

Ouvir Debret

Andre Guerra Cotta - agcotta@gmail.com
Universidade Federal Fluminense – Brasil

Resumo: O presente artigo apresenta algumas reflexões sobre o uso de fontes iconográficas na pesquisa musicológica brasileira, particularmente a obra do artista plástico francês Jean Baptiste Debret (1768-1848). Através de exemplos selecionados de publicações sobre a história da música no Brasil e de aquarelas de Debret, o autor apresenta algumas dificuldades metodológicas, traz algumas interpretações plausíveis para propósitos musicológicos e conclui destacando a importância de uma revisão nos métodos de pesquisa da iconografia musical no Brasil.

Abstract: The present article brings some reflections about the use of iconographical sources in the Brazilian musicological research, particularly the work of the French painter Jean Baptiste Debret (1768-1848). Through some selected examples of published works on the history of music in Brazil and Debret engravings, the author presents some methodological difficulties, brings some possible interpretations for musicological purposes and concludes the work remarking the importance of a revision in the research methods for the musical iconography in Brazil.

Introdução

Este trabalho¹ procura refletir sobre a utilização de fontes iconográficas para a pesquisa musicológica no Brasil, particularmente para a área tradicionalmente denominada musicologia histórica, mas também para outras

¹ Este trabalho é uma versão parcial e atualizada da monografia intitulada “Considerações sobre a utilização de fontes iconográficas para a história da música brasileira”, entregue como requisito parcial para a conclusão da disciplina “Cultura, imagens e o ofício do historiador”, ministrada pela Professora Maria Elisa Linhares Borges no Programa de Pós-Graduação em História da FAFICH – UFMG. Gostaria de agradecer aos colegas Pablo Sotuyo, Rosana Marreco e Mayra Pereira as valiosas considerações feitas ao final da apresentação oral deste trabalho.

áreas como a etnomusicologia, além de tratar de um caso particular de iconografia musical de relevância para o campo em questão. Inicialmente, cabe a ressalva de que a formação para a pesquisa musicológica em nosso país não costuma preparar o pesquisador para as dificuldades do trabalho com as fontes documentais, sejam elas textuais ou iconográficas, não costuma portanto muni-lo do instrumental teórico-crítico necessário para tratar criticamente tais fontes. Tudo indica que o trabalho com fontes primárias - textuais, musicais e sobretudo iconográficas - na pesquisa musicológica brasileira tem sido, em grande parte, precário. Como ocorreu em outras áreas, como a própria área da história, a utilização de fontes iconográficas na pesquisa musicológica é frequentemente “ilustracionista”, carecendo de uma perspectiva de interpretação e utilização mais crítica. Nesse sentido, é importante considerar a observação de Jean Claude Schmitt:

Uma imagem nunca está completamente isolada. Com frequência, forma parte de uma série: por exemplo, as miniaturas de página inteira de um manuscrito único do saltério (...) A obra verdadeiramente significativa não pode ser senão a série em sua totalidade: o isolamento de uma imagem será sempre arbitrário ou estará falseado² (Schmitt 1999, 34).

Geralmente, as séries a que as fontes iconográficas pertencem não são devidamente estudadas e em certos casos não são sequer conhecidas. No caso da iconografia deixada pelos viajantes europeus do século XIX, há uma grande lacuna no que diz respeito ao estudo técnico e estético de sua produção. Rodrigo Naves observa que,

como esses artistas - incluindo-se aí também Debret - com raríssimas exceções, foram sempre apreciados como documentaristas, a análise do aspecto propriamente estético de

² Tradução nossa. No original: “Ninguna imagen está nunca completamente aislada. Con frecuencia forma parte de una serie: por ejemplo, las miniaturas de página entera de un manuscrito único del salterio (...) La obra verdaderamente significativa no puede ser sino la serie en su totalidad: el aislamiento de una imagen será siempre arbitrario o estará falseado” (Schmitt 1999, 34).

suas obras acabou ficando à margem, e a ênfase de cenas e objetos representados colocou-os num pé de igualdade pouco esclarecedor. Serviram de material para etnólogos, historiadores e antropólogos, sem que seus próprios trabalhos merecessem uma análise adequada (Naves 1996, 45).

Neste sentido, a utilização que musicólogos e historiadores da música no Brasil têm feito de fontes iconográficas não é muito diferente do que em geral se faz em outras áreas. Salta aos olhos - sobretudo aos olhos do leitor afinado com as questões da musicologia histórica (ou da história da música) brasileira - a possibilidade de encontrar na produção de artistas plásticos, sobretudo na obras dos que estiveram no Brasil nos séculos passados, fontes importantes para a investigação musicológica.

As muitas fontes textuais que deixaram os viajantes europeus seriam complementadas pela produção iconográfica de Debret, Rugendas, Spix e Martius, entre outros, com informações visuais que as descrições, por mais detalhadas que sejam, não podem precisar, tais como a aparência física dos instrumentos, a indumentária dos músicos e dançarinos, a disposição espacial de certas práticas sociais, etc.

Não caberia no âmbito deste breve trabalho uma reflexão mais detalhada sobre a prática corrente de utilização de fontes iconográficas na pesquisa em musicologia brasileira ou em obras de caráter menos acadêmico, de perfil manualesco. Porém, feitas estas considerações introdutórias, abordaremos especificamente algumas gravuras e aquarelas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), procurando refletir sobre as possibilidades de sua obra enquanto iconografia musical e fonte para a pesquisa musicológica.

Ouvir Debret

Jean-Baptiste Debret, nascido em Paris em 18 de abril de 1768, foi aluno do pintor neoclassicista Jacques-Louis David (1748-1825), também seu primo e mestre de grande influência em sua formação artística (cf. Naves 1996, 46, passim). Debret atuou como pintor, desenhista, gravador, cenógrafo e professor, tendo integrado a Missão Artística Francesa que veio para o Brasil do Primeiro Império, logo após a derrota de Napoleão, em 1816, aqui permanecendo até 1831,

quando retorna a Paris, onde faleceu em 11 de junho de 1848. Autor de óleos de grandes proporções, à maneira neoclássica, no Brasil sua produção mais destacada na posteridade consiste na série intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, publicada após o seu retorno à França, em três tomos, nos anos de 1834, 1835 e 1839.³ Nesta obra Debret representa, em gravuras e aquarelas⁴, elementos do Brasil de então, como testemunha ocular do império lusitano nos trópicos sul-americanos.

Ao que tudo indica, o primeiro historiador⁵ da música no Brasil a utilizar a produção de Debret em seu trabalho foi Francisco Acquarone em sua *História da Música Brasileira* (1948). No entanto, tal como em muitas obras congêneres, as imagens de Debret são vistas nesta obra de história da música como auxiliares ao texto mas não são propriamente estudadas, não são tratadas exatamente como fontes documentais.

³ Utilizamos inicialmente, para este trabalho, a edição da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* publicada pela Editora Itatiaia (1989) e também algumas gravuras que não chegaram a ser publicadas na série, que conhecemos através de outras publicações, além de uma breve visita ao Museu Chácara do Céu, no Rio de Janeiro. Também utilizamos facsímeles das edições originais, em formato PDF, que podem ser acessados na Biblioteca Brasileira da USP (<http://www.brasiliana.usp.br>). Indicaremos sempre a edição de 1989, precedida do ano da publicação original entre colchetes, o número do tomo (t.), o número da estampa (est.) e da (prancha (pr.)), sendo que o número do tomo e da prancha sempre coincidirão com os números das edições originais da *Voyage*.

⁴ Um aspecto que até o momento não pudemos estudar detidamente diz respeito às técnicas utilizadas por Debret, marcadamente a litografia e a aquarela. Pretendemos, nos passos subsequentes desta pesquisa, empreender uma abordagem mais aprofundada, em colaboração interdisciplinar a área de artes plásticas, que permita melhor compreender tais processos e as diferenças existentes, por exemplo, entre edições da *Viagem* que apresentam as mesmas pranchas ora como litografias, ora como aquarelas.

⁵ A rigor, embora seja um dos autores pioneiros na área de história da música no Brasil, Acquarone não é propriamente um historiador ou musicólogo. Sua obra se destaca justamente por ser uma das primeiras do gênero, embora se baseie em parte na obra de Guilherme de Mello (1908) e tenha um proeminente sentido de glorificação da imagem de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que à época de sua publicação era o braço-direito do Estado Novo Getulista no campo da música. Curiosamente, Acquarone era artista plástico, talvez daí venha o seu pioneirismo no campo da iconografia musical no Brasil.

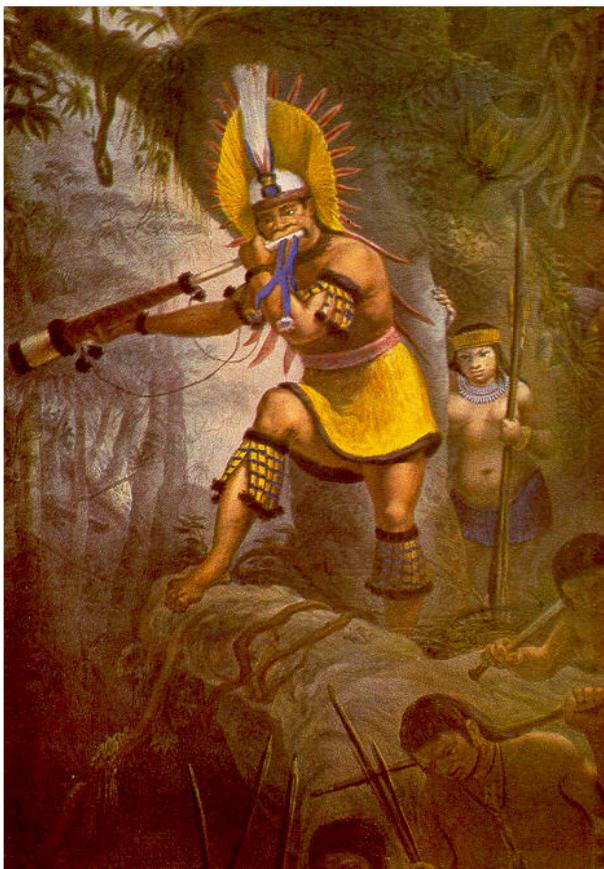


Figura 1 - aquarela *Sinal de combate e de retirada. Episódio do ano de 1827*, de Debret (1834).

Ao iniciar o capítulo “*Música no Brasil - ‘flor amorosa de três raças tristes’*”⁶, Acquarone apresenta a aquarela *Sinal de combate e de retirada*,

⁶ “Flor amorosa de três raças tristes” - citação do poema *Música Brasileira*, de Olavo Bilac. Citação posteriormente utilizada, de maneira semelhante, por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em *Música e músicos do Brasil* (1950, 17). Sem a pretensão de

episódio do ano de 1827 (cf. figura 1), que faz parte da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Debret [1834] 1989 t.1, est.13, pr.11), porém, com a seguinte legenda: “*índio coroadado soprando a buzina em ‘Sinal de combate’ - Desenho de Debret*” (Acquarone 1948, 86).

Curiosamente, Acquarone chama o instrumento do índio de “buzina”, enquanto Debret a chama de trombeta⁷, ou seja, faz uma troca de nome sem maiores cuidados, um lapso banal. Não teria ele observado a explicação da prancha feita por Debret? Contudo, o que mais impressiona negativamente é o aspecto de valorização do suposto caráter ilustrativo de algo que é, na verdade, uma situação idealizada. Como o próprio Debret comenta, um cacique da tribo dos Tucupexuaris

presenteou o governador brasileiro com sua rica vestimenta, enviada para o Rio de Janeiro a fim de aumentar a coleção do Museu de História Natural, onde a desenhiei (...) Encontrei-me com o sr. José Saturnino da Costa Pereira no Rio de Janeiro, onde é hoje senador, e dele é que obtive a relação dos fatos aqui registrados (Debret 1989, t.1, 58-59).⁸

Uma tal utilização, sem a devida ressalva de que se trata de imagem ficcional (embora baseada em um relato), pode conduzir o leitor ao exagero e à mitificação, mesmo se a obra apresenta outras fontes iconográficas sobre as

desenvolver este aspecto, cabe ressaltar que é uma outra forma de utilização da imagem, através do discurso e no discurso - no caso, a imagem da flor, simbolizando, na construção do poeta, a idealização de uma música “multi-racial” brasileira.

⁷ No original, de 1834, Debret denomina o instrumento de *trompette*. A despeito de alguns problemas na tradução da edição aqui utilizada, assinada por Sergio Milliet, há também os aspectos etnomusicológicos envolvidos no estudo da organologia das etnias mencionadas por Debret, assunto de grande complexidade que neste breve trabalho não pretendemos abordar.

⁸ No original: “fit présent de son riche costume complet au gouverneur brésilien, qui l'envoya à Rio-Janeiro, pour augmenter la collection du muséum d'histoire naturelle, où je l'ai dessiné (...) J'ai revu à Rio-Janeiro M. José Saturnino da Costa Pereira, aujourd'hui membre de la chambre du sénat brésilien, et c'est de lui que je tiens tous les faits que j'ai retracés” (Debret 1834, 28).

comunidades indígenas brasileiras. Sobretudo no caso do Debret que desenha indígenas brasileiros, deve-se ter cautela. Ao contrário das cenas urbanas cariocas, com as quais conviveu longamente, nas quais realiza um notável trabalho de documentarista e ao mesmo tempo obtém um resultado estético muito interessante e verossímil, no caso dos elementos indígenas Debret parece oscilar entre uma idealização exacerbada e relatos de terceiros, de modo que o valor documental de tais cenas é quase nulo⁹. Como observa Naves:

não admira que os desenhos de Debret sobre os indígenas tomem outra direção [em relação ao tratamento dado às cenas urbanas, com escravos], oscilando entre uma clara idealização e representações grotescas, em que os índios aparecem animalizados, mas sempre com soluções artísticas inferiores às das cenas que vimos analisando (Naves 1996, 104).

Acquarone não foi seguido, no que diz respeito à utilização de fontes iconográficas, pelos autores das décadas de cinquenta e sessenta. Luiz Heitor, tanto em *Música e músicos do Brasil* (1950), como em *150 anos de música no Brasil* (1956), não utiliza uma única imagem, apenas exemplos musicais. Também Renato Almeida, que nas edições anteriores de sua *História da Música Brasileira* (1926, 1942) não havia utilizado iconografia, segue sem fazê-lo em seu *Compêndio de história da música brasileira*, de 1958. Em 1963, Mozart de Araújo publicava *A modinha e o lundu no século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)*, onde utiliza entre os exemplos musicais, algumas reproduções de capas de partituras publicadas no século XIX, as quais contém apenas informação textual.

Provavelmente pela evolução nas tecnologias de reprodução, isto se modificará consideravelmente nas décadas seguintes. Uma obra que usa e abusa de iconografia musical – e nesse sentido, pela qualidade da reprodução, tipo de papel, etc., é uma publicação muito valiosa – é o livro *Modinha - Raízes da música do povo*, coordenado por José Rolim Valença (1985). Além de muitas

⁹ Como afirma Thekla Hartmann, em *A contribuição da iconografia para o conhecimento dos índios brasileiros do século XIX* (1975: 67), o trabalho de Debret é, neste sentido, “*extremamente vulnerável à crítica*” (apud Naves 1996, 104).

pequenas incorreções que enfraquecem consideravelmente o valor científico desta publicação, observa-se uma utilização superficial e pouco cuidadosa do vasto material iconográfico reunido, à maneira, pode-se dizer, ilustracionista.



Figura 2 - Aquarela “O velho orfeu negro africano Oricongo”, não utilizada na *Viagem pitoresca*.

Para dar um exemplo, uma aquarela de Debret pertencente ao Museu Chácara do Céu, segundo Naves (1996, 82) intitulada pelo próprio autor como *O velho orfeu negro africano Oricongo* (figura 2) traz, na obra de Valença (1985, 26), a legenda “O ‘Cantor Cego’ da obra ‘Viagem pitoresca e histórica ao Brasil’, de Jean-Baptiste Debret”. Neste caso há dois enganos: primeiro, esta aquarela não foi utilizada na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* e, segundo, a legenda refere-se provavelmente a outro desenho (cf. figura 3), este sim publicado na *Viagem pitoresca*, porém com o nome de “O negro trovador” (Debret 1989 t.2, 164).¹⁰

¹⁰ No original, “Le nègre chanteur” (Debret 1835, 128).



Figura 3 - “O negro trovador” (Debret [1835] 1989 t.2, est. 88, pr. 41)

Ocorre que, quais sejam as razões pelas quais tenha acontecido, a confusão entre estas duas obras de Debret sobrepõe-se a um ponto fundamental para a compreensão da obra do artista francês e da possibilidade de sua utilização como documento, como registro histórico. Se a primeira traz o “orfeu negro” rodeado por um grupo de pessoas - negros ao ganho, provavelmente, fazendo uma pequena pausa - a segunda traz literalmente a mesma figura, acompanhada do mesmo garoto à sua direita, mas agora tocando seu berimbau com outro músico, que toca uma grande marimba¹¹. Graças a Debret, sabemos que o berimbau¹² era

¹¹ Marimba é o nome dado ao instrumento por Debret. Cabe observar que este instrumento, em suas variantes, recebe também outras denominações, sobretudo em diferentes regiões do continente africano, tais como *kalimba*, *mbira* ou *sanza*, entre outras (a este respeito cf. Rodríguez 1991, 171).

chamado no Rio de Janeiro de sua época de *Oricongo* (cf. citação abaixo).

A aparição dessa mesma dupla - o velho cantor/percussionista e o garoto não são apenas semelhantes, não são uma outra realização das mesmas personagens, mas sim a mesma forma reproduzida, provavelmente pelo processo litográfico - em duas situações tão diferentes leva a pensar que pelo menos uma delas é uma idealização de Debret (se não o forem as duas), dá margem à dúvida sobre qual teria sido a situação original, presenciada pelo artista. Nesse caso, a curiosa combinação entre marimba e berimbau poderia ser arbitrária, imaginada pelo artista, ou, ao contrário, uma combinação típica das práticas musicais urbanas cariocas de princípio do século XIX. Porém, essa formação, mesmo que não seja fruto de uma situação real presenciada por Debret, sugere uma sonoridade bastante singular, que deveria ser investigada, sobretudo porque não é um tipo de combinação instrumental comum nos dias de hoje. Comentando esta aquarela, Debret diz que

os negros benguelas, de¹³ Angola, devem ser citados como os mais musicais e são principalmente notáveis pelos instrumentos que fabricam: a *marimba*, a *viola de angola*, espécie de lira de quatro cordas, o *violão*¹⁴, que é um coco atravessado por um bastonete de latão que serve de cabo e no qual amarra uma única corda de latão presa a uma cravelha e da qual, pela pressão alternada do dedo, tiram sons variados com uma espécie de arco pequeno; e finalmente o *urucungo*¹⁵, aqui representado. Este

¹² Não se deve confundir este instrumento com o berimbau de boca, que todavia é denominado apenas como berimbau por Marques (1986, 117).

¹³ Aqui a tradução parece problemática, seria mais adequado traduzir por “... os negros Benguelas e Angolanos...”.

¹⁴ Neste caso a tradução é realmente equivocada, pois se Debret utiliza a expressão francesa *violon* no texto original (cf. nota abaixo), certamente se referia ao vocábulo utilizado na língua francesa para designar o violino, não o violão (caso contrario utilizaria a palavra *guitare*). Não pretendemos aqui discutir a adequação da escolha de Debret, que certamente é problemática, mas faz-se necessária essa ressalva, pois o problema se desdobra com a tradução deste vocábulo por violão.

¹⁵ Estranhamente, o tradutor optou por modificar o vocábulo típico registrado por Debret – *Oricongo* – utilizando esta espécie de deformação, *urucungo*.

instrumento se compõe da metade de uma cabaça aderente a um arco formado por uma varinha curva com um fio de latão sobre o qual se bate ligeiramente. Pode-se ao mesmo tempo estudar o instinto musical do tocador, que apóia a mão sobre a frente descoberta da cabaça, a fim de obter pela vibração um som mais grave e harmonioso. Este efeito, quando feliz, só pode ser comparado ao som de uma corda de tímpano, pois é obtido batendo-se ligeiramente sobre a corda com uma pequena vareta que se segura entre o indicador e o dedo médio da mão direita (Debret 1989 t.2, 164).¹⁶

A longa citação vale sobretudo para mostrar o grau de detalhe dos comentários de Debret no que diz respeito à música das comunidades afro-brasileiras de então e à sua razoável descrição organológica. Não obstante, como o próprio autor comentou a obra, não é adequado utilizar suas gravuras e aquarelas como iconografia musical sem considerar atenciosamente seus comentários.

¹⁶ No original: “les nègres Bengueles et Angolais doivent être cités comme les plus musiciens, et sont surtout remarquables par l’industrielle fabrication de leurs instruments, tels que le *marimba*, la *viola d’Angola*, espèce de lyre à quatre cordes; le *violon*, dont le corps est un coco traversé par un bâton qui lui sert de manche, et auquel est attachée une seule corde de laiton tendue par une cheville; corde sur laquelle, par la pression alternée du doigt, ils tirent deux sons variés avec un archet, espèce de petit arc; et l’*oricongo* enfin, que je représente ici. Cet instrument est composé d’une moitié de calebasse adhérente à un arc formé d’une baguette courbée par un fil de laiton tendu, sur lequel on frappe légèrement. On peut, en même temps, étudier l’instinct musical du joueur, qui appuie d’une main la calebasse sur son ventre à découvert, pour obtenir tout à la fois, par la vibration, un son plus grave et plus harmonieux: cet effet, dans sa plus grande perfection, ne peut se comparer qu’au son d’une corde de tympanon, parce qu’il l’obtient en frappant légèrement sur la corde avec une petite baguette tenue entre l’index et le médium de la main droite” (Debret 1835, 129).



Figura 4 - “Marimba - passeio de domingo à tarde”, aquarela de Debret não utilizada na *Viagem pitoresca*.

Entre os poucos autores que exploraram a obra de Debret como iconografia musical no Brasil está José Ramos Tinhorão, que utiliza, em sua obra *As festas no Brasil Colonial* (2000) algumas fontes iconográficas produzidas pelos viajantes, especialmente Debret e Rugendas. Mais cuidadoso no trabalho com suas fontes iconográficas, Tinhorão cria legendas bem elaboradas, dialogando com as imagens, expressando ao leitor o que, em sua opinião, elas registram de forma particular. Assim, embora não faça considerações sobre a série como um todo, este autor não faz uma utilização ingênua nem meramente ilustracionista das pranchas selecionadas.

Ao reproduzir a aquarela “*Marimba - passeio de domingo à tarde*” (figura 4), Tinhorão indica precisamente a origem da fonte e explica os detalhes musicais que o levaram a selecioná-la como documento, conduzindo adequadamente o leitor:

Reprodução de aquarela inédita de J. B. Debret (1768-1848), da coleção Raymundo Ottoni de Castro Maya, mostrando um grupo de negros a caminhar ao som de marimbas e reco-reco, sob o ritmo marcado por palmas (conforme **documentado** pela posição das mãos da primeira figura, à esquerda do grupo) (Tinhorão 2000, 157. Grifo meu).

Aqui, às palmas e instrumentos de percussão, somam-se as mencionadas marimbas. Este instrumento parece ter sido frequentemente usado pelas comunidades afro-brasileiras em sua música - ao menos, pode se ter certeza, pelos escravos do Rio de Janeiro, segundo a obra de Debret. Em *Negros vendedores de aves*¹⁷ (1989 t.2, est.63, pr.14), um vendedor carrega o cesto sobre a cabeça enquanto conversa com o colega, e traz, como um instrumento habitual, talvez inseparável, uma pequena marimba amarrada ao braço esquerdo. Da mesma forma, em *Vendedores de milho*¹⁸ (1989 t.2, est.68, pr.20), o vendedor que já cumpriu sua tarefa traz na mão direita sua marimba. A marimba, deste modo, parece sempre associada a um fazer musical de caráter livre e prazeroso e, no conjunto da obra de Debret, surge como o instrumento predileto dos escravos do Rio de Janeiro.¹⁹

Os exemplos aqui brevemente comentados mostram que é possível encontrar na obra de Debret registros documentais das práticas musicais que ele testemunhou no Brasil durante sua longa estadia. Em sua *Viagem pitoresca*, fornece elementos importantes - tanto iconográficos como textuais - para o entendimento da vida urbana carioca da primeira metade do século XIX, inclusive no que diz respeito às práticas musicais. E esse entendimento talvez possa ser, em certa medida e com a devida cautela, extensível a outras regiões e núcleos urbanos brasileiros.

¹⁷ Título da edição brasileira (1989, 82). No original “Nègres vendeurs des vollailles” (Debret 1835, 57).

¹⁸ Título da edição brasileira (1989, 95). No original “Revendeuses de blé de Turquie” (Debret 1835, 69).

¹⁹ Cabe a observação de que muito provavelmente alguns destes vendedores seriam os já mencionados “negros ao ganho” ou “de ganho”.

Tendo como critério básico a presença de elementos musicais nas aquarelas e litografias produzidas por Debret, pode-se selecionar um número razoavelmente grande delas. Contudo, é necessário que se procure conhecer e estudar a série como um todo, mesmo que o objetivo seja utilizá-la especificamente como fonte musicológica. Como ressaltou Naves:

Não resta dúvida que Debret teve uma preocupação documental acentuada (...) uma parcela significativa de seus desenhos - principalmente os que envolvem as atividades dos negros de ganho no Rio de Janeiro - têm, por assim dizer, uma dimensão a mais, (...) incorpora uma dinâmica social típica do Rio de Janeiro (Naves 1996, 45).

Naves observa também que é preciso ir além do aspecto puramente documental, estudar os aspectos técnicos e artísticos de forma a permitir uma melhor compreensão da obra e da própria vida do artista no Império Luso-Brasileiro. Assim, estudando as pranchas da viagem e uma série de outras, não incluídas, observa este autor que

Em suas pequenas dimensões, as aquarelas evitavam qualquer manifestação de grandiloquência e assim facilitavam uma representação mais eficaz da vida das ruas, com sua informalidade em tudo avessa às pompas e poses da academia (Naves 1996, 72).

Como já observado acima, a parcela da *Viagem pitoresca* que trata dos índios brasileiros é idealizada e não tem grande valor documental. Embora tenha registrado também instrumentos indígenas e alguns aspectos de sua utilização, o fez de maneira muito particular e em proporção relativamente pequena: a maior parte da *Viagem pitoresca* traz elementos de música urbana, espaço ocupado especialmente pelo branco e pelo negro, incluindo aí todo um gradiente de matizes, ofícios e estéticas no qual o índio não figura. Assim, no conjunto da obra, o elemento indígena fica como que isolado, figurando em separado, enquanto que os dois outros grupos étnicos estão entrelaçados em sua convivência e valores no espaço urbano representado por Debret.

No volume I da *Viagem Pitoresca*, Debret apresenta em uma única prancha (1989 t.1, est.35, pr.33) diversos instrumentos musicais indígenas, em

disposição estudada e esquemática, descrevendo-os um por um, à maneira de uma catalogação etnográfica ou botânica, tal como faz com armas, ornamentos, utensílios, plantas, etc (cf. figura 5). Ao alto da prancha, com o número 1, está representada uma

N.º 1 – trombeta militar, que serve especialmente ao chefe para dar o sinal de combate e incentivar a coragem dos guerreiros durante toda a ação. Inteiramente de madeira, produz um som belo mas muito grave. O bocal é cômodo e pouco fatigante, bastando fazer vibrar os lábios ao soprar. Esse instrumento pertence aos *coroados* (Debret 1989 t.1, 86)²⁰

Este instrumento aparece em duas outras gravuras já mencionadas, *Sinal de combate* - aquela utilizada por Acquarone (1948) - e *retirada (episódio do ano de 1827)* (1989 t.1, est.13, pr.11; est.14, pr.12). Estas pranchas, como vimos, são recriações a partir de relatos. É interessante o fato de que os demais instrumentos indígenas da prancha são descritos por Debret apenas segundo os materiais e o tipo de som que produzem, não havendo maiores informações sobre a sua funcionalidade e sobre as relações com as práticas culturais das comunidades a que pertencem.²¹ Mesmo assim, um estudo mais detido sobre os elementos apresentados poderia ser bastante proveitoso.

²⁰ No original: “N.º.1 – Trompette militaire qui sert spécialement au chef pour donner le signal du combat, et animer le courage des guerriers pendant toute la durée de l'action. Entièrement faite de bois, elle donne un assez beau son, mais très-grave; son embouchure est facile et peu fatigante, il suffit d'y faire vibrer les lèvres en soufflant. Cet instrument appartient aux *Coroados*.” (Debret 1834, 52).

²¹ Cabe observar que não há nas culturas indígenas brasileiras, de modo geral, uma noção “artística” de música, mas sim o seu uso funcional, sempre ligado às práticas cotidianas, ao trabalho, à religião, à vida da comunidade. Por isso, uma abordagem simplesmente “sonora” ou “estética” não esclareceria muito sobre tais instrumentos.

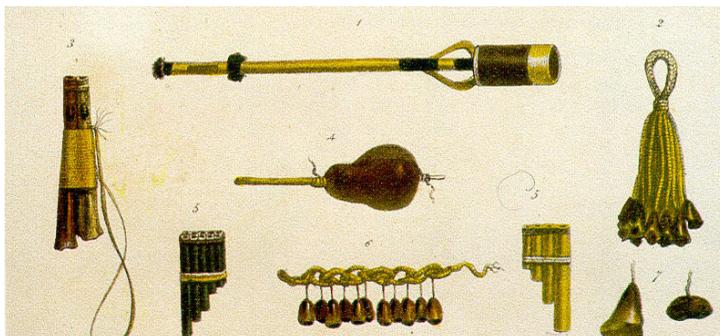


Figura 5 – *Instrumentos de Música* (Debret 1989 t.1, est.35, pr.33).

Porém, o mais curioso é que o tambor representado em *Índios da Missão de São José* (1989 t.1, est.21, pr.19) não está presente na prancha 33, o que mostra que Debret não chegou a fazer um levantamento minucioso dos instrumentos musicais indígenas nem mesmo no interior de sua própria obra. Outra questão importante: porque Debret não fez o mesmo - dispor os instrumentos em uma única prancha, numerados, descritos - para os instrumentos de raízes africanas? Estes são apresentados dispersamente nas inúmeras cenas urbanas registradas no decorrer de sua obra. Porque tratamentos tão diferentes?²²

Debret registrou diversos aspectos da prática musical urbana, principalmente dos negros e, em número relativamente menor, dos brancos. Além de registrar elementos musicais propriamente ditos, o autor relaciona certos gêneros como característicos de dadas regiões e classes sociais. Por exemplo, quando diz:

A música da Bahia é o lundu, cuja melodia excessivamente voluptuosa regula o ritmo de uma alemanda dançada por um

²² Cabe a ressalva de que talvez Debret tenha tido a intenção de fazer uma prancha de instrumentos afroamericanos que retratou, ou talvez tenha efetivamente realizado esta intenção, mas isto se relaciona a um problema existente na *Viagem pitoresca* que não mencionei antes para guardar maior coerência na estrutura deste trabalho: de fato, Debret, ao falar do mencionado instrumento *Oricongo* na prancha *O negro trovador*, pede ao leitor: “ver a prancha dos instrumentos” (Debret 1989 t.2, 164). O mesmo no original (1835, 129). Porém, tal prancha, se existiu, não foi publicada na *Viagem*.

homem e uma mulher. A música de Minas é a modinha, romance sentimental, cheia de pensamentos delicados e que é cantada com acompanhamento muito cromático (...). É certo que no Brasil a cabana e o palácio são o berço comum da música. Por isso ouvese dia e noite o som da marimba do escravo africano, do violão ou do cavaquinho²³ do homem do povo, e a harmonia mais sabida do piano do homem rico. (Debret 1989 t.3, 105)²⁴

Essa afirmativa parece uma precipitação de Debret, pois é curioso que a modinha fosse considerada um gênero “mineiro” (o que está ainda a ser melhor investigado) e é muito provável que, já no seu tempo, estivesse disseminada por diversas regiões e sobretudo no próprio Rio de Janeiro. Mozart de Araújo, que não utiliza Debret como fonte, afirma que a difusão da modinha já ocorria em Lisboa em fins do século XVIII e observa que von Martius teria ouvido “na Bahia, em Minas Gerais e em São Paulo, em 1818, modinhas que vinham do século XVIII.” (Araújo 1963, 49).

Essa precipitação parece ter sido estendida para o *lundu*, originariamente uma dança africana que tornou-se um gênero popular de canção no Brasil do século XVIII, tendo sido cultivado em diversos lugares, inclusive nos salões lisboetas. Mas é, no mínimo, curiosa a associação que Debret faz entre o *lundu* e a alemãde (ou alemãda), talvez uma prova de desconhecimento destas danças. O *lundu* tem características bastante diferentes de peça para peça, em certos casos

²³ Aqui outro termo problemático na tradução da edição brasileira de 1989, pois no original o vocábulo utilizado por Debret é *mandoline* (cf. nota abaixo). Possivelmente a opção mais apropriada seja bandolim, mas trata-se de um problema de organologia histórica cuja solução depende de maior esforço investigativo.

²⁴ No original: “La musique de Bahia est le *lundum*, dont l'excessive volupté de la mélodie règle le pas d'une allemande dansée par un homme et une femme. Quant à celle de Minas, c'est la *modinha*, romance sentimentale pleine de pensées délicates, et qui se chante avec un accompagnement très-chromatique. (...) Il est de fait qu'au Brésil la chaumière et le palais deviennent le berceau commun de la musique. Aussi y entend-on jour et nuit le son du *marimba* de l'esclave africain, celui delà guitare ou de la mandoline de l'homme du peuple, et l'harmonie plus savante du piano de l'homme riche” (Debret 1839, 88).

assemelhava-se à modinha, em outros “assumia toques de comicidade” (Grove 1994, 554).

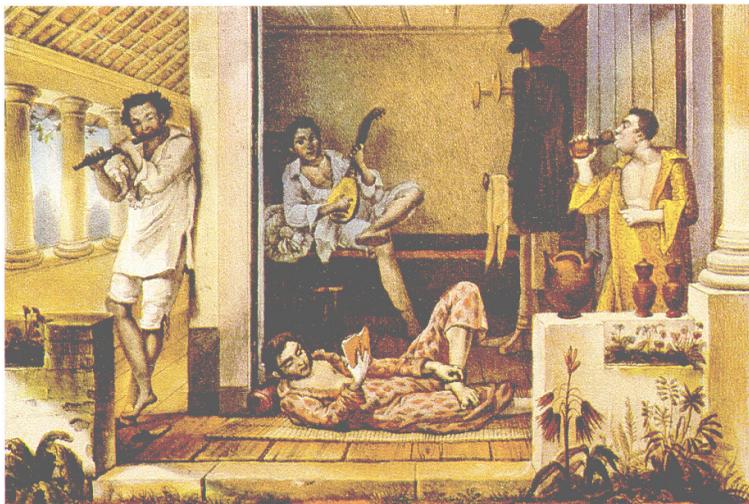


Figura 6 - *O passatempo dos ricos depois do jantar* (Debret 1989 t.2, est.59, pr.8).

Na aquarela *O passatempo dos ricos depois do jantar*,²⁵ por exemplo (cf. figura 6), Debret mostra, entre outros hábitos do brasileiro rico, o de tocar instrumentos ao bel-prazer, depois de jantar. Em suas palavras,

É aí que, durante o silencioso descanso de depois do jantar, abrigado dos raios do sol, o brasileiro se abandona sem reserva ao império da Saudade; essa delicada saudade, quinta-essência da volúpia sentimental, apossa-se então de seu devaneio poético e musical, que se exprime nos sons expressivos flauta, seu instrumento de predileção, ou por um acompanhamento cromático improvisado no violão e cujo estilo apaixonado ou ingênuo colore sua engenhosa *modinha*. Satisfeito com esse

²⁵ No original: “Les délassements d'un après-dîner d'hommes riches” (Debret 1835, 42).

passatempo, que lhe dá uma nova posição, prepara no encantamento de seu sonho o novo triunfo que terá algumas horas mais tarde no salão. (Debret 1989 t.2, 65)²⁶

Pode-se observar, na prancha, o flautista que toca, de olhos fechados, certamente atento aos acordes do outro instrumento - que não parece ser um violão²⁷ - parecendo conduzir a melodia de uma música apenas instrumental, pois nada sugere que um dos outros personagens faça as vezes de um cantor. À direita, um sedento e atento ouvinte mira o flautista, enquanto que, um pouco abaixo do centro da prancha, como que rodeado pelos outros personagens, deitado, um leitor corre os olhos sobre o livro calmamente, dando a nós uma impressão da suavidade e fluência que tem a música dos instrumentistas.

Esses músicos - brancos e ricos, como observa Debret, - estão ensaiando, para depois triunfarem em algum *sarau*, nos salões da corte (cena que o artista, ao que parece, não registrou na *Viagem*, e que certamente mostraria uma faceta importante da vida musical carioca). Cabe uma ressalva, contudo, quanto à uma associação direta entre estes instrumentos, este tipo de formação musical, este gênero cancionero e a classe rica: não se pode tomar como verdade que tais instrumentos (a flauta e sobretudo, se for o caso, o violão) sejam exclusivamente

²⁶ No original: “C'est là que pendant le silencieux recueillement d'un *après-dîner*, abrité des rayons du soleil, le *jeune Brésilien* s'abandonne sans réserve à l'empire du *saudosé* (balancement exquis de l'ame, très-imparfaitement traduit par la *douce et rêveuse mélancolie*). Cette délicate *saudadè*, quintessence de la volupté sentimentale, s'empare alors de sa verve poétique et musicale, qui s'épanche par les sons expressifs et mélodieux de sa flûte, instrument de prédilection; ou bien encore par un accompagnement chromatique improvisé sur sa guitare, dont le style passionné ou naïf colore son ingénieuse *modinha* (romance.) Heureux de ce passetemps qui l'enrichit d'une production nouvelle, il prépare, dans le charme de son délire, le nouveau triomphe qui l'attend au salon, quelques heures plus tard.” (Debret 1835, 42-43).

²⁷ Apesar de que no texto original a palavra utilizada por Debret é *guitare*, trata-se novamente de um problema de organologia histórica de difícil solução. Ao que tudo indica, o violão já era um instrumento relativamente conhecido no Brasil no tempo de Debret, mas o aspecto do instrumento desenhado por Debret certamente se aproxima mais do alaúde.

de uso dos mais abastados. O próprio Debret diz, como vimos, que “ouve-se dia e noite o som (...) do violão ou do cavaquinho do homem do povo, e a harmonia mais sabida do piano do homem rico.” (Debret 1989 t.3, 105). O piano, porém, não aparece em nenhuma das pranchas da *Viagem pitoresca*.

Debret associa a modinha brasileira ao “império da saudade” e, curiosamente, observa seu “estilo apaixonado e ingênuo”. O que quereria dizer ele com “ingênuo”? Não se trata de uma observação qualquer, mas possivelmente de um julgamento estético significativo do ponto de vista eurocêntrico, pois em outros momentos o autor registra detalhes musicais com razoável acuidade e utiliza termos típicos de um ouvinte minimamente versado em música, tal como o adjetivo *cromático*²⁸.

Considerações finais

Como vimos, a utilização de iconografia musical nas obras de história da música e de musicologia brasileira vêm acontecendo pelo menos desde a década de quarenta do século XX, embora em geral tenha ocorrido com uma função meramente ilustrativa, não tratando as fontes iconográficas como *fontes* no sentido pleno da palavra. Mas se a identificação e a utilização da iconografia musical vem ocorrendo de forma cada vez mais frequente no Brasil, não houve grandes avanços no seu tratamento e estudo, restando ainda muito por fazer no que diz respeito às metodologias de pesquisa musicológica com este tipo de fonte. Relegadas ao papel de meras ilustrações, estão frequentemente dispersas no conjunto das obras, sem referências corretas (em certos casos sem quaisquer referências), sem uma contextualização e sem uma compreensão adequada dos aspectos técnicos de sua produção e de sua composição.

Portanto, é preciso avançar no sentido de estabelecer novos marcos teóricos e metodológicos nesse campo. O trabalho interdisciplinar com as artes

²⁸ Relativo a *cromatismo*, que é a utilização de notas estranhas à escala diatônica na qual a canção está escrita. Debret insiste na expressão “acompanhamento cromático”, o que mostra que os cromatismos a que se refere eram sobre tudo instrumentais, provavelmente de caráter ornamental e bastante leves (não devendo ser confundidos com o cromatismo típico da produção de fins do século XIX, particularmente do romantismo alemão).

plásticas, por exemplo, é uma perspectiva importante a ser construída, a despeito de outras áreas afins. Sem dúvida as novas tecnologias digitais também constituem um recurso fundamental para o avanço da iconografia musical. Assim concluímos este breve trabalho, que consiste em uma tentativa de contribuição para este processo, de maneira a mostrar a necessidade de uma revisão na formação dos pesquisadores, assim como de intercâmbio e de cooperação interdisciplinar na pesquisa iconográfica e iconológica.

Gostaria, para concluir, de ressaltar a importância particular da iconografia musical existente nas igrejas brasileiras dos séculos XVII a XIX, especialmente no chamado circuito das cidades históricas de Minas Gerais, cuja formação se deu no século XVIII. Obras de autores como Manoel da Costa *Athaide* (1762-1830), que representou no teto da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto naipes orquestrais com grande detalhe, em seu estilo típico, certamente representam fontes importantes para a pesquisa musicológica e seu estudo sistemático certamente trará contribuições significativas para a área.²⁹ Como procuramos mostrar, abordagens que procurem ir além do ilustracionismo, tal como nas breves análises de gravuras de Jean Baptiste Debret aqui realizadas, certamente trarão resultados significativos.³⁰ Cabe também registrar que existe uma vasta iconografia utilizada nas capas de partituras publicadas no Brasil entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX, sobretudo na literatura

²⁹ Há mais de uma década realizei, junto com Fernando Binder e Paulo Castagna, uma pesquisa informal da iconografia musical de algumas destas igrejas, nas cidades de Ouro Preto, Ouro Branco e Santa Bárbara, projeto que não chegou a ser concluído. Maurício Monteiro, conjuntamente à iniciativa mencionada, realizou pesquisa específica sobre o teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, trabalho que permanece inédito.

³⁰ Cabe também registrar uma recente contribuição de Luiz Alves da Silva, por ocasião do Colóquio de Musicologia “As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações”, realizado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em junho de 2008. Neste trabalho, ainda no prelo, o colega analisa com grande detalhe uma das aquarelas da *Viagem*, em que Debret representa a Orquestra da Sé Catedral do Rio de Janeiro. Acreditamos que sua publicação trará significativa contribuição para o estudo da obra de Debret enquanto iconografia musical.

pianística, com imenso potencial para futuras pesquisas. O mesmo vale, naturalmente, para outros tipos de fonte iconográfica, como a fotografia e o cinema, que suscitam novos problemas metodológicos, mas que são fundamentais para a musicologia que se debruça sobre o século XX. Neste sentido, o desafio representado pela complexidade da pesquisa iconográfica certamente levará a novas descobertas e reflexões, no sentido de compreender o complexo processo sócio-cultural brasileiro em suas interfaces musicais.

Referências Bibliográficas

- Acquarone, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1948?].
- Almeida, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1958.
- _____. *História da música brasileira*. 2 ed. corr. e aum. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1942
- _____. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1926.
- Araújo, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- Azevedo, Luiz Heitor Correa de. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- _____. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (tradução e notas de Sérgio Milliet). Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: EDUSP, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, v. 10, 11 e 12).

- Dicionário Grove de Música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; ed.-assist. Alison Latham; trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- Fabris, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- Marques, Henrique de Oliveira. *Dicionário de termos musicais. Português – Francês – Italiano – Inglês – Alemão*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- Mello, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Tipografia São Joaquim, 1908.
- Naves, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- Tinhorão, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Rodríguez, Victoria Elis et alii. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. v. 1*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1997.
- Valença, José Rolim (coord.) *Modinha - Raízes da Música do Povo: um projeto cultural das Empresas Dow / (coordenação, direção editorial e textos José Rolim Valença)*. São Paulo, Empresas Dow, 1985.