

*A Missão: por uma visão decolonial da música nas reduções jesuíticas*¹

Marcos Holler²

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: Os relatos de viajantes e de ordens religiosas, sobretudo da Companhia de Jesus, sobre o Brasil no período colonial são bastante conhecidos, e seu uso para a pesquisa histórico-musicológica se reflete em vários textos, acadêmicos ou não. A proposta deste artigo é a de levantar uma discussão sobre a visão colonialista do europeu sobre o “outro” americano nesses textos e sobre como essa visão ainda se perpetua em certa medida na contemporaneidade, a partir de uma comparação entre esses relatos e o filme *A Missão* (*The Mission*), de 1986, como uma versão contemporânea desses textos.

Palavras-chave: Música na Companhia de Jesus; história da música no Brasil; historiografia da música no Brasil; relatos de viajantes.

¹ *The Mission: Music in Jesuit Reductions from a Decolonial Viewpoint*. Submetido em: 11/05/2019. Aprovado em: 02/10/2019

² Bacharel em cravo, mestre em artes e doutor em musicologia pela UNICAMP. Em 2012 realizou estágio pós-doutoral na Universidade Nova de Lisboa e em 2016 atuou como pesquisador visitante na Hochschule Franz-Liszt em Weimar, na Alemanha. Desde 1995 é professor de História da Música na UDESC, onde se dedica à pesquisa na área de musicologia histórica, principalmente sobre a história da música em Santa Catarina e sobre a música na atuação dos jesuítas nas Américas. É editor da *Opus* (revista da ANPPOM, gestão 2015-2019) e autor do livro *Os jesuítas e a música no Brasil colonial* (2010). E-mail: marcosholler@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3739-7158>

Abstract: The reports of travelers and religious orders, especially those from the Society of Jesus, written about Brazil in the colonial period are well known and their use for research in historical musicology is reflected in several texts, academic or otherwise. The proposal of this article is to raise a discussion about the European colonialist vision of the “other” American in these texts, and about how this vision, to some extent, still perpetuates today. We intend to compare these reports to the film *The Mission* (1986) as a contemporary version of the texts.

Keywords: Music in the Society of Jesus; history of music in Brazil; historiography of music in Brazil; traveler reports.

* * *

Os séculos XVI e XVII foram marcados pelas navegações e pela expansão territorial de países europeus, sobretudo da Península Ibérica. Apesar do uso corrente do termo “globalização” em nossos dias, é difícil precisar quando o processo teria se iniciado; embora alguns autores afirmem que a globalização é tão antiga quanto a própria humanidade (cf. IRVING, 2010: 8), é inegável que o processo de expansão marítima iniciado no século XVI foi o começo da construção do mundo globalizado como conhecemos hoje. Esse processo está indissociavelmente ligado ao conceito de colonialismo, sobretudo quando se trata da relação entre a Europa e as terras recém-descobertas na Ásia, África e Américas; o termo se refere não só à conquista de territórios e ao estabelecimento de colônias que visa, sobretudo, à exploração de recursos, mas também à relação desigual entre diferentes culturas.

O colonialismo cultural parte de uma relação hierárquica e de dominação a partir da qual o dominador constrói sua identidade na relação com um “outro” não somente inferior, mas que deve ser “protegido” ou “civilizado”; ela parte também da curiosidade pelo “outro”. Segundo Beard e Gloag (2005: 6), o conceito de colonialismo cultural parte das ideias de Gramsci, segundo as quais o grupo subalterno é o que é definido por sua diferença de uma elite dominante; no contexto da teoria pós-colonial, ele é aplicado a sociedades indígenas não dominantes e a suas culturas. Segundo Heister, “A ambivalência baseada emocionalmente em temor e curiosidade, medo e desejo, rejeição e atração, constitui a base

psíquico-antropológica e o fundamento do colonialismo”³ (2011: 274, tradução nossa). Heister transcreve o texto de Graciela Paraskevaídis:

A música nunca foi uma linguagem universal. Ela tem sido frequente e repetidamente (mal) tratada como uma arma cultural para fins de dominação, para substituir por uma expressão mais “elevada”, outra que é proclamada “inferior”. Isto é o que – para a celebração dos 500 anos do “descobrimento” de um continente – foi chamado de “encontro” de duas culturas. A história obscura, cruel e desavergonhada do extermínio físico e da aniquilação espiritual e cultural de milhões de pessoas através da humilhação, da escravidão, da ganância, da fraude, do roubo e da força, deveria representar um dos acontecimentos mais dolorosos e lamentáveis de toda a história da humanidade em geral, e da “civilização” europeia em particular.⁴ (PARASKEVAÍDIS apud HEISTER, 2011: 288, tradução nossa)

A partir das últimas décadas, o uso do termo “colonialidade” (assim como “decolonialidade”) passou a ser cada vez mais frequente, sobretudo por pesquisadores latino-americanos, como Aníbal Quijano e Walter Mignolo. Segundo Maldonado-Torres,

Colonialidade é diferente de colonialismo. O colonialismo denota uma relação política e econômica na qual a soberania de uma nação ou de um povo depende do poder de outra nação, o que faz de tal nação um império. A colonialidade, por outro lado, refere-se a padrões de poder de longa duração que emergiram como resultado do colonialismo, mas que definem cultura, trabalho, relações intersubjetivas e produção de conhecimento muito além dos limites estritos das administrações coloniais.⁵ (MALDONADO-TORRES, 2007: 243, tradução nossa)

Um dos questionamentos feitos nas últimas décadas envolve a visão colonialista da musicologia (utilizada aqui no sentido mais amplo de *Musikwissenschaft*), sobretudo em pesquisas de europeus e americanos sobre África e Américas. A musicologia e o colonialismo/colonialidade foram o tema de um colóquio internacional realizado em 2009 em Montevidéu pelo Centro Nacional de Documentação

³ “La ambivalencia basada emocionalmente en el temor y la curiosidad, el miedo y el deseo, el rechazo y la atracción, constituye el fundamento psíquico-antropológico y el trasfondo del colonialismo.” (HEISTER, 2011: 274).

⁴ “La música nunca ha sido un lenguaje universal. Ha sido frecuente y repetidamente (mal)tratada como arma cultural con propósitos de dominación, para sustituir por una expresión más ‘elevada’, otra que es proclamada ‘inferior’. Esto es lo que – para la celebración de los 500 años del ‘descubrimiento’ de un continente – se denominó ‘encuentro’ de dos culturas. La oscura, cruel y desavergonzada historia de la exterminación física y del aniquilamiento espiritual y cultural de millones de personas a través de la humillación, la esclavitud, la codicia, el engaño, el robo y la fuerza, debería representar uno de los acontecimientos más penosos y lamentables de toda la historia de la humanidad en general, y de la ‘civilización’ europea en particular.” (PARASKEVAÍDIS apud HEISTER, 2011: 288).

⁵ “Coloniality is different from colonialism. Colonialism denotes a political and economic relation in which the sovereignty of a nation or a people rests on the power of another nation, which makes such nation an empire. Coloniality, instead, refers to long-standing patterns of power that emerged as a result of colonialism, but that define culture, labor, intersubjective relations, and knowledge production well beyond the strict limits of colonial administrations” (MALDONADO-TORRES, 2007: 243).

Musical Lauro Ayestarán, e os resultados foram publicados em 2011 com o título *Música/musicología y colonialismo*. Nessa publicação, Aurelio Tello, ao listar uma série de problemas surgidos na investigação sobre a música do período colonial nas Américas, inclui a ideia do “típico” ou “particular” da música do período colonial. Segundo Tello, “também não faltam os olhares exóticos, procedentes sobretudo da abordagem que intérpretes europeus fizeram de nossa música, com a intenção de encontrar ‘o diferente’ que a torne ‘interessante’ aos ouvidos normais ou educados dos europeus”⁶ (TELLO, 2011: 246, tradução nossa).

Cergio Prudencio alerta para essa transformação do colonizado no colonizador:

Quais são “eles” e quais “nós”? Parece subentendido que eles são os colonizadores e nós somos os colonizados, numa dicotomia radical que se originou há 500 anos. Mas a questão é mais complexa. O processo de dominação política prevê a conversão de “nós” em “eles”. Nós como agentes coloniais eficientes no seio da nossa sociedade. É o estado mais crítico da condição colonial. A colonização se assemelha, assim, à estratégia do réptil que inocula em sua presa uma descarga letal, a mesma que – uma vez dentro – é transmitida pelo próprio organismo da vítima através de todos os seus sistemas, até paralisá-los.⁷ (PRUDENCIO, 2011: 17, tradução nossa)

A proposta deste artigo é apresentar uma discussão sobre a abordagem colonialista nos relatos sobre as Américas do século XVIII e sobre a forma como esta mesma abordagem se perpetua no discurso (acadêmico ou não) dos séculos XX e XXI sobre a música nas reduções jesuíticas na América colonial.

Os relatos de viajantes

Uma relevante fonte para a pesquisa histórica, e não somente para a musicologia, são os relatos produzidos pelos viajantes logo após o início da expansão. A partir do início do século XVI, tornou-se uma prática comum que viajantes que passavam pelas terras recém-descobertas por diversos motivos (militares, científicos, religiosos, mercantis) publicassem seus relatos após o retorno à Europa. Os relatos

⁶ “Tampoco faltan las miradas exóticas, procedentes sobre todo del acercamiento que intérpretes europeos han hecho a nuestra música, con la intención de encontrar ‘lo diferente’ que la haga ‘interesante’ a los oídos normales o educados de los europeos.” (TELLO, 2011: 246).

⁷ “¿Quiénes ‘ellos’ y quiénes ‘nosotros’? Pareciera sobreentendido que ellos son los colonizadores y nosotros los colonizados, en una dicotomía de raíces originada hace 500 años. Pero el asunto es más complejo. El proceso de dominación política prevé la conversión de nosotros en ellos. Nosotros como eficientes agentes coloniales en el seno mismo de nuestra sociedad. Es el estado más álgido de la condición colonial. La colonización se parece así a la estrategia del reptil que inocula en su presa una descarga letal, la misma que – una vez dentro – es transmitida por el propio organismo de la víctima a través de todos sus sistemas, hasta paralizarlos.” (PRUDENCIO, 2011: 17).

dos viajantes se estenderam até o século XIX e em pouco tempo passaram a ser um tipo de literatura extremamente apreciado na Europa, por leitores ávidos pelas novidades dos novos mundos que se descortinavam.

É natural que os relatos primassem por um caráter mais fantasioso e literário do que por uma descrição científica, por serem destinados a leitores não especializados. Além disso, expressavam a visão de europeus geralmente moralistas e muito pouco avessos aos costumes estranhos, muito embora alguns deles, sobretudo dos naturalistas, consistam de descrições bastante exatas para a época, e de um testemunho histórico importante. Os assuntos são diversos (operações militares, roteiros navais, usos e costumes, inventário de recursos naturais e econômicos, levantamento de aspectos mais salientes de seu patrimônio cultural e artístico, cartas geográficas, descrições de fauna e flora etc.), e a heterogeneidade dos relatos é bastante evidente. É possível tecer algumas características comuns, porém isso não é feito sem que se corra o risco de generalizar em algumas linhas um processo que ocorreu por um período extremamente longo e que envolveu agentes de contextos sociais, políticos, econômicos, geográficos e culturais bastante diversos.

Segundo Nery (2001: 74), os leitores esperavam encontrar nesses relatos “a convicção da respectiva superioridade moral e cultural face às realidades exteriores”. Também segundo Nery, essa literatura é

[...] tudo menos politicamente inocente, e por detrás dos propósitos nobres e desinteressados da busca abstrata de conhecimento científico sobre outros países e outros povos entrevê-se frequentemente, com uma clareza que não deixa margem para dúvidas, um gesto de apropriação simbólica da realidade descrita que depressa se confunde com uma nítida sede de dominação efetiva. (NERY, 2001: 75)

Os relatos sobre o Brasil a partir do século XVI são abordados atualmente pela tradução cultural, que surgiu na linguística e que nas últimas décadas do século XX se estendeu a outras áreas. A tradução cultural refere-se a um processo de intermediação entre culturas diferentes, obviamente relacionado a conceitos como colonialismo. Segundo Anthony Pym (2014: 143 tradução nossa), consiste de “um conjunto de discursos que produzem hibridismo ao cruzar fronteiras culturais, revelando as posições intermediárias de tradutores (figurativos)”⁸. Também segundo o autor, “a tradução cultural se move além das traduções como textos restritos (escritos ou falados); sua preocupação é mais com processos culturais

⁸ “[...] a set of discourses that enact hybridity by crossing cultural borders, revealing the intermediary positions of (figurative) translators.” (PYM, 2014: 143).

gerais do que com produtos linguísticos finitos”⁹ (PYM, 2014: 144, tradução nossa). Segundo Teresa Pinheiro, mais do que uma apropriação ou uma reprodução fiel da alteridade, a tradução cultural pode ser entendida como uma prática que faz surgir, a partir da complexidade dos respectivos contextos, um espaço comum ou espaço de negociação (PINHEIRO, 2010: 163).

Um volume publicado em 2010 pelo *Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* (Revista da Sociedade Alemã para a Pesquisa do Século XVIII) e coordenado por Wiebke Röben de Alencar Xavier e Ulrike Zeuch teve como tema os relatos de viajantes sobre o Brasil como o exemplo de tradução cultural; na introdução, os autores afirmam que

O Brasil pode ser tomado como um exemplo “par excellence” para a tradução cultural no século XVIII: é um dos primeiros países não europeus com os quais a Europa moderna entrou em contato por volta de 1500. Desde então, surgiram estereótipos ou padrões de tradução relativamente uniformes, porém heterogêneos, que foram propagados e popularizados em mapas, diários, relatos de missionários e viajantes, enriquecidos com ilustrações e gravuras. A heterogeneidade dos estereótipos se move entre os extremos da antropofagia atribuída ao Brasil, por um lado, e do paraíso redescoberto, por outro.¹⁰ (XAVIER; ZEUCH, 2010: 155, tradução nossa)

Apesar das questões expostas acima, os relatos textuais (publicados ou não) são praticamente a única fonte sobre a história da música no Brasil até o século XVIII, período do qual provêm os mais antigos documentos musicais encontrados até o momento, e uma leitura crítica desses relatos pode levar a informações relevantes sobre o período.

Os relatos jesuíticos

Sobretudo (mas não somente) quando se trata de música, a Companhia de Jesus teve uma participação massiva no processo de documentação sobre as Américas. Criada oficialmente em 1540, a Companhia tinha entre seus fundadores os espanhóis Francisco Xavier, Alfonso Salmerón, Diego Laynez

⁹ “‘Cultural translation’ moves beyond translations as restricted (written or spoken) texts; its concern is with general cultural processes rather than finite linguistic products.” (PYM, 2014: 144).

¹⁰ “Brasilien kann als Beispiel ‘par excellence’ für kulturelle Übersetzung im 18. Jahrhundert gelten: Es ist eines der ersten aussereuropäischen Länder, mit denen das Europa der frühen Neuzeit um 1500 in Kontakt trat; seither etablierten sich relativ einheitliche, in sich aber heterogene Stereotype oder Übersetzungsmuster, welche in Atlanten, Tagebüchern, Missionars- und Reiseberichten, angereichert mit Illustrationen und Kupferstichen, in Flugblättern und anderen Schriftgenres propagiert und popularisiert wurden. Die Heterogenität der Stereotype bewegt sich zwischen den Extremen von Brasilien ‘in toto’ zugeschriebener Anthropophagie einerseits und dem wiedergefundenen Paradies andererseits.” (XAVIER; ZEUCH, 2010: 155).

e Nicolau de Bobadilla e o português Simão Rodrigues. Seguindo seu propósito de disseminar a palavra de Cristo aos pagãos, em pouco tempo a ordem teve o aval e a proteção das coroas portuguesa e espanhola para a atuação em suas colônias, o que era de grande interesse para as coroas não somente pela ocupação das terras, mas também pela contenção dos indígenas.

Seria tentador afirmar que com a Companhia de Jesus teria ocorrido o início de um processo de globalização da música, considerando o uso que a ordem fazia dela em suas práticas e também a presença de seus membros na Ásia, África, Américas e obviamente Europa. Essa prática, porém, não se deu da mesma forma em todas as colônias, trata-se aqui de um cenário extremamente heterogêneo, devido, entre outros fatores, às diferentes possibilidades de resistência oferecidas em locais diversos. Os povos da Ásia, por exemplo, tinham uma organização social que permitiu uma resistência mais intensa às tentativas de aculturação colocadas pelos padres jesuítas, resistência essa não somente cultural, mas também bélica; nas Américas, os povos indígenas, organizados em grupos mais reduzidos, não apresentavam o mesmo aparato de resistência aos colonizadores.

Os relatos dos padres da Companhia de Jesus são notórios por sua abundância em comparação a outras ordens. Um dos muitos documentos regulatórios da Companhia é a *Formula scribendi*, incorporado em 1580 às Regras da Companhia, que regulamentava o conteúdo, a frequência e o modo de envio dos escritos. Segundo o documento, a *Formula scribendi* determinava que “[...] os provinciais das Índias devem escrever ao preposito-geral quando se oferecer oportunidade de envio por navios; porém os reitores e superiores das casas e os professores dos noviços da Índia devem escrever uma vez ao ano; os do Brasil e da Nova Espanha, se tiverem oportunidade, duas vezes”¹¹ (FORMULA SCRIBENDI, [1580] 1893: 41, tradução nossa).

Essa foi a origem de uma prática que levou às cartas com destinatários gerais, como, por exemplo, “para os padres e irmãos de Portugal”, e mais tarde às cartas anuais, extensos e detalhados relatos anuais escritos em latim. O principal objetivo das cartas era a leitura nos colégios e seminários da Companhia da Europa, como forma de disseminação das boas práticas da Companhia, porém seu alcance se estendeu além da ordem e também além do mundo católico.

¹¹ “Provinciales Indiarum scribant Praeposito Generali quando se obtulerit navigationis commoditas; Rectores vero et Superiores Domorum, ac Magistri Novitiorum, ex Indiis semel, ex Brasilia et nova Hispania bis in anno, si se obtulerit occasio.” (FORMULA SCRIBENDI, [1580] 1893: 41).

Segundo González, em seu texto sobre a recepção dos textos jesuíticos na Alemanha do século XVIII (*Jesuitische Berichterstattung über die Neue Welt*, 2011), os textos jesuíticos sobre as Américas, da mesma forma que os relatos dos viajantes, eram extremamente apreciados e, além disso, contribuíram para o processo de formação de uma identidade germânica, baseado na contraposição ao “outro” americano. Segundo o autor,

[...] a *Americana* jesuítica visava à edificação e à coesão confessional, mas, ao mesmo tempo, foi a base para processos de construção de identidade. [...] A publicação, divulgação e recepção da literatura sobre a América dos jesuítas [na Alemanha] foi caracterizada [...] pela reflexão sobre uma identidade cultural da Alemanha como nação, que procurou se posicionar em contraposição ao “outro” e se sentiu comprometida com os objetivos sociopolíticos da burguesia educativa. No processo moderno de construção de significados sobre a América, os autores jesuítas desempenharam, assim, um papel central.¹² (GONZÁLEZ, 2011: 272, tradução nossa)

Cabe ressaltar que a relevância dos relatos jesuíticos para a historiografia das Américas se deve não somente à sua abundância, mas também à acessibilidade a esses documentos. Diferentemente do que ocorre nas outras ordens religiosas, a Companhia de Jesus é bastante aberta à consulta de seus documentos; boa parte da documentação referente à Companhia, desde sua criação, foi reunida em um processo que se iniciou após o restabelecimento da ordem em 1812 e hoje encontra-se no ARSI (Archivum Romanum Societatis Iesu), que se encontra em Roma. O arquivo é aberto a pesquisadores e é o principal acervo de documentação jesuítica, embora esses documentos possam ser encontrados também em outros acervos. Além da possibilidade de consulta ao acervo, vários documentos encontram-se publicados por iniciativa da própria ordem. A série *Monumenta Historica Societatis IESU*, com cerca de 160 volumes, consiste da publicação de documentos do ARSI em volumes temáticos; os volumes 79, 80, 81, 87 e 99 dessa coleção correspondem à *Monumenta Brasiliae* (1956-1960), organizada por Serafim Leite, contendo transcrições de cartas do século XVI sobre o Brasil. Outras obras de Serafim Leite também trazem a transcrição integral ou parcial de vários documentos, como *Páginas de História do Brasil* (1937), *Luiz Figueira: a sua vida heroica e sua obra literária* (1940) e, sobretudo, a *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938-1949).

¹² “[...] die jesuitischen Americana zwar auf Erbauung und konfessionellen Zusammenhalt zielten, gleichzeitig aber identitätskonstruierende Prozesse unterstützten. [...] Die Veröffentlichung, Verbreitung und Rezeption von jesuitischer Amerika-Literatur zeichneten sich damit durch zwei Konstanten während des gesamten 18. Jahrhunderts aus: [...] Zweitens durch die Besinnung auf eine deutsche Kulturnation, die sich gegenüber den ‘Anderen’ zu positionieren suchte und sich den gesellschaftspolitischen Zielen des Bildungsbürgertums verpflichtet fühlte. Im neuzeitlichen Prozess der Konstruktion von Bedeutungen über Amerika nahmen die jesuitischen Autoren somit eine zentrale Rolle ein.” (GONZÁLEZ, 2011: 272).

A música nos relatos da Companhia de Jesus

O uso da música pelos padres da Companhia de Jesus nas reduções da América Espanhola vem sendo estudado desde os anos 40 do século passado, quando as primeiras evidências foram descobertas nas antigas reduções de Chiquitos, na Bolívia; desde então, é crescente o número de partituras editadas e de gravações realizadas, e também o número de trabalhos acadêmicos ou não sobre o tema¹³. Os primeiros trabalhos sobre os jesuítas e a música foram realizados por padres jesuítas, como Thomas Culley e Clement McNaspy (autores de *Music and the Early Jesuits [1540-1565]*, de 1971) e Thomas Frank Kennedy (autor da tese *Jesuits and Music: The European Tradition*, de 1982, e do artigo *Jesuits and Music: Reconsidering the Early Years*, de 1988). Assim como os textos do historiador Serafim Leite, esses trabalhos são uma importante contribuição, porém são evidentes o caráter laudatório e a preocupação com a divulgação de uma imagem positiva da Companhia.

Observando-se o conjunto de documentos jesuíticos sobre as Américas, é evidente que o uso da música como uma ferramenta no processo de contato com e, posteriormente, de catequização dos indígenas foi um processo iniciado logo após a chegada do padre Manuel da Nóbrega na América portuguesa¹⁴. Juntamente com os padres Leonardo Nunes, Antônio Pires e Juan de Azpilcueta Navarro e os irmãos Vicente Rodrigues e Diogo Jácome, o padre Nóbrega chegou à Bahia no dia 29 de março de 1549 (LEITE, 1938-1949, v. 1: 18-19), no que seria a primeira leva de missionários da Companhia nas Américas; na América espanhola, os padres chegariam ao Peru somente em 1567, depois ao México em 1572, ao Equador em 1586, ao Chile em 1593 e ao Paraguai em 1610.

A presença do padre Juan de Azpilcueta no grupo foi uma peça-chave no uso da música. Segundo Serafim Leite (1938-1949, v. 8: 83) era nascido em Navarra, na Espanha, parente do padre Inácio de Loyola e de São Francisco Xavier; entrou na Companhia em 1545, em Coimbra, e faleceu na Bahia em 1557. Nas primeiras cartas do padre Nóbrega é evidente a habilidade do padre Navarro em aprender as línguas indígenas; segundo uma carta sua de abril de 1549, “trabalhamos de saber a língua deles e nisto o p. Navarro nos leva vantagem a todos” (NÓBREGA, [abr.] 1549: 111-112). Até o momento, o documento mais antigo que menciona a relação da música dos padres com os indígenas é uma carta do

¹³ Para transcrições dos documentos e maiores informações, cf. Holler (2006, 2010).

¹⁴ Sobre a integração entre os padres da Companhia de Jesus nas Américas espanhola e portuguesa, no que se refere ao uso da música, cf. *A documentação jesuítica do séc. XVI: uma possibilidade de integração entre a musicologia histórica do Brasil e dos países da América espanhola* (HOLLER, 2015).

padre Nóbrega de agosto de 1549, onde relata a atração que a música exercia sobre os indígenas e descreve uma “procissão com grande música, a que respondiam as trombetas. Ficaram os índios espantados de tal maneira, que depois pediram ao Padre [Juan de Azpilcueta] Navarro que lhes cantasse como fazia na procissão” (NÓBREGA, 9 ago. 1549: 129).

Uma carta de Nóbrega de janeiro de 1550 já menciona o uso de cantigas traduzidas na língua dos indígenas, o que seria um procedimento usual nos séculos XVI e XVII: “[O padre Navarro] faz os meninos cantarem à noite certas orações que lhes ensinou em sua língua, dando a eles o tom, e isso em vez de certas canções lascivas e diabólicas que usavam antes” (NÓBREGA, 6 jan. 1550: 159). Chama a atenção aqui a referência às melodias indígenas como “lascivas e diabólicas”, o que é usual nos relatos de europeus, sobretudo religiosos, sobre a música e a dança dos indígenas. É curioso que pouco tempo depois os padres passam não somente a usar também as melodias e instrumentos indígenas, mas também a fazer uma defesa desse procedimento, e adjetivos como “lascivo” e “diabólico” não são mais utilizados para se referir a essas práticas. A referência mais antiga a essa prática é uma carta de 28 de março de 1550, do próprio padre Navarro, mencionando que “os mandamentos e outras orações, que ensino a eles [aos indígenas] tanto em nossa língua como na deles, e o Pai Nosso tirei no modo de seus cantares para que gostassem e aprendessem mais rápido, principalmente os meninos”¹⁵ (NAVARRO, 28 mar. 1550: 280, tradução nossa).

A partir desses documentos, as referências às cantigas na língua passam a ser mais frequentes; uma carta do padre Antônio Pires de agosto de 1551 descreve a atração que a música exerce sobre as crianças indígenas:

Já começam os filhos dos gentios a fugir de seus pais e vir-se para nós, e por mais que lhes fazem não os podem apartar da conversação dos outros meninos; [...] Cantam todos uma missa cada dia, e ocupam-se com outras coisas semelhantes. Agora se ordenam cantares em esta língua, os quais cantam os mamalucos pelas aldeias com os outros, e já teríamos a casa cheia, si os pudéssemos sustentar e tivéssemos onde os hospedar. (PIRES, 2 ago. 1551: 106)

Cabe ressaltar que a carta foi destinada “aos padres e irmãos de Coimbra”, ou seja, tinha o propósito de ser lida nos estabelecimentos como uma divulgação dos resultados positivos da Companhia.

¹⁵ “[...] los mandamientos y otras oraciones, tengo tambien tiradas, las cuales siempre les insiño así en la nuestra lengua como en la suia, y el Pater Noster tire en modo de sus cantares para que más presto aprendiessen y gustasen, principalmente para los mochos.” (NAVARRO, 28 mar. 1550: 280).

Tendo em vista a atração que a música exercia sobre as crianças índias, o padre Nóbrega solicitou que fossem enviados de Lisboa alguns dos meninos do Colégio de Órfãos, anexo ao Colégio de Santo Antão; em 1550 chegam os sete primeiros, com os quais Nóbrega fundou o Colégio da Bahia. Até 1557 são frequentes as referências aos meninos órfãos oficiando missas e cantando em procissão pelas aldeias.

Em 1552 ocorreu a notória celeuma com o bispo d. Pedro Fernandes Sardinha, que se chocou com o uso da música indígena pelos meninos órfãos do Colégio e queixou-se ao superior da Ordem em Lisboa, o padre Simão Rodrigues: “Os meninos órfãos, antes que eu viesse, tinham o costume de cantar todos os domingos e festas cantares de Nossa Senhora ao tom gentílico, e de tanger certos instrumentos que estes bárbaros tanger e cantam quando querem beber seus vinhos e matar seus inimigos” (SARDINHA, [jul. 1552]: 359). O padre Nóbrega se defendeu em uma carta de fins de julho de 1552, na qual afirma o uso de melodias e instrumentos indígenas pelos meninos órfãos como uma estratégia de aproximação:

Se nos abraçarmos com alguns costumes deste gentio, os quais não são contra nossa fé católica, nem são ritos dedicados a ídolos, como é cantar cantigas de Nosso Senhor em sua língua e pelo seu tom, e tanger seus instrumentos de música que eles [usam] em suas festas quando matam contrários e quando andam bêbados; e isto para os atrair a deixarem os outros costumes essenciais e, permitindo-lhes estes, trabalhar por lhe tirar os outros. (NÓBREGA, [ago. 1552]: 406-407)

Infelizmente não foi encontrada até o momento a resposta do padre Simão Rodrigues à queixa do bispo, e não há evidência direta de uma proibição aos elementos indígenas. O padre Polanco, secretário pessoal do padre Inácio de Loyola, em sua *Vida de Inácio de Loyola e história da Companhia de Jesus*, menciona a queixa do bispo Sardinha, porém se refere somente a uma eventual consulta de Nóbrega ao “juízo de homens pios e doutos em Portugal” (POLANCO, 1539-1556, v. 3: 466). O musicólogo Paulo Castagna, em seu artigo *A música como instrumento de catequese no Brasil* (1997), conclui que “é quase certo que a utilização de instrumentos indígenas não foi bem aceita em Portugal, uma vez que esse tipo de relato não volta a ocorrer, mesmo após a morte do Bispo” (1997: 280); por outro lado, o termo “a seu modo”, que geralmente se refere ao uso de elementos locais, é frequente nos relatos sobre o Brasil até o final do século XVI. Além disso, ainda no século XVIII, percebe-se, nos instrumentos preservados das reduções espanholas, o uso de instrumentos de origem indígena, como as chamadas “trombetas” (Fig. 1).



Fig. 1 – “Trombetas” no Museu de San Javier, Bolívia. Foto do autor.

O que se percebe nos relatos expostos acima é a atração que a música dos padres e irmãos jesuítas exercia sobre os indígenas. Essa atração parece ser muito mais uma curiosidade pelos instrumentos do que propriamente uma atração pela música europeia, o que é evidenciado pelo uso de elementos da música indígena como uma ferramenta de atração e de convencimento.

Nos relatos posteriores da América espanhola, local onde as referências às práticas musicais são mais abundantes, são evidentes dois elementos: a facilidade dos indígenas na execução de peças de origem europeia e a qualidade da música executada por eles. Um exemplo bastante conhecido são os relatos do padre Antonio Sepp (Anton Clemens Sepp von und zu Rehegg), nascido no Tirol em 1655 e que chegou em Buenos Aires em 1691 com objetivo de atuar nas reduções, tendo falecido na redução de São João Batista, em 1733. Da América o padre Sepp enviou a seus familiares textos com seus relatos, que foram publicados como literatura de viagem (*Reisebeschreibung* [Relação de viagem], publicado em 1696; *Continuation oder Fortsetzung der Beschreibung...* [Continuação da relação...] publicado em 1709). Devido à sua formação musical, as práticas musicais e os relatos sobre a construção de instrumentos são frequentes em seus textos, assim como a facilidade dos indígenas para a prática musical:

Em minha nova aldeia ensinei um jovem índio a tocar a harpa, de forma que ele toca até as peças mais difíceis de compositores mundialmente reconhecidos, como Schmelzer, Biber e Treubner; embora compostas para o violino, o rapaz as toca com facilidade. Além disso esse rapaz toca prelúdios, fugas e alarmes de guerra (que fazem suar até mesmo organistas mais hábeis) em sua

harpa de David com um sorriso nos lábios, de modo que nos faz duvidar se a mão direita ou a mão esquerda é a mais veloz. Resumindo, ele faz as cordas de tripa seca de ovelha soarem docemente por toda a igreja.¹⁶ (SEPP, 1709: 370-371, tradução nossa)

Além da felicidade espiritual e temporal dos indígenas nas reduções, sua inclinação e sua atração para a música também são descritas no texto *Il cristianesimo felice nelle missioni dei padri della Compagnia di Gesù nel Paraguai*, de 1743, do padre jesuíta Ludovico Antonio Muratori:

Deve-se registrar aqui uma outra invenção de grande importância para nutrir a devoção dos novos fiéis americanos, e também atrair os infieis à verdadeira religião e juntá-los aos outros nas reduções já fundadas. Esta invenção é a música, da qual esses missionários industriais frequentemente têm bom conhecimento e alguns até mesmo conhecem à perfeição. É incrível a inclinação natural que esses povos possuem para a harmonia, da qual alguns desses sagazes ministros de Deus se aproveitaram. Portanto, pondo-se eles a cantar nesses lugares as doutrinas cristãs ou outros cânticos sacros, os bárbaros saíam de suas tocas e os seguiam como se atordoados e encantados; e, quando o missionário via um bom número reunido, começava a pregar-lhes a beleza e a utilidade da fé de Jesus Cristo, na esperança de abrir uma nova redução.¹⁷ (MURATORI, [1743] 1985: 117, tradução nossa)

¹⁶ “Über dass seind dise Paraquarier sehr tauglich zu allerhand musicalischen Instrumenten hergestalten: dass sie in kurzer Zeit gleich ein iegliches Instrument ergreifen. Ich hab in meiner neuen Dorffschaft einen Indianer-Jung so die Harpfen zuschlagen dermassen unterrichtet, dass er auch die künstlichste Ballet der Welt-berühmtisten Componisten, Herrn Schmelzers, Herrn Henrici Francisci von Bibern und Herrn Treübners schwehrste Stuck, so sie auf dem Violin, er aber auf der Harpfenn mit fliessender Hand herab lauffet. Und was noch mehr ist, die Praeambula, Fugen, wie auch Kriegsalarme (so einem iedem wohl auch erfahrnisten kan) schlagt diser Knab auf seiner Davidischen Harpfenn mit lachenden Mund herab, dass ein Zweifel ob die rechte der Lincken oder aber dise jener in Geschwindigkeit den Vorzug gebe. Mit einem Wort, er machet die gedrähete dürre Schaffdärm dermassen geschwätzig, dass sie in der ganzen Kirch sehr lieblich erschallen.” (SEPP, 1709: 370-371).

¹⁷ “É degna di essere qui registrata un'altra invenzione di gran riguardo per nutrire la devozione dei nuovi fedeli americani, ed anche per attirare gli infedeli alla vera religione e a unirsi agli altri nelle Riduzioni già fondate. Questa invenzione consiste nella musica, di cui quegli industriosi missionari hanno spesso sufficiente cognizione e taluno ne sa anche a perfezione. È incredibile l'inclinazione naturale che quei popoli posseggono nell'armonia: della qual cosa approfittarono alcuni di quegli accorti ministri di Dio. Perciò, mettendosi in quei luoghi a cantare le laudi della dottrina cristiana o altre canzoni sacre, i barbari uscivano dalle loro tane e come storditi e incantati li seguivano; ed allorché il missionario ne vedeva radunato un buon numero, cominciava a predicare loro la bellezza e l'utilità della fede di Gesù Cristo nella speranza di aprire qualche nuova Riduzione.” (MURATORI, [1743] 1985: 117).

A visão colonialista nos textos modernos: Renato de Almeida e Vasco Mariz

As “histórias da música brasileira” posteriores à atração dos indígenas pela música assumem um caráter essencialmente colonialista, e referências ao deslumbramento dos indígenas com a música europeia são frequentes. Essa visão é evidente na *História da música brasileira*, de Renato de Almeida, segundo a qual “A música que [os jesuítas] traziam era simples e singela, cantares de Igreja, litanias e benditos, cujos accents empolgavam os indígenas, que, desde a primeira missa, se deixaram enleiar pelas suas melodias” (ALMEIDA, 1942: 189 apud CASTAGNA, 1991: 22). Embora não mencione a atração exercida pelos indígenas, em sua *História da Música no Brasil*, publicada pela primeira vez em 1981, Vasco Mariz apresenta sua versão do repertório utilizado pelos jesuítas no Brasil, embora não haja nenhuma evidência que corrobore essa afirmação, e apresenta uma visão também colonialista sobre a preponderância da cultura europeia, que teria os padres jesuítas como representantes:

Seu repertório [o dos jesuítas no Brasil] era circunscrito ao cantochão e ao gênero de música renascentista, sobretudo portuguesa. Essa hábil política dos jesuítas facilitava sobremaneira a catequese, e obviamente uma civilização de nível tão baixo como a de nosso indígena teria de soçobrar ante uma influência tão poderosa quanto a européia. (MARIZ, 1981: 38)

O filme *A Missão*

A Missão (The Mission) é um filme de 1986 dirigido por Roland Joffé, com roteiro de Robert Bolt e com trilha sonora de Ennio Morricone, filmado em locações do Brasil, Argentina, Paraguai e Colômbia. Foi ganhador do Oscar de melhor cinematografia em 1987, e concorrente nas categorias de melhor filme, diretor e trilha sonora original. O filme é centrado nas figuras do padre Gabriel (interpretado por Jeremy Irons), jesuíta espanhol que em meados do século XVIII parte para a América para o estabelecimento de uma missão, e Rodrigo Mendoza (Robert De Niro), ex-caçador de escravos que se converte após assassinar seu meio-irmão em uma disputa e que acompanha o padre Gabriel em sua jornada. As atividades de ambos na América espanhola são interrompidas pelo Tratado de Madri, firmado em 1750 entre os reis João V, de Portugal, e Fernando VI, da Espanha, propondo uma redefinição dos limites de suas colônias como uma substituição ao Tratado de Tordesilhas. Segundo o Tratado de Madri, a Colônia de Sacramento (atualmente parte do Uruguai) passaria para o domínio espanhol, enquanto as terras a leste

do Rio Uruguai, parte do que atualmente é o leste do Rio Grande do Sul, passariam para domínio português; esta última região compreendia terras de sete reduções jesuíticas, que correspondem atualmente aos Sete Povos das Missões, em uma tradução literal do espanhol *pueblo* (aldeia, povoado) por “povo”. As reduções, extremamente populosas, deveriam ser relocadas, porém os guarani se recusaram a isso e levantaram guerra contra as coroas espanhola e portuguesa, tendo sido mortos ou expulsos. Não há notícias da participação ativa dos padres na luta (como ocorre no filme), porém essa foi uma das acusações feitas à Companhia de Jesus na busca de justificativas para sua extinção, que acabaria ocorrendo em 1759.

O filme se encerra com crianças em uma canoa retornando às missões destruídas e recolhendo alguns objetos; rola sobre a cena o texto “The Indians of South America are still engaged in a struggle to defend their land and culture. Many of the priests who, inspired by faith and love, continue to support the rights of the Indians for justice, do so with their lives” (“Os indígenas da América do Sul ainda estão engajados em uma luta para defender sua terra e sua cultura. Muitos dos padres que, inspirados por sua fé e por seu amor, continuam a apoiar os direitos dos indígenas por justiça, o fazem com sua própria vida”) e uma frase de João cap. 1 vers. 5: “The light shineth in the darkness, and the darkness hath not overcome it” (A luz resplandece nas trevas, e contra ela as trevas não prevaleceram).

O filme tem várias correspondências com relatos dos séculos XVI-XVIII e tem um propósito óbvio de entretenimento, e não de uma descrição científica. Existem alguns textos com críticas à visão histórica apresentada no filme, como a do historiador americano James Schofield Saeger, que em seu artigo *The Mission and Historical Missions: Film and the Writing of History* (1995) apresenta também uma visão crítica sobre a versão dos textos da época a respeito das missões. Segundo Saeger,

The Mission troca autenticidade histórica por um paraíso cinematográfico. Enquanto a câmara se move lentamente sobre a floresta, as vilas e os belos guarani, a exuberante trilha sonora de Ennio Morricone romantiza a vida primitiva. [...] Suprimindo o conflito que pontuava a vida em todas as missões, cenas adicionais mostram um paraíso de harmonia inter-racial, paz, contentamento mútuo e a próspera economia de San Carlos [uma das reduções jesuíticas].¹⁸ (SAEGER, 1995: 401, tradução nossa)

¹⁸ “The Mission trades historical authenticity for a movie paradise. While the camera moves slowly over forest, village, and beautiful Guaranis, the lush score of Ennio Morricone romanticizes primitive life. [...] Suppressing the conflict that punctuated life in all missions, additional scenes show a paradise of interracial harmony, peace, mutual contentment, and the thriving economy of San Carlos.” (SAEGER, 1995: 401).

A escolha da floresta amazônica como cenário ressalta o aspecto “exótico” das reduções, mas contrasta com o clima mais árido e a vegetação menos abundante da região dos 7 Povos. A busca pelo “exótico” se mostra também na escolha de indígenas locais para as filmagens: os guarani foram interpretados pelos Waunana, tribo do sudoeste da Colômbia, que, porém, não são mencionados em momento algum nos créditos¹⁹. Em entrevista para o *The New York Times* (DARNTON, 1986), o diretor, Roland Joffé, afirma que no momento da filmagem os Waunana eram quase completamente isolados, e muitos deles nunca haviam visto um carro ou uma fotografia. Ainda segundo o diretor, os Waunana entenderam a história imediatamente.

Aqui se pode também traçar um paralelo com os relatos dos séculos XVI e XVIII; Joffé insiste na descrição do estado “selvagem” da tribo, afirmando, por exemplo, que não havia estradas para a tribo, alcançada apenas por barco; não é muito claro se essa descrição é feita com a intenção de chamar a atenção para um detalhe exótico ou se ele tem o mesmo ponto de vista de um europeu ao chegar ao continente americano séculos antes, mas é evidente sua ignorância do fato de que em toda a região amazônica (e não somente) é extremamente comum a existência de comunidades indígenas ou não às quais se chega somente por via fluvial, sem que isso indique propriamente um isolamento. A própria descrição da aceitação dos indígenas e da sua compreensão imediata da história tem uma certa relação com as descrições da recepção da música europeia pelos indígenas.

Houve também por parte do diretor uma preocupação com a acuidade histórica da cenografia. Por exemplo, embora as igrejas na região dos Sete Povos das Missões fossem geralmente construídas em pedra, o modelo para a igreja de uma das reduções e que aparece completamente queimada na cena final é claramente o da igreja de Concepción, uma das antigas reduções de Chiquitos, na Bolívia, que foi restaurada nas últimas décadas do século XX pelo arquiteto suíço Hans Roth (Figs. 2 e 3).

¹⁹ A participação dos Waunana no filme também é discutida por Pete McCormack em seu *blog* (2007).

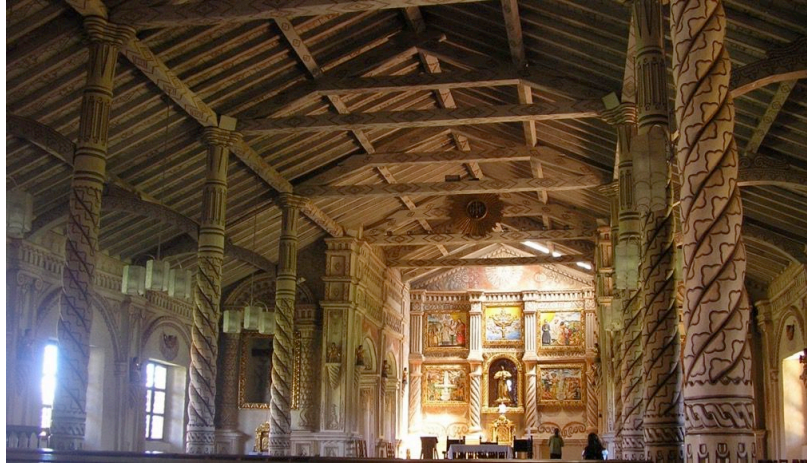


Fig. 2 – Interior da igreja de San Javier, na Bolívia. Foto do autor.



Fig. 3 – Cena do filme *A Missão*, min. 1:59:13.²⁰

A visão de felicidade das missões apresentada no filme guarda uma proximidade evidente com textos do período colonial, por exemplo *Il critianesimo felice nelle missioni dei padri della Compagnia de Gesù nel Paraguai*, do padre Ludovico Antonio Muratori. Embora não fosse jesuíta, o texto publicado em 1743, alguns anos antes da expulsão, mostra as reduções jesuíticas como a ampla realização da utopia cristã e destaca a felicidade dos indígenas. O historiador Arno Alvarez Kern retoma o tema no livro *Utopias e missões jesuíticas* (1994), com uma visão contemporânea sobre o tema; percebe-se, porém, na fala desses autores, a ausência da informação de que várias características que concedem às missões o título de uma “utopia” estavam já presentes na estrutura e organização das aldeias indígenas, e não são prerrogativas das reduções.

²⁰ Todos os frames do filme *The Mission* apresentados aqui foram extraídos do DVD de 2003.

Os indígenas e a música

O texto a seguir descreve o trecho do filme entre os minutos 9:47 e 14:12, nos quais a relação do processo de contato com os indígenas e a música é bastante elucidativa.

Já na floresta da América, o padre Gabriel suspeita da presença de indígenas; os sons que se ouve são da mata. Ele se senta sobre uma pedra e começa a tocar seu oboé, assustado com uma possível presença dos indígenas. Inicialmente o som é trêmulo e indeciso (Fig. 4).



Fig. 4 – Cena do filme *A Missão*, min. 10:54

A cena seguinte (Fig. 5) mostra os morros distantes e um voo de pássaro. A bela melodia de Morricone, que é o tema central do filme, agora não é mais indecisa, e, neste momento, o espectador é “capturado” e convencido da beleza da música; a passagem de uma cena próxima para uma cena panorâmica provoca a sensação de relaxamento visual, o que contribui para essa “captura”.



Fig. 5 – Cena do filme *A Missão*, min. 11:04.

Os indígenas à espreita são finalmente mostrados; são ameaçadores, com as flechas em riste (Fig. 6). Ao fundo da melodia do oboé ouve-se em desarmonia um som de percussão. Esse som reforça a associação dos instrumentos de percussão com o ritmo e um elemento “bárbaro” ou “primitivo”, em contraposição à melodia de um instrumento europeu.



Fig. 6 – Cena do filme *A Missão*, min. 12:00.

Ao estalar de um galho, o padre Gabriel se assusta e se depara com um indígena, que faz um gesto ameaçador; o padre continua a tocar seu oboé e é cercado pelos indígenas. Estes, porém, aos poucos abaixam as armas e se sentam, encantados pela melodia do oboé (Fig. 7).



Fig. 7 – Cena do filme *A Missão*, min. 12:31.

Alguns instantes depois, um indígena de mais idade interrompe a música no que parece ser um protesto, caminha até o padre Gabriel, arranca o oboé de suas mãos, quebra-o no joelho, atira-o na água e vai embora (Fig. 8).



Fig. 8 – Cena do filme *A Missão*, min. 12:49.

Os indígenas parecem desapontados. Um deles recolhe o oboé e o devolve ao padre, que faz um gesto negativo com a cabeça; o instrumento está quebrado, não pode mais fazer música (Fig. 9).



Fig. 9 – Cena do filme *A Missão*, min. 13:09.

O indígena leva o instrumento quebrado até o que aparenta ser o líder e parece fazer uma proposta. O líder responde com algo que parece ser uma concordância, o que é repetido pelo grupo em seguida. O mesmo indígena devolve o oboé ao padre Gabriel, toma o padre pela mão e o encaminha para a aldeia. Nesse momento, o mesmo tema de Morricone é retomado, de novo com o oboé, porém com o acompanhamento da orquestra. Na cena a seguir (Fig. 10), com a mesma música ao fundo, indígenas trocam entre si uma imagem de Nossa Senhora com o menino Jesus, e o padre Gabriel continua tocando seu oboé, agora consertado.



Fig. 10 – Cena do filme *A Missão*, min. 14:12.

Em um trecho de pouco mais que quatro minutos, o filme resume a ideia jesuítica da música como uma eficiente ferramenta de contato (e sobretudo de atração) com os indígenas, e também a visão altamente estereotipada do encantamento dos indígenas pela música e pelos instrumentos europeus.

A referência à música volta a surgir na cena final. Um grupo de crianças índias volta à redução destruída. Uma delas observa a igreja totalmente queimada e, na próxima cena, há na água um castiçal e um violino parcialmente destruído boiando. O violino é o único objeto recolhido, embora a cena seguinte mostre outros objetos, sobretudo móveis espalhados pela margem e pelo rio. As crianças partem, levando somente o violino. A escolha do violino sobre o castiçal pretende provavelmente mostrar a escolha da música sobre o bem material, ou mesmo da música sobre a religião.

Nas cenas descritas acima, percebe-se a correspondência do filme com os relatos do período colonial: a atração instantânea que a música exerce sobre os indígenas e o ideal de supremacia do “branco colonizador” sobre os “bárbaros não civilizados”, características que se propagam até mesmo para detrás das câmaras, nos relatos dos realizadores do filme.

Considerações finais

Passando das telas do cinema e do senso comum para o ambiente acadêmico e guardadas as devidas proporções, a visão dos historiadores e musicólogos sobre a música nas missões é geralmente permeada por uma visão também por vezes reducionista, sobretudo quando estes são padres jesuítas, mas não somente. Um exemplo é um desconhecimento geral de que o que aconteceu nas reduções jesuíticas na América espanhola é tomado como uma característica geral da atuação jesuítica, e poucos trabalhos abordam a música nos estabelecimentos urbanos.

O fato de termos da atuação dos jesuítas na América espanhola um repertório preservado em uma quantidade particularmente extensa atrai a atenção dos pesquisadores; a isso soma-se o fato de este repertório ter sido executado por indígenas. É curioso observar que a música indígena – presente nos relatos, porém obviamente em menor abundância – não desperta a mesma atenção. Aqui se pode retomar a citação anterior de Tello, mencionando a visão de europeus sobre a música das Américas na busca de “diferente” e do “interessante” (TELLO, 2011: 246). Embora o texto de Tello se refira à visão (e audição) dos europeus sobre a música das Américas, o mesmo poderia ser dito sobre a visão dos musicólogos sul-americanos sobre a música nas missões.

No texto *Historical Musicology: Is It Still Possible?* (2011), Rob Wegman compara a atividade do musicólogo com o mito de Narciso. Narciso se apaixona pelo próprio reflexo na água. A água é um elemento real, mas o reflexo é uma projeção de si mesmo. Segundo Wegman, o historiador se baseia em um elemento real, que são as evidências históricas, porém o que enxerga neles é nada mais que um reflexo de si mesmo. Em uma visão talvez pessimista demais, Wegman conclui que Narciso não tem outra opção senão o suicídio, e a solução para os historiadores seria a autocrítica. Apesar de toda a autocrítica que se tornou parte de nossa atividade desde o surgimento da chamada “Nova Musicologia”, teríamos nós, musicólogos e historiadores, o mesmo olhar colonialista sobre o nosso objeto, quando se trata da música nas reduções jesuíticas? Ampliando essa questão, como seria possível uma abordagem dessa música sob um olhar decolonial, sobretudo quando se considera o massacre físico e cultural que foi parte do mesmo processo? Encerro o texto com estas questões, sem ousar apresentar uma resposta a elas.

AGRADECIMENTOS

Trabalho realizado com o apoio da Alexander von Humboldt Stiftung e da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

REFERÊNCIAS

AHARONIÁN, Coriún. *Música/musicología y colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. London, New York: Routledge, 2005.

CASTAGNA, Paulo Augusto. A música como instrumento de catequese no Brasil dos sécs. XVI e XVII. In: AZEVEDO, Francisca L. Nogueira de; MONTEIRO, John Manuel. *Confronto de culturas: conquista, resistência, transformação*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 1997. p. 275-290.

_____. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

CULLEY, Thomas S. J.; McNASPY, Clement J. S. J. Music and the Early Jesuits (1540-1565). *Archivum Historicum Societatis IESU*, Roma, v. 60, n. 80, p. 213-245, jul./dez. 1971.

DARNTON, Nina. At the movies. *The New York Times*, New York, p. 10, 31 out. 1986. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1986/10/31/movies/at-the-movies.html>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

FORMULA SCRIBENDI. S/l, s/d [Roma, 1580]. *Institutum Societatis IESU*, Florença, ex Typographia a Ss. Conceptione, v. 3, p. 41-45, 1893.

GONZÁLEZ, Galaxis Borja. *Jesuitische Berichterstattung über die Neue Welt. Zur Veröffentlichungs-, Verbreitungs- und Rezeptionsgeschichte jesuitischer Americana auf dem deutschen Buchmarkt im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH, 2011.

HEISTER, Hanns-Werner. La música. Dominación, expropiación, exotismo, apropiación, y la ambivalencia del colonialismo. In: AHARONIÁN, Coriún. *Música/musicología y colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011. p. 273-307.

HOLLER, Marcos. *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2006.

_____. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

_____. A documentação jesuítica do séc. XVI: uma possibilidade de integração entre a musicologia histórica do Brasil e dos países da América espanhola. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 4.; ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 2015, Pirenópolis. *Anais....* Pirenópolis, 2015. p. 65-71.

IRVING, D. R. M. *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.

KENNEDY, Thomas Frank S. J. Jesuits and Music: Reconsidering the Early Years. *Studi Musicali*, Florença, n. 1, p. 71-99, 1988.

_____. *Jesuits and Music: The European Tradition. 1547-1622*. Tese (Doutorado) – Universidade da Califórnia, Santa Barbara, 1982.

KERN, Arno Alvarez S. J. *Utopia e missões jesuíticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994.

LEITE, Serafim S. J. (Org.). *Monumenta Brasiliae*. 4 v. Roma: 1956-1960.

_____. (Org.). *História da Companhia de Jesus no Brasil*. 10 v. Lisboa: Livraria Portugal; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira e Instituto Nacional do Livro, 1938-1949. Edição especial: Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

_____. *Luiz Figueira: a sua vida heróica e sua obra literária*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca da Agência Geral das Colônias, 1940.

_____. *Páginas de História do Brasil*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1937.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the Coloniality of Being. *Cultural Studies*, v. 21, n. 2-3, p. 240-270, Mar./May 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/09502380601162548>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

McCORMACK, Pete. *The Mission: The Waunana*, Roland Joffé, Noam Chomsky, Flow, Sister, Brother. 19 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.petemccormack.com/blog/?p=411>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

- MURATORI, Ludovico Antonio. *Il cristianesimo felice nelle missioni dei padri della Compagnia di Gesù nel Paraguai*. Republicação do original de 1743. Palermo: Sellerio editore, 1985.
- NAVARRO, Juan de Azpilcueta. Carta aos padres e irmãos de Coimbra. Bahia, 28 mar. 1550. Autógrafo em espanhol no Archivum Historicum Societatis IESU, Bras 3 I, ff. 27-30. Publicada em LEITE, Serafim S.J. (Org.). *Monumenta Brasiliae*, v. 1. Roma: 1956-1960. p. 177-187.
- NERY, Rui Vieira. O olhar exterior: os relatos dos viajantes estrangeiros como fontes para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do Antigo Regime. A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL: COLÓQUIO INTERNACIONAL, Lisboa, 9-11 de outubro de 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 72-91.
- NÓBREGA, Manuel da. Carta ao Padre Simão Rodrigues. Bahia, [abr.] 1549. Original na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1-5, 2, 38, f. 1-2. Publicada em LEITE, Serafim S. J. (Org.). *Monumenta Brasiliae*, v. 1. Roma: 1956-1960. p. 108-115.
- _____. Carta ao Padre Simão Rodrigues. Bahia, 9 ago. 1549. Original na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1-5, 2, 38, f. 3-5. Publicada em LEITE, Serafim S. J. (Org.). *Monumenta Brasiliae*, v. 1. Roma: 1956-1960. p. 118-132.
- _____. Carta ao Padre Simão Rodrigues. Porto Seguro, 6 jan. 1550. Original não localizado. Publicada em LEITE, Serafim S. J. (Org.). *Monumenta Brasiliae*, v. 1. Roma: 1956-1960. p. 155-170.
- _____. Carta ao Padre Simão Rodrigues. S/l, s/d [Bahia, ago. 1552]. Original na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, CXVI / 1-33, ff. 194v-197. Publicada em LEITE, Serafim S. J. (Org.). *Monumenta Brasiliae*, v. 1. Roma: 1956-1960. p. 400-409.
- PINHEIRO, Teresa. Kulturübersetzung in den Schriften jesuitischer Missionare im Brasilien des 16. Jahrhunderts. In: XAVIER, W. R. de A.; ZEUCH, U. *Kulturelle Übersetzung: Das Beispiel Brasiliens*. Volume especial de Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzentes Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein Verlag, 2010. p. 163-170.
- PIRES, Antônio. *Carta aos Irmãos da Companhia. Pernambuco*, 2 ago. 1551. Original não localizado. Publicada em CARTAS AVULSAS, 1550-1568. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. P. 101-110.
- POLANCO, Juan Alfonso de. Vida de Inácio de Loyola e Crônica da Companhia de Jesus. *Monumenta Historica Societatis IESU*, v. 1, 3, 5, 7, 9, 11. Roma: 1539-1556.
- PRUDENCIO, Cergio. Desafíos actuales ante el colonialismo. In: AHARONIÁN, Coriún. *Música/musicología y colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011. p. 17-23.
- PYM, Anthony. *Exploring Translation Theories*. 2. ed. London, New York: Routledge, 2014.
- SAEGER, James Schofield. The Mission and Historical Missions: Film and the Writing of History. *The Americas*, v. 51, n. 3, p. 393-415, Jan. 1995.
- SARDINHA, Pedro. Carta ao Padre Simão Rodrigues. S/l, s/d [Bahia, julho de 1552]. Original não localizado. Tradução para o espanhol no ARSI, Bras 3 I, ff 102-102v. Publicado em LEITE, Serafim S. J. (Org.). *Monumenta Brasiliae*, v. 1. Roma: 1956-1960. p. 357-367.

SEPP, Antonio. *Continuation oder Fortsetzung der Beschreibung deren denckwürdigeren Paraquarischen Sachen*. Ingolstadt: De la Haye, 1710.

_____. *Reiß-Beschreibung, wie dieselben aus Hispanien in Paraquarien kommen*. Nürnberg, 1696.

TELLO, Aurelio. La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas. In: AHARONIÁN, Coriún. *Música/musicología y colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011. p. 235-247.

THE MISSION. Direção: Rolland Joffé. Warner Brothers, 2003. 2 DVDs.

WEGMAN, Rob. Historical Musicology: Is It Still Possible? In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. 2. ed. New York, London: Routledge, 2011. p. 40-48.

XAVIER, Weibke Röben de Alencar; ZEUCH, Ulrike. Einleitung: Was heisst 'Kulturelle Übersetzung' in Bezug auf Brasilien im 18. Jahrhundert? In: XAVIER, W. R. de A.; ZEUCH, U. *Kulturelle Übersetzung: Das Beispiel Brasiliens*. Volume especial de Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzentes Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein Verlag, 2010. p. 163-170.