão</p> <p>Antes de encomendarla a la tierra, la madre fecunda de todas las plantas, ordeno que mis músicos, como los más prácticos y hábiles de su pueblo, extiendan largas cuerdas y después otras transversales, siempre a la misma distancia (...)</p> <p>210</p>			

<p>saben hacer de la vibrante madera de cedro un harpa de David, clavicordios, chirimías, fagotes y flautas; mis herreros han aprendidos a fabricar los taladros que se necesitan para hacer las aberturas acústicas de los instrumentos de viento.</p> <p>[Os ferreiros se limitam a prioduzir as ferramentas para a construção dos instrumentos, pois quem produz os próprios são os músicos especializados, luthiers.]</p> <p>Sólo el más noble de todos, el fundamento de todos los instrumentos de arco o toda música en general, es decir</p> <p>137</p> <p>un buen órgano, nos faltaba aún.</p> <p>(...) sobre o que veio da Europa e ficou em Buenos Aires</p> <p>Dado que carecíamos, pues, de un buen órgano para pregonar en nuestras iglesias la alabanza de Dios entre los pobres indios, el R, P, Provincial Lauro Núñez me dio la orden de construir uno al modo europeo. En mi pueblo de los Tres Reyes Magos no pude realizar el trabajo, pues carecía del material necesario; en cambio el Padre Francisco de Acevedo, en su reducción de Itapua, disponía de una cantidad considerable de plomo, estaño y alambre, todo lo que se necesita mayormente para construir un órgano.</p> <p>(...)</p> <p>Mi nuevo órgano no debía ser más grande que el de sala de congregación de Ingolstadt, pero aun así no había suficiente estaño para fundir los tubos grandes. Entonces hice de necesidad virtud: tomé la mejor madera de cedro, la cual aquí abunda, la hice cortar en delgadas hojas, a las que uní y pegué con cola sobre un fino pergamino: les di altura, grosor y tamaño correspondientes y les desaté así la lengua. ¡Oh milagro!, los cedros, antes secos y mudos, comenzaron a tintinear, a vibrar y a retumbar de tal manera que los misioneros y los indios en conjunto dieron un grito de asombro: “¡Victoria, victoria, Padre Antonio!”.</p> <p>138</p> <p>Lo que más asombro les causó fue que vieron la madera de cedro, antes muda, asumir un lugar en el órgano y la escucharon competir con los sonidos agudos de los tubos de estaño, cual de los dos vibraba y retumbaba con más fuerza. Jamás se había escuchado algo semejante en Paracuaria.</p> <p>(...) segue sobre como ensina a utilização dos pedais</p> <p>139</p>	<p>São João Baptista</p> <p>En una palabra: es increíble qué amplias capacidades de trabajo tienen estos indiecitos y con qué entusiasmo ponen la mano a la obra, la cual es siempre acompañada de música delante de ellos y si termina un trabajo vuelve la música a tocar.</p> <p>259</p> <p>São João Baptista</p> <p>Capítulo XXXIV</p> <p>“Del estado floreciente de la nueva colonia y del prodigioso talento de los paracuarios para la música y otras artes”</p> <p>Quisiera mencionar en este conjunto que los indios saben fabricar instrumentos musicales, copiando modelos europeos, principalmente trompetas, arpas, clavicordios, salterios, fagotes, chirimías, tiorbas, violines, flautas, cítaras, etcétera. Hace unos pocos días, he confeccionado unos raladros de hierro para perforar los agujeros de fagotes y chirimías y algunos de estos instrumentos salieron tan bien que no se pueden distinguir de los importados de fabricación europea.</p> <p>269</p>			
--	--	--	--	--

<p>14.09.1697 – La Cruz</p> <p>Tomada da comarca – La Cruz Al mismo tiempo, los músicos que iban con nosotros, entonaron con flautas, clarines, chirimías y tambores el alegre himno ambrosiano Te Deum.</p> <p>196</p>	<p>1694 – Nuestra Senhora de Fe</p> <p>Batismo de um Guaycuru, seguido de um casamento a qual se quebra a ritualística normal para se fazer de exemplo.</p> <p>Así llegó el día de la boda. Ambos novios purificaron su conciencia con una confesión. Luego, al llamado de una campana, todo el pueblo concurrió a la iglesia. Hice sonar tambres y pífanos y retozar alegres chirimías; cuatro trompetistas hicieron sonar vigorosamente sus instrumentos y yo di la bendición nupcial a la querida pareja, envolviendo sus manos unidas en mi estola bendita y los conduje hacia adentro; al mismo tiempo hice entonar el salmo 127: Beati omnes... con acompañamiento de órgano.</p> <p>144</p>	<p>Circa 1702 – São Miguel</p> <p>Con el fin de crear un ambiente de intenso recogimiento y atraer a muchos fieles, di orden a mis músicos de tocar con sus pífanos y flautas unos cantos pastoriles en honor del niño Jesús, y lo hicieron con sumo placer. Luego los cantores entonaron unas canciones de Navidad que había traducido del alemán al guaraní. Y después tocaron los arpistas, un tañedor de tiorba y un concertista de saltério, instrumento superior a toda ponderación que conquistó en seguida los corazones de los indios, gracias a su dulce sonido; un joven indio lo tocaba con primor admirable.</p> <p>216</p>				
<p>1697 – 1698? Auxílio na construção da nova colônia (São João Baptista)</p> <p>Se podía ver cómo cincuenta bueyes de tiro traían arrastrando, ordenados en dos largas filas, un verdadero bosque de los más altos cedros, guiados por tambores y pífanos y empujados por los arrieros con gritos alegres. Aquí debo mencionar una ocurrencia sagaz que tuve cuando pensaba en buscar medios para incitar a mis indios perezosos a trabajar: como los tambores y pífanos les agradan particularmente, doy orden de tocarlos siempre que les encargo una tarea difícil. Si hay que elevar, por ejemplo, una columna gruesa y pesada en la iglesia que es sumamente alta, mi gente pone mano a la obra al son festivo de sus instrumentos favoritos. Y si quiero que los indios conserven su buen humor en un trabajo, no hay medio mejor que hacer zumbir todo el día tambores y pífanos. Cuando los ladrillos se sacan del horno, el tambor va delante de la comitiva; cuando van al campo para arrancar la mala hierba, tres músicos marchan la cabeza, tocando sus pífanos; cuando cosechan el agodón o el maíz, porotos o garbanzos, van al trabajo y vuelven a casa al son de tambores y pífanos. Hasta las muchachas tienen su chica que toca el tambor.</p> <p>222</p>						
		<p>Sobre uma peça teatral de San Ignacio (algún tiempo atrás, na época de São João)</p> <p>Se entiende que no hablaron en latín o español, sino en guaraní, en parte lenguaje rimado y con entreactos divertidos que se llaman en latín <i>interludia</i>. No faltaban tampoco un prólogo cantado y</p>	<p>IGNACIO PAICA e outros (circa 1701)</p> <p>Tenía en el pueblo de San Miguel a un muchacho indio como alumno, llamado Ignacio Paica, que era músico y tocaba la corneta, instrumento que fabricaba también; además era trompetista, hacía trompetas, cantada en el coro, er un perfecto armero, platero, calderero, estañero, confeccionaba arneses y cascabeles que mis bailarines usan,(...)</p> <p>270</p>			

		<p>coros musicales, sobre todo en la escena culminante, cuando San Ignacio en el Montserrat cuelga sus armas delante de la imagen de Nuestra Señora y ella le aparece en persona y lo convierte de un soldado profano en un cristiano militante. Todo esto les era desconocido, y no creían que su lenguaje duro y salvaje se podía tan fácilmente poner en verso y en música de tan dulce sonido.</p> <p>265</p>	<p>Pero mi Ignacio Paica no es el único maestro que domina tantos oficios. En casi todas las reducciones hay uno o varios artistas como él y siempre son, al mismo tiempo, músicos. En el pueblo de Santo Tomás encontré a un músico que, como platero, no es inferior a artistas europeos. (...) Para mi pueblo fundió una campana de cincuenta quintales de peso. (...) No sólo repara viejos órganos sino que construye nuevos. Y a pesar de todo esto, es admirable cómo este indio que ocupa en su comunidad la jerarquía de un capitán o coronel, es decir, de un alto funcionario, y se destaca por su talento y arte, es tan humilde que se somete en seguida al juicio cuando ha cometido una acción punible, aceptando sin protesta el castigo.</p> <p>Dicho sea de paso que todos los paracuarios tienen talento musical y aprenden cualquier instrumento en poco tiempo. Uno de los muchachos indios en el pueblo nuevo que aprendió conmigo a tocar el arpa progresó tanto que toca ahora en ella magistralmente las "suites" más difíciles de compositores mundialmente conocidos como Schmelzer y piezas complicadas, en parte escritas para el violín, de Biber y Truebner. Es más: este chico toca también, con aire sonriente, en el arpa de David, preámbulos, fugas y música militar que hacen sudar al músico más experto. Hay que preguntarse si su mano derecha es más hábil que la izquierda o viceversa. En una palabra, bajo sus dedos las tripas secas de oveja, convertidas en cuerdas, empiezan a hablar y llenan toda la iglesia con su dulce sonido.</p> <p>271-272</p>			
MÚSICOS	INSTRUMENTOS e RITUAL	PRÁCTICA MUSICAL	ASCENSÃO	ENSINO	TEMPO	OUTROS

SEPP, Antonio. **Jardín de flores paracuario**. Buenos Aires: EUDEBA, 1974.

	<p>Celebrações em território dos bárbaros:</p> <p>Tres Reyes Magos (tobatines).</p> <p>76</p> <p>Candelaria</p> <p>90</p>	<p>1697 – Nuestra Señora de Fe - Carta de Bartolomé Jiménez, sobre a missão para conversão dos tobatines</p> <p>Los nuevos vástagos de nuestra santa Iglesia Romana eran atendidos en aquel entonces por el Reverendo Padre José Abad, definidor de la orden seráfica de los hermanos menores, que tenía grande afecto al redactor de este relato, por haber iniciado aquél a algunos de sus indios en la música instrumental y coral durante la época de su</p>	<p>Capítulo XXXI - Estado feliz en que se encuentran las Treinta Y Una Reducciones Paracuarias en el año 1714.</p> <p>Los músicos son los más hábiles: no sólo tocan algunos de ellos todos los instrumentos, y no solamente uno o dos como los músicos alemanes, sino que también funden campanas cuyo sonido es tan sonoro como el de las campanas de Nola en Campania, fabrican relojes de campana parecidos a los de Augsburgo, órganos, clarines, pífanos y flautas, chirimías, fagotes, arpas, laúdes, violines, candeleros de plata, lámamparas de suspensión, cálices, custodias y todo lo que se hace en base a oro, plata, hierro, cobre, hojalata, estaño y plomo en las ciudades de Nüremberg, Viena, Munich, Colonia o Estrasburgo. Y lo que todavía es más insólito: el mismo hombre que ayer en la herrería con el martillo en la mano, parecía un Vulcano macizo y negro, forjando el hierro duro sobre el younque, se ve hoy bordando, como outra Aracné, con una aguja de pespunte especial, el uniforme de gala para el abanderado o alférez real.</p> <p>179</p> <p>*</p> <p>Tampoco hay escuelas primarias o colegios ni academias de artes liberales como en Europa. Nuestro jóvenes aprenden solamente a leer y escribir textos en lengua castellana o latina, no para que lleguen a hablar o a entender el castellano o el latín, sino para que sepan cantar en coro canciones en estos idiomas y para que los niños que nos sirven puedan leernos lecturas españolas o latinas en alta voz, durante las comidas en el refectorio. Procedemos de tal manera para evitar cualquier comunidad entre nuestros indios y los españoles, y para que nuestros protegidos permanezcan humildes y sencillos.</p>
--	---	--	---

		<p>actuación en Nuestra Señora de Fe. Nos hemos visitado reiteradamente durante esse período y siempre nos hemos recibido mutuamente con todos los honores (...)</p> <p>71</p>	<p>196</p> <p>En la música vocal e instrumental tienen mucho más facilidad para aprender y perfeccionarse que todos los europeos; pero como no tienen ideas, ocurrencias, imaginación o fantasía, no son capaces de inventar algo nuevo y ponerlo por escrito, es decir, no sirven para componer música. Pero cantan bastante bien y sin desafinar, sus voces no son, sin embargo, tan puras como las nuestras, especialmente en el tiple y el bajo, talvez por culpa del agua más o menos limpia y liviana que toman en sus pueblos. Aprenden rápido cualquier instrumento, sea trompeta u outro instrumento de metal, órgano, arpa, guitarra, laúd, tiorba, salterio, que tocan todos magistralmente, sean pífanos, flautas, chirimías, fagotes o cornetas, de las cuales son artistas, y sirven también para tocar la viola contralto, tenor y bajo.</p> <p>Catecismo: Cuatro veces por día rezan en la iglesia o delante de su puerta, de rodillas, sus oraciones en voz resonante y terminan con una canción sagrada en su idioma. Yo mismo puse música a unos cuantos cánticos para los días conmemorativos de los santos o sobre la pasión de Jesucristo, los santos sacramentos y las cuatro postrimerías del hombre, por ejemplo, el purgatorio, para la fiesta de Navidad, de Pascua de Resurrección y de Pentecostés.</p> <p>197</p>
--	--	--	---

ANEXO A - CATALDI, Luigi (edit.). DOMENICO ZÍPOLI: Sonata – Trascrizione per tastiera della Sonata Op. V n. 7 di Arcangelo Corelli. 2004. Disponível em <http://icking-music-archive.org/>. Acesso em 25.03.2009.

DOMENICO ZIPOLI

Sonata

Trascrizione per tastiera della
Sonata Op. V n. 7 di Arcangelo Corelli

A cura di

Luigi Cataldi

Edited by

La presente partitura è stata stampata impiegando solo software non commerciale (**T_EX**, la macro musicale **MusiX_TE_X** e il preprocessore **PMX**) e può essere copiata e distribuita liberamente purché senza scopo di lucro.

Critiche, suggerimenti e correzioni sono graditi e vanno inviati all'indirizzo luicatal@interfree.it.

This score is printed using only free software (**T_EX**, the macro package **MusiX_TE_X** and the preprocessor **PMX**) and may be copied freely but only for non-commercial use.

Criticism, suggestion and correction are welcome and may be sent to luicatal@interfree.it.

Sonata

Trascrizione per tastiera della *Sonata Op. V n. 7* di Arcangelo Corelli

Preludio

Domenico Zipoli
(1688-1726)

Vivace

9

17

24

31

37

Corrente

Allegro

39



45



51



56



Sarabanda

Adagio



9



Giga

Allegro

The musical score for 'Giga' is written in 6/8 time and marked 'Allegro'. It consists of six systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'b.' (basso). The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

36

Musical notation for measures 36-41. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 36 is a whole rest in the treble and a quarter rest in the bass. Measures 37-41 show a melodic line in the treble and a bass line with various chords and intervals.

42

Musical notation for measures 42-46. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 42-46 show a melodic line in the treble and a bass line with various chords and intervals.

47

Musical notation for measures 47-52. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 47-52 show a melodic line in the treble and a bass line with various chords and intervals.

53

Musical notation for measures 53-57. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 53-57 show a melodic line in the treble and a bass line with various chords and intervals.

58

Musical notation for measures 58-63. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 58-63 show a melodic line in the treble and a bass line with various chords and intervals.

64

Musical notation for measures 64-69. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measures 64-69 show a melodic line in the treble and a bass line with various chords and intervals. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Note

La musica è conservata nell'*Archivo Musical de Concepción*¹ ed è certamente riferibile all'attività di Domenico Zipoli (Prato, 17/10/1688 – Cordoba, 2/1/1726) nella Missione gesuitica del Paraguay². Tuttavia mancano ancora studi approfonditi per accertare la paternità di gran parte della musica dell'archivio, compresa quella oggetto della presente trascrizione, a proposito della quale va notato quanto segue:

- la musica non reca esplicita indicazione dell'autore;
- i singoli pezzi non sono nell'ordine in cui appaiono nell'opera corelliana;
- il materiale è frutto di copie di cui ancora non è nota né l'epoca né tantomeno il copista;
- lo scopo di questa, come di molte altre composizioni presenti nell'archivio, non è essenzialmente artistico, ma piuttosto di natura didattica. Ne fanno fede il raggruppamento in base ai toni ecclesiastici della musica e la netta propensione alla semplificazione anche drastica del testo³.

D'altro canto, la presenza nelle *Sonate di Intavolatura* del 1716 di numerosi riferimenti all'opera di Corelli e in particolare a questa sonata⁴, fanno ritenere che si tratti di musica riconducibile perlomeno all'ambiente sudamericano in cui Zipoli operò.

La trascrizione di Zipoli riproduce l'originale a volte in maniera quasi letterale (*Sarabanda* e *Giga*) ed altre volte (*Preludio* e *Corrente*) con maggiore libertà. In generale Zipoli: evita le difficoltà dovute alla scrittura violinistica eliminando i salti d'ottava e semplificando alcuni arpeggi; rende più lineare (e quindi meno originale) la condotta del basso; introduce accordi solo raramente, nei punti in cui l'armonia risulterebbe altrimenti poco chiara, ma tende a mantenere la condotta a due sole voci.

Più di preciso la trascrizione si discosta dall'originale corelliano soprattutto per le seguenti caratteristiche:

Preludio:

- il metro è $\frac{3}{4}$ anziché **C**;
- le battute sono 44 (24 + 20) anziché 24 (12 + 12). Zipoli lascia cioè invariata la sezione A, mentre riduce la sezione B eliminando un passaggio che si trova fra le bb. 14 e 15 dell'originale corelliano (in Zipoli dopo la b. 28);
- lievi varianti di carattere melodico e ritmico.

Corrente:

- le battute sono ridotte dalle 74 (34 + 40) dell'originale a 62 (25 + 3). Il taglio è più consistente nella sezione A ed elimina anche per intero un motivo. Di un certo rilievo è pure l'abbreviazione della coda;
- fra le variazioni ritmiche la più rilevante riguarda l'eliminazione dei disegni di terzine;
- lievi varianti di carattere melodico.

Sarabanda:

- lievi varianti melodiche;
- aggiunta di note di accordo solo nelle cadenze conclusive.

Giga:

- lievi varianti melodiche;
- aggiunta di note di accordo solo nei casi in cui l'armonia risulterebbe altrimenti ambigua.

Poiché lo scopo della presente edizione non è quello di fornire un testo filologicamente rigoroso, ma solo quello di documentare l'interesse per la musica di Corelli, sono stati ricalcati sul modello corelliano a) l'ordine dei singoli componimenti, b) i titoli dei brani, c) l'indicazione dei movimenti.

Edizione a cura di Luigi Cataldi
Trieste, 30 agosto 2004

¹ Un'edizione di diverse opere per tastiera contenute in questo archivio è stata pubblicata a cura di Roberto Antonello e Luis Saarán con il titolo: *Musica para organo y clave de las Reducciones Jesuíticas de América del Sur*, Edición de la misión procur del la Compañía de Jesus de Nurburg 2000.

² Zipoli arrivò nella missione gesuitica sudamericana nel luglio del 1717 e vi rimase fino alla morte avvenuta il 2 gennaio 1726.

³ Questa tendenza è presente anche nei brani provenienti dalle *Sonate di Intavolatura* di Zipoli conservate nell'archivio. L'esempio più chiaro è la *Canzona in fa* in cui la struttura polifonica viene ridotta da tre a due voci.

⁴ Mi propongo di trattare più ampiamente l'argomento nell'introduzione alla pubblicazione del *Manoscritto di Macerata* delle *Sonate d'intavolatura*, a cui sto lavorando.

ANEXO B – Inventário de Instrumentos dos Trinta Povos (Curt Lange)

CUADRO COMPARATIVO DE LOS INVENTARIOS
Elaborado por Francisco Curt Lange

	Concepción del Uruguay	Santo Thomé	Yapeyú	San Nicolás	San Carlos	San Ignacio	Guazú	Nuestra Sra. de Fe	Santa Rosa	San Ignacio	Mini	Santa Ana	Santísima Trinidad	Corpus	Nuestra Sra. de Loreto	Candelaria	San Francisco Xavier	Asunción	San Lorenzo	San Juan Bautista	San Pedro y San Pablo	
Arpas (Harpas)	4	1	9		V			3	4					4	6	6	6	6	4	8	3	69
Bajones (Vajones)	6	2	5					3	5					3	4	2		2	2	3	4	41
Bandurrias (Vandurrias)														muchas								
Clarinés	4	1	3		V			2	3						3	4	4			2	4	35
Claves			2												2					1		
Cornetas	2																	2		1	2	7
Cornos																						
(Cornu)																						
Chirimías	21	4	11		V			11	6					muchas	4	6	5	4	8	7		92
Espinetas	1								1					2		3	3	1			1	12
Fagotes			1																		1	2
Fagotillos	3																					3
Flautas	4	2													2						2	10
Guitarras			1																		2	1
Liras														muchas							2	2
Oboes (Hubois)			1																		2	3
Organos	1	1	1		1	2	1	2	2			1	2	1	1	3		1	1	1		22
Trompas de																						1
Caza		1																				
Timpanos (Timbales)																1	2					3
Violines (Rabeles)	6	4		13	V			5	7					muchos	6	5	5	4	1	9	14	84
Violones (Rabelones)	2		1											3	2	1	1	1	3		2	16
Violas	2																					2
Vihuelas (Bigueñas)																						2
	56	14	37	14	17	2	1	26	28			1	2	37	30	31	26	21	19	32	37	

Total aproximado de Instrumentos en 19 Pueblos: 500 (Quinientos)

Fonte: SZARÁN, Luis; NESTOSA, Jose. Música en las Reducciones Jesuíticas de América Del Sur. Asunción: Missionsprokur, 1999.

ANEXO C - Inventário de Instrumentos dos Trinta Povos (Marcos Holler – Correção)

	Conc. de Uruguay	Santo Thomé	Yapeyú	San Nicolás	San Carlos	San Ig. Guazú	N. Sra. de Fe	Santa Rosa	San Ignacio Mini	Santa Ana	S. Trinidad	Corpus	N. S. de Loreto	Candelaria	S. Fr. Xavier	Asunción La Cruz	S. Lorenzo	S. Juan Bautista	S. Pedro y S. Pablo	TOTAL
Baixões	6	2	5					3	5			3	4	2		2	2	3	4	41
Bandurras												[6]								[6]
Clarins	4	1	3		5			2	3				3	4	4			2	4	35
Cornetas	2															2		1	2	7
Cravos			2										2					1		5
Charamelas	21	4	11		5			11	6			[6]	4	6	5	4	8	7		[98]
Espinetas	1								1			2		3	3	1			1	12
Fagotes			1																1	2
Fagotillos	3																			3
Flautas	4	2											2						2	10
Guitarras			1																	1
Harpas	4	1	9		5			3	4			4	6	6	6	6	4	8	3	69
Liras												[6]							2	[8]
Oboés			1																2	3
Órgãos	1	1	1		1	2	1	2	2	1	2	1	1	3		1	1	1		22
Rabecas	6	4		13	5			5	7			[6]	6	5	5	4	1	9	14	[90]
Rabecões	2		1									3	2	1	1	1	3		2	16
Tímpanos														1	2					3
Trompas		1																		1
Vihuelas									2											2
Violas	2																			2
TOTAL	56	16	35	13	21	2	1	26	30	1	2	[37]	30	31	26	21	19	32	37	[436]

Fonte: HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa*. Tese (doutorado). Campinas, SP: UNICAMP. 2006.