

Três séculos de Iconografia da Música no Brasil **de Mercedes Reis Pequeno: visualidade e construção** **de identidades na prática musical brasileira**

Beatriz Magalhães-Castro - bmagalhaescastro@gmail.com
Universidade de Brasília - Brasil

Introdução

O estudo preliminar aqui apresentado refere-se a recorte de trabalho mais amplo centrado sobre o conjunto iconográfico denominado “Três séculos de iconografia da música no Brasil”, selecionado por Mercedes Reis Pequeno (Rio de Janeiro, 1921-), para compor a exposição realizada em 1974, no contexto das suas ações enquanto Chefe da Divisão de Música e Arquivos Sonoros (DIMAS) da Biblioteca Nacional do Brasil. As imagens selecionadas para a exposição consistiu em obras originais ou cópias reproduzidas de fontes diversas (inclusive livros) pertencentes a coleções públicas e privadas situadas na cidade do Rio de Janeiro. Aquelas que se encontram em instituições públicas estão, em sua maioria, depositadas nas seções de Livros Raros e de Iconografia da Biblioteca Nacional, mas foram também incluídas obras depositadas no Museu Histórico Nacional, no Museu Nacional e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Em meio às coleções particulares incluem-se aquelas de Guilherme Guinle, Paulo Geyer, Cândido de Paula Machado, Castro Maya e Moreira Salles, todas também localizadas no Rio de Janeiro (Pequeno, 1974).

O trabalho mais amplo mencionado faz uso desta seleção como ponto de partida para um histórico da iconografia musical brasileira, buscando ainda oferecer publicações especializadas que possam colaborar no fomento ao estudo iconográfico musical no país. Contudo, os aspectos aqui explorados propõem uma análise preliminar deste conjunto com o objetivo de estabelecer perspectivas sobre a construção de identidades visuais no país, refletindo estilos, práticas e épocas, tautocronismos assim como a influência de elementos extramusicais nas suas construções do ponto de vista historiográfico.

Para esta, que foi a primeira exposição dedicada à iconografia musical brasileira realizada no país, Pequeno publica um pequeno catálogo descritivo (no formato aprox. A5, 148 mm X 210 mm) acompanhado por um conjunto de 18 cartões postais, os quais, mais do que simples “brindes” permitiam uma forma de difusão e aproximação ao conteúdo da exposição. Pela primeira vez reunia-se um conjunto semelhante num país que assistia a um interesse então crescente por publicações de relatos de viajantes (coleção da Editora Itatiaia, por exemplo) e a iconografia destes decorrentes, permitindo-se contemplar a elaboração de um discurso imagético de práticas sócio musicais de forma integral e sistematizada.

Neste sentido, os 132 itens selecionados por Pequeno foram por ela organizados em cinco seções, oferecendo uma tipologia do que se poderia perspectivar e prospectar tanto em termos de campos de estudo como das práticas e *locus* musicais destes decorrentes, como explicitado na tabela 1:

Tabela 1 – Organização interna em 5 seções das 132 imagens com respectivo número de imagens selecionadas.

“Danças e Festejos” (1-61)	61 itens
“Eventos Históricos” (62-69)	8 itens
“Cenas de Rua” (70-111)	42 itens
“Cenas Domésticas” (112-118)	7 itens
“Instrumentos Musicais” (119-132)	14 itens

Neste contexto, observa-se a prevalência das práticas da “rua” ou nela produzidas (como nas epígrafes “Danças e festejos”, “Cenas de rua” e “Eventos históricos”) sobre as práticas privadas da “casa”, observando desde já o horizonte da sociologia dual de Roberto Da Matta (Souza, 2001) na sua tentativa de “compreensão da gramática profunda” do quadro social brasileiro, o qual retomaremos posteriormente.

Cada uma destas seções foi ainda organizada cronologicamente entre os séculos XVI a XIX, perfazendo quatro séculos (16, 17, 18 e 19) cobrindo um espaço cronológico de tres séculos de duração.

Os 18 cartões-postais, incluídos no catálogo da exposição, reunia reproduções de litogravuras em preto e branco onde prevaleceram também as

imagens “da rua”, embora se possam considerar fatores *ad hoc* nesta escolha.

Tabela 2 – Organização interna em 5 seções das 18 imagens dos cartões postais com respectivo número de imagens selecionadas.

Danças e Festejos (1-61)	10
Instrumentos Musicais (119-132)	3
Cenas de Rua (70-111)	3
Eventos Históricos (62-69)	1
Cenas Domésticas (112-118)	1

Do ponto de vista cronológico, as imagens do **século XVI** revelam representações de **grupos indígenas**, iniciando com a célebre imagem de *Une Fête Brésilienne célébrée à Rouen en 1550* e aquela publicada no *Dritte Buch Americae Darinn Brasilia durch J. Staden...* de De Bry (figura 1). Foram incluídas ainda obras de Léry, Thévet, Evreux (figura 2), entre outros, sucedidas nos séculos XVII a XIX pelas obras de Castelnau (*Danse des Indiens Apinagés*) e Spix & Martius (*Festlicher Zug der Tecunas*, sic).

Em *A dança dos Tapuias* (figura 3), a maior e mais conhecida obra de Albert van der Eckhout (ca. 1610- ca. 1666), encontra-se o vultoso painel a óleo pintado em 1645 no Brasil, medindo 168 x 294 cm, retratando um ritual dos índios Tarairius (Tapuias), naturais do Rio Grande do Norte. O original encontra-se no *Nationalmuseet* de Copenhague, mas difundiu-se no Brasil por meio da cópia feita por Lützen sob encomenda de D. Pedro II¹, hoje pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no Rio de Janeiro.

¹ O Imperador Dom Pedro II, ao visitar o Museu Nacional de Copenhague, em 1876, encomendou cópias, em dimensões menores, de algumas das telas de Eckhout, que foram feitas pelo pintor-copista Niels Aagaard Lützen. Essas cópias foram incorporadas, na época, ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro. Em 2002, as obras de Albert Eckhout pertencentes ao Museu Nacional da Dinamarca voltaram pela primeira vez ao Brasil, para a exposição *Retratos do Novo Mundo: o legado de Albert Eckhout*, realizada pelo Instituto Ricardo Brennand, no Recife.

13th International RIDIM Conference & 1^o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical
“Enhancing Music Iconography research: considering the current, setting new trends”



Figura 2 - Theodor De Bry (1528-1598) — Dritte Buch Americae Darinn Brasilia durch J. Staden von Homberg auss Hessen.... Franckfurt am Mayn, 1593.



Figura 3 – Da obra de Yves d'Evreux: "Suite de L'Histoire des choses plus memorables aduenües en Maragnan, ès années 1613 & 1614"



Figura 4 - Albert van der Eckhout (ca. 1610- ca. 1666). A dança dos Tapuias

Já as imagens do **século XVII** encerram as primeiras representações de **grupos africanos**, como no exemplo de Wagener (*Negertanz*) (figura 4), sucedido no século XIX por Spix & Martius (*Die Baducca*, sic) (figura 5) e Rugendas (*Lundu*) (figura 6), todos fascinados pelo Batuque, denominados respectivamente como *Negertanz*, *Baducca* e *Lundu*. Estas não só revelam os olhares diferenciados de cada artista – seja acentuando a sexualidade ou a sua representação, como também a morfose do tema, desde uma “dança de negros” ao mais elaborado *Lundu*, prática musical urbana que se desdobra posteriormente em estilos como o maxixe, choro e samba.

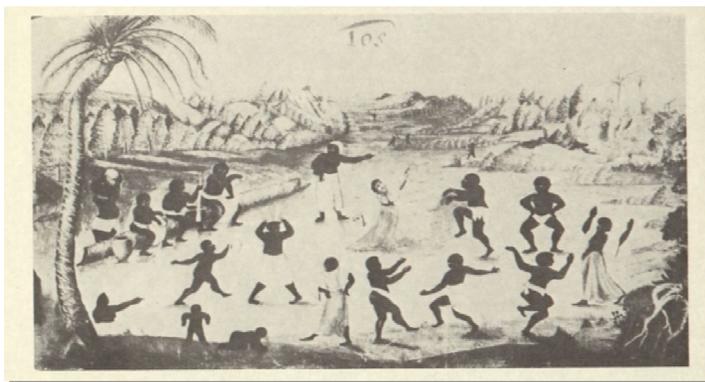


Figura 5 - Zacharias Wagener (1614-1668) - *Negertanz*.
(Cortesia do "Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen— Dresden).

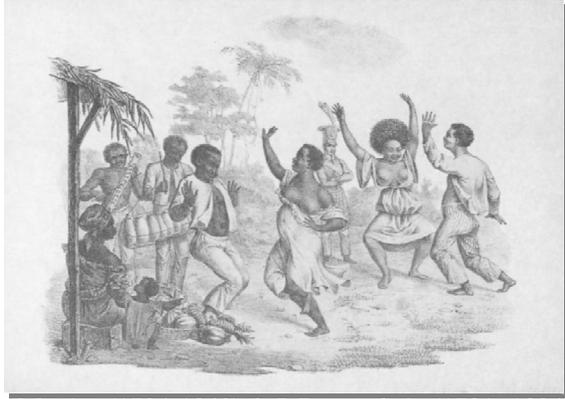


Figura 6 - C. F. von Martius (1794-1860) & J. B. von Spix (1781- 1826) — Die Baducca [batuque] in S. Paulo. Do "Atlas zur Reise in Brasilien" [1817-1820]



Figura 7 - Johann M. Rugendas (1802-1858) — Danse Lundu. Da obra "Malerische Reise in Brasilien." [1821-1825]

Neste conjunto é possível identificarmos também o **deslocamento do espaço rural ao espaço urbano**, na qual a contribuição africana e, no caso, do negro escravizado, passa a ser retratada em atividades diversas como retratado por Chamberlain (*Sick slaves*) (figura 7) e Debret (*L’aveugle chanteur*) (figura 8).

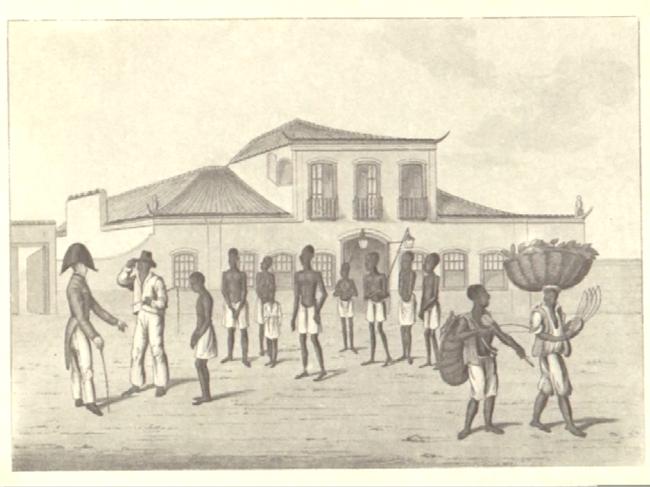


Figura 8 - Chamberlain — Sick slaves. Da obra "Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro — 1819-1820"



Figura 9 - Jean-Baptiste Debret (1768-1848) — L’Aveugle chanteur. Da obra "Voyage pittoresque et historique au Brésil. - 1816-1831"

Destaca-se ainda o surgimento no **século XVIII** de obras de artistas portugueses como Carlos Julião (1740-1811) (figura 9a e 9b), Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) (figura 10) e João Cândido Guillobel (1787-1859) (figura 11), e brasileiros como Leandro Joaquim (ca.1738-ca.1798) e Antônio Francisco Soares [s.d.]).



Figura 10 - Carlos Julião (1740-1811). Coroação de um Rei negro e Cortejo e Coroação de uma Rainha negra.



Figura 11 - Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). Uso de buzina por índio na Amazônia. Da obra "Viagem Filosófica. 1783-1792.

As aquarelas coloridas de Carlos Julião (1740-1811) – *Cortejo e Coroação de uma Rainha negra, Rei e Rainha negros, e a Coroação de um Rei negro*, destacam-se neste contexto pela leveza e originalidade das figuras longilíneas abstraídas de qualquer cenário naturalista. Contudo, do português Guillobel, observamos uma das suas 4 aquarelas de “*Vendedores ambulantes com instrumentos musicais*” de inícios do século XIX, cuja composição coincide com a conhecida obra de Carlos Julião, seu antecessor e semi-patrício já que Julião terá nascido na Itália só posteriormente servido no exército português.

Cabe ainda destacar a primazia dos artistas estrangeiros sobre portugueses e brasileiros, perfazendo 85% (38/43) do total de artistas europeus – em visitas próprias ou integradas em missões cujas comitivas incorporavam artista(s) – que se encontram assim distribuídos:

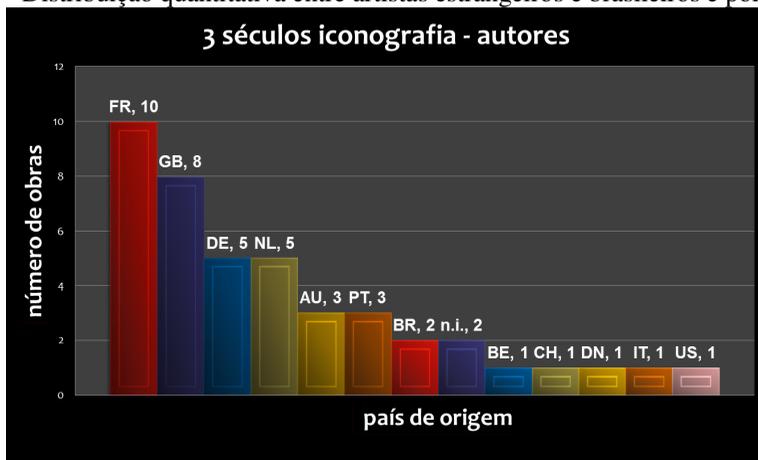


Figura 12 - João Cândido Guillobel (1787-1859).— Vendedor ambulante tocando berimbau. (Cortesia da Col. Paulo Geyer)

As aquarelas coloridas de Carlos Julião (1740-1811) – *Cortejo e Coroação de uma Rainha negra, Rei e Rainha negros, e a Coroação de um Rei negro*, destacam-se neste contexto pela leveza e originalidade das figuras longilíneas abstraídas de qualquer cenário naturalista. Contudo, do português Guillobel, observamos uma das suas 4 aquarelas de “*Vendedores ambulantes com instrumentos musicais*” de inícios do século XIX, cuja composição coincide com a conhecida obra de Carlos Julião, seu antecessor e semi-patrício já que Julião terá nascido na Itália só posteriormente servido no exército português.

Cabe ainda destacar a primazia dos artistas estrangeiros sobre portugueses e brasileiros, perfazendo 85% (38/43) do total de artistas europeus – em visitas próprias ou integradas em missões cujas comitivas incorporavam artista(s). (Tabela 3)

Tabela 3 – Distribuição quantitativa entre artistas estrangeiros e brasileiros e portugueses.



10	FR	2	Não identificado
8	GB	1	BE
5	DE	1	CH
5	NL	1	DN
3	AU	1	EUA
3	PT	2	BR

Nos processos de construção de identidades por meio dos discursos imagéticos é necessário considerar não somente as formas pelas quais artistas – e em especial os artistas estrangeiros, traduzem ou interpretam realidades locais, como também o grau de distanciamento (ético) intrínseco nas suas construções destas representações. No caso em tela, apesar de apresentarem técnicas aprimoradas de execução (óleo vs. litogravuras coloridas) quando comparado àquelas executadas por artistas portugueses ou brasileiros natos, o olhar do estrangeiro visitante constituir-se-á sempre num olhar de fora para dentro. Assim, e por ser construído de forma intrínseca ao processo, as perspectivas inerentes ao distanciamento do artista em relação ao objeto se torna relevante rumo a uma “compreensão da gramática profunda” do quadro social brasileiro. O impacto

deste discurso imagético, inclusive pelo alto padrão de execução, é elaborado por um olhar que parte de uma visão do nacional intrinsecamente como um “outro” e não como uma representação de si próprio. Ao retratar o espaço geográfico brasileiro, refletindo a sua ocupação demográfica e econômica, a identidade objetiva, geográfica e cultural decorrente desta representação é somente parcialmente diferenciada de outros espaços.

Tal fato tem desdobramentos concretos durante os séculos XIX e XX nas epistemologias estabelecidas no trabalho musicológico brasileiro no qual a análise de construções e práticas musicais não inferiram seus procedimentos a partir de premissas analíticas de sistemas complexos da cultura, com será exposto a seguir.

Considerando-se a prevalência numérica de obras de autores estrangeiros incluídos na exposição – 25 obras de Debret (25/132 imagens), seguido por Rugendas (14/132) e Spix & Martius (8/132), Pequeno inclui os portugueses Ferreira (6/132) e Julião (4/132) no patamar de autores com pelo menos 4 obras, tentando compensando a falta de artistas portugueses e brasileiros na exposição.

Problemas e questões

Como parte de uma epistemologia do trabalho musicológico no campo da iconografia no Brasil, lembramos alguns aspectos específicos que podem ser igualmente estendidos a outros campos de estudo musicológicos no país. Destacamos aqui a importância do trabalho com um conjunto múltiplo de dados como é o caso desta seleção. Embora haja a necessidade de contextualizar e pormenorizar aspectos específicos centrados sobre processos e sujeitos específicos, conjuntos de dados maiores permitem uma análise comparativa que permite identificar tendências e construir historiografias a partir de sistemas de mentalidades inerentes aos processos de várias naturezas inclusive o musical.

Bairral (2009) faz incursão semelhante em trabalho paradigmático sobre a notação musical no âmbito da teoria musical luso-brasileira. Entre suas fontes encontram-se a *Escola de canto de órgão* (1760), de autoria do padre baiano Caetano Mello de Jesus, o seu trabalho de transcrições do repertório da Orquestra Ribeiro Bastos de São João Del Rey (MG) e *d'As quatro Paixões* do arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, assim como a investigação em tratados teóricos luso-brasileiros. Tal trabalho permitiu um “processo de compreensão da notação antiga em manuscritos brasileiros [que] revelava a coexistência de uma prática que persistiu desde o século XVII, com outra maneira da notação da

música ocidental” (Bairral, 2009:2). Segundo o autor,
levantamentos [em arquivos brasileiros na década 1990] restringiram-se tão somente ao mapeamento das técnicas ou fórmulas pré-compositivas estabelecidas, herdadas da prática da notação na Península Ibérica ou do restante da Europa, como um legado das prescrições dos livros litúrgicos católicos, encíclicas papais ou resoluções de concílios. (Bairral, 2009:3).

Atribui ainda aos campos interdisciplinares da dita “nova musicologia” as possibilidades teórico-metodológicas e conceituais empregadas, permitindo a superação de evidências dadas simplesmente como prescritivas ao afirmar que “os objetos musicológicos, anteriormente estudados de forma isolada no contexto musical, passam a ser vistos dentro de ambiências mais complexas – tanto histórica, social, política, quanto cultural” (Bairral, 2009:4).

Acrescentando ao comentário de Bairral, distinguimos ainda a importância do trabalho com conjunto múltiplo de dados por admitirem transpassar análises restritas rumo a uma observação já dos processos (e não dos produtos) na compreensão da construção de mentalidades no plano de uma história intelectual da música, campo este ainda a ser efetivamente desenvolvido relativamente às práticas musicais no contexto luso-brasileiro.

Pequeno, em seu breve preâmbulo no catálogo da exposição, menciona tal concepção quando reconhece “todo um complexo cultural” manifestado “através de quadros, gravuras, retratos, murais, baixos-relevos, esculturas etc. (...) valiosa fonte de informação musical”. No campo da teoria musical consideramos que a questão encerrada sob a designação do “complexo cultural” por Pequeno, emerge igualmente na premissa de Bairral na superação de evidências (sejam estas prescritivas ou descritivas) a partir de perspectivas em “ambiências mais complexas” nas quais se torna discernível a permanência de práticas e processos específicos da música no contexto luso-brasileiro.

Pesquisas recentes sobre a gênese do bandolim brasileiro² demonstraram

² Jorge Cardoso. Tradição e inovação da gênese da escola do Bandolim Brasileiro, sob orientação de Beatriz Magalhães Castro ainda não defendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da UnB.

processo semelhante numa apreciação comparativa das características construtivas justaposta à iconografia relativa ao instrumento, remetendo a uma melhor compreensão, primeiro, da ancestralidade do bandolim brasileiro, mas sobretudo da permanência de derivações de instrumentos medievais no Brasil, a qual poderíamos considerar como “evidência da presença da episteme da similitude no século XIX” (Bairral, 2009) até os dias de hoje.

Os conceitos sobre construção são fundamentados na classificação Hornbostel & Sachs³ outorgando ao bandolim brasileiro a classificação 321.322-6⁴, qual seja aquela que confere a tipologia de um alaúde com alça (“handle lutes”) com braço conectado ao (ou esculpido no) ressonador e com fundo plano.

Tabela 4 – Discriminação na classificação Hornbostel & Sachs para o Bandolim brasileiro

32	Composite chordophones	A string bearer and a resonator are organically united and cannot be separated without destroying the instrument	
321	Lutes	The plane of the strings runs parallel with the sound-table	
321.3	Handle lutes	The string bearer is a plain handle. Subsidiary necks, as e.g. in the Indian <i>prasari</i> vina are disregarded, as are also lutes with strings distributed over several necks, like the harpolyre, and those like the Lyre-guitars, in which the yoke is merely ornamental	
321.32	Necked lutes	The handle is attached to or carved from the resonator, like a neck	
321.322	Necked box lutes or necked guitars	NB Lutes whose body is built up in the shape of a bowl are classified as bowl lutes	[Violin, viol, guitar]

A análise retrospectiva das derivações das tipologias nas quais se inclui o Bandolim brasileiro demonstra que a característica do fundo plano é adquirida na

³ Uma tradução da tabela ao português está em preparação pelo autor a partir da versão espanhola informada por Cristina Julia Bordas Ibanez. Para evitar posteriores correções, utilizaram-se aqui as referências em língua inglesa.

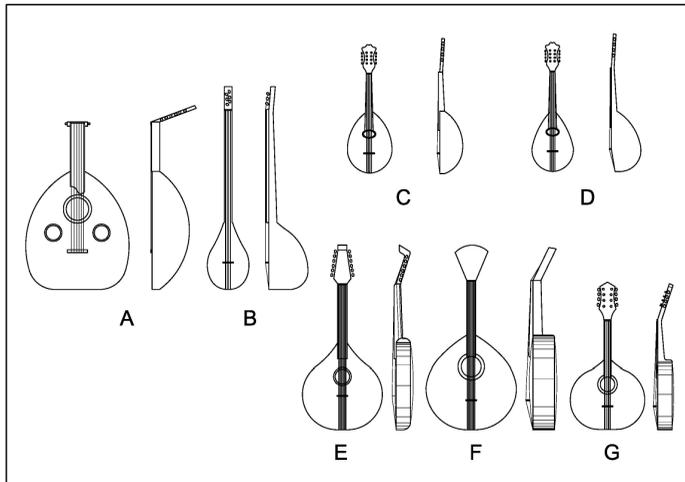
⁴ Confirmada posteriormente por Cristina Julia Bordas Ibanez em e-mail de 08.08.2011.

idade média a partir da cítola (primeiro a apresentar tal característica) e a seguir à cítara (ou cistro) renascentista, que possui igualmente fundo plano, mas apresenta formato frontal arredondado. Difundidas em Portugal desde o século XVI⁵, a cítara com fundo plano e formato frontal arredondado pode ser considerada como modelo construtivo a partir do qual se derivará no século XVIII a guitarra portuguesa; esta, por sua vez, tornar-se-á o arquétipo construtivo para o bandolim brasileiro, conforme evidências encontradas nos relatos dos fabricantes de bandolins brasileiros nos séculos XIX e XX (Cardoso & Magalhães-Castro, 2011). Assim, ao contrário do “mandolino” italiano (seja este Lombardo, Milanês ou o mais tardio Napolitano) que possui fundo abombado⁶ e formato frontal piriforme⁷, as características da cítara são o formato frontal arredondado e o fundo plano, que permanece na guitarra portuguesa e no bandolim brasileiro, como exposto na ilustração abaixo:

⁵ Mencionada primeiramente por Tinctoris *De Inventione* (1487), como em Lanfranco (1533), Praetorius (1618-1619), Marin Mersenne (1639) e Athanasius Kircher (1650). Fontes portuguesas: Garcia de Resende (cronista, cantor e músico), *Hida da Princesa D. Beatriz para Sabóia* (1521) na qual uma cítara e três violas de arco são embarcadas no navio que a transportava; “*palavras sem obras, cítara sem cordas...*” In: Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515-1585), *Comédia Eufrosina* (1543); Catálogo da Livraria Real de Música de D. João IV (1649) referencia vários livros estrangeiros de Cítara publicados na época como o livro “*obras para Cítara, escritas de mão*”, onde se presume que seria uma obra portuguesa devido ao seu desaparecimento em Portugal, causado pelo terremoto de 1755 (Cabral, 2007). No Brasil: Inventário de Francisco de Leão (1632), indica que o instrumento havia sido importado de Portugal com um custo de 480 réis; Em São Paulo, o inventário de Francisco Ribeiro (22 de agosto de 1615) mencionou uma Cítara ou Sitra com roseta trabalhada avaliada em 1280 réis e vendida em 1632 por 480 réis (Budasz, 2001). A presença da Cítara no contexto nordestino brasileiro também foi indicada por Budasz (2001): “No século seguinte, ela aparece nas mãos do Padre Antonio da Silva Alcântara (b. 1712) a partir de Olinda (Pernambuco), que, de acordo com Loreto Couto, compôs "sonatas para violino (rebecas), para cravo e para Cítara." No século XIX, a Cítara foi um dos principais instrumentos para o acompanhamento de músicas populares - ou modinhas - como relatado por vários cronistas”.

⁶ Como encontrado desde o Ud árabe e o Tanbur persa.

⁷ Piriforme = em formato de pêra.



Legenda:	C – Mandolino Milanês/Lombardo
A – Ud (Árabe)	D – Mandolino Napolitano
B – Tanbur (Saz) (Persa)	F – Guitarra portuguesa
E – Cítara	G – Bandolim brasileiro

Figura 13 - Quadro geral derivações tipologias fundo abombado e plano destacando da cítara ao Bandolim Brasileiro

Como exercício comparativo, se nos remetermos à iconografia apresentada por Pequeno, podemos notar a presença de instrumentos cordófonos compostos do tipo 321.322 com formato de fundo plano associado primeiramente aos africanos como retratado por Julião em inícios do século XVIII; já a partir do século XIX, em Debret (figura 13) e Rugendas (figuras 14a e 14b), notamos a presença de cordófonos compostos do tipo 321.321 de formato piriforme e fundo abombado do *mandolino* italiano.

Tais fatores urgem discussão sobre a extensão da representação feita pelos pintores Europeus em que estes retratam modelos originais ou “inspirações” retiradas dos instrumentos utilizados à época em outros espaços geográficos, sobretudo Europeus. Como já referido em relação à construção imagética em música no processo brasileiro, ao retratar o “nosso” espaço geográfico, a

identidade objetiva, geográfica e cultural decorrente desta representação pode ser somente parcialmente diferenciada de outros espaços.



Figura 14 – Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Les délassements d'une après diner. Da obra "Voyage pittoresque et historique au Brésil. 1816-1831"



Figura 15 a – Johan Moritz Rugendas, “Costumes de São Paulo”. Em litografias do álbum “Voyage Pittoresque au Brésil”.



Figura 14 b – Johan Moritz Rugendas, “Costumes do Rio de Janeiro”. Em litografias do álbum “*Voyage Pittoresque au Brésil*”.

Nesta proposta de uma epistemologia renovada do trabalho musicológico, inclusive no campo da iconografia no Brasil, inferências sobre dados retirados de fontes diversas, constituindo-se por sua vez em conjuntos alargados de dados, permitiriam o aprofundamento das questões exploradas, inclusive com a possibilidade de cruzamento entre outros conjuntos alargados de dados. Reconhece-se aqui, portanto, que a questão da compreensão sobre dado sistema cultural enquanto sistema complexo e dinâmico só poderá ser desenvolvido a partir de conjuntos igualmente complexos e dinâmicos admitindo por fim as perspectivas multi- trans- e interdisciplinares abertas à musicologia a partir dos pressupostos pós-estruturalistas que vieram a influenciá-la.

Conclusões

Tendo exercido entre 1947 e 1949 a função de assistente do musicólogo Charles Seeger na divisão de música da União PanAmericana (atual OEA),

Pequeno iniciou em 1951 o trabalho de criação e organização da DIMAS na qual identificou-se a instalação das primeiras estruturas de pesquisa de cunho arquivístico-musicológico. Estas vieram a permitir o desenvolvimento inicial de ações musicológicas passíveis de manutenção do diálogo e do intercâmbio de informações no plano internacional sobre o patrimônio arquivístico-musical localizado no Brasil, e incluem as primeiras catalogações no âmbito dos ditos repertórios internacionais do Grupo “R”: RISM, RILM, RIPM e RiDIM no Brasil os quais constituem hoje amplo recurso dinâmico para o necessário cruzamento de dados no que tange a investigação sistemática em sistemas culturais complexos. A própria afirma no preâmbulo do referido catálogo que:

Visando um amplo e vasto levantamento da iconografia da música, foi lançado recentemente pela Associação Internacional de Bibliotecas de Música (AIBM), Sociedade Internacional de Musicologia (IMS) e Conselho Internacional de Museus (ICOM) o projeto RiDIM — "Répertoire International d'Iconographie Musicale". No Brasil uma Comissão já se acha empenhada em colaborar nesse Projeto, responsável, em parte, pela presente Mostra, que focaliza uma das áreas a ser explorada — a da iconografia referente à música em nosso país.

Apresentada em 1974 na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a seleção de Pequeno, organizada em 5 temáticas e 4 períodos, refletiu antes a tipologia e temáticas das imagens encontradas, e não apenas uma classificação periódica. Em síntese, buscou-se demonstrar não somente a relevância deste estudo pioneiro, mas também a metodologia e os conceitos empregados na sua organização, construção e qualificação. Buscou-se ainda contribuir para um registro histórico de ações consideradas fundamentais para a efetiva internacionalização das contribuições feitas no país e/ou tendo o país como objeto de uma representação iconográfica rumo a uma melhor compreensão da “gramática profunda” destes processos no seu impacto na cultura musical brasileira.

FONTES CONSULTADAS

- Bairral, Adeilton. A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. xiv, 296f.
- Balleste, Adriana. O. Ontologia para o domínio de instrumentos de cordas dedilhadas no século XIX no Brasil: questões relacionadas à organização conceitual. In: *Seminário de Pesquisa em Ontologia no Brasil*, 2008, Niterói. Seminário de Pesquisa em Ontologia no Brasil, 2008,
- Bates, Henry Walter. 1863. *The naturalist on the river Amazons*. 2 vols, Murray, London.
- _____. 1864. *The naturalist on the river Amazons*. 2nd ed as one vol, Murray, London. [this is an abridged edition with much of the natural history cut out; and it is this truncated edition which is usually reprinted. Advice: use the 1863 or 1892 editions for professional purposes] (reissued by Cambridge University Press, 2009; ISBN 9781108001632)
- _____. 1892. *The naturalist on the river Amazons*, with a memoir of the author by Edward Clodd. [this edition, published after Bates' death, is valuable for two reasons: it is the only time since 1863 that Murray published the full text, and it includes a good short biography by Clodd]
- Budasz, Rogério. *The Five-Course Guitar (Viola) in Portugal and Brazil in The Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*. PHD Dissertation from University of Southern California, august, 2001.
- Da Matta, Roberto. (1981) *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar.
- _____. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara: Koogan, 1991.
- _____. *Conta de mentiroso: sete ensaios de Antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. Entrevista à revista *República*. Março: 1999b.

Denis, Ferdinand. *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550* suivie d’un fragment du XVI^e siècle roulant sur la théogonie des anciens peuples du Brésil et des poésies en langue tupique de Christovam Valente, par Ferdinand Denis. Paris. J. Techener, 1850. 21 x 13; 104 pp. 1 gravura desdobrável fora do texto.

_____. *Brésil*, par M. Ferdinand Denis; Colombie et Guyanes, Par M. C. Famin. Paris, Firmin Didot frères, éditeurs, MDCCCXXXVII [1837]. 22 x 14; 384 pp.; 1 mapa, 1nn., 32 pp. 1nn. Seguida de tabela das oito pranchas, 1 mapa.

Denis, Ferdinand e Taunay, Hippolyte. *Le Brésil*, ou, Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitans de ce royaume par M. Hippolyte Taunay, correspondant du Musée d’histoire naturelle de Paris, et M. Ferdinand Denis, membre de l’Athenée des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Paris. Ouvrage orné de nombreuses gravures d’après les dessins faits dans le pays par M.H. Taunay. Paris, Nepveu, Passage des Panoramas, 26, 18.22. 6 vols. 13 x 8; Vol.I: xvi, 236 pp. 2 pranchas; Vol. II: 276 pp. 7 pranchas; Vol. III: 204 pp. 5 pranchas; Vol. IV: 299 pp. 18 pranchas; Vol V: 337 pp. 5 pranchas; Vol. VI: 281 pp. 9 pranchas.

Couto, Dom Domingos Loreto. *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Oficina Typographica da Bibliotheca Nacional, 1904.

Ferreira, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica pelas Capitánias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá: 1783-1792 (2 vols.)*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1971. il.

Gaspar, Lúcia. *Alberto Eckhout. Pesquisa Escolar On-Line*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 6 ago. 2010.

Hornbostel, E. M. von; Sachs, C. ‘Systematik der Musikinstrumente’, *Zeitschrift für Ethnologie*, xlv (1914), 553–90; Eng. trans. in GSI, xiv (1961), 3–29 [trans. repr. in *Ethnomusicology: an Introduction*, ed. H. Myers (London, 1992), 444–61]

- _____. Title: Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann, *The Galpin Society Journal*, Vol. 14, (Mar., 1961), pp. 3-29 Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/842168>
- Martius, Karl Friedrich Philip von. *Brasiliana da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 2001.
- _____. "Flora brasiliensis", Stuttgartiae et Tubingae: Sumptibus, J. G. Cottae, 1829.
- _____. "A Fisionomia do reino Vegetal no Brasil", Arquivos do Museu Paraense, v. 3, 1943.
- _____. Como se deve escrever a História do Brasil, publicado com O Estado de Direito entre os autóctones do Brasil. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1982.
- _____. "Natureza, Doenças, Medicina e Remédios dos Índios Brasileiros" (1844) Tradução e notas: Pirajá da Silva SP, Companhia Editora Nacional, INL/MEC, Brasileira, 1979
- Nieuhof, Johan. Gedenkwaardige Brasiliaense Zee- en Lant-Reise und Zee- en Lant-Reize door verscheide Gewesten van Oostindien. Amsterdam: de Weduwe van Jacob van Meurs, 1682.
- Praetorius, Michael. “Syntagma Musicum” (tomus secundus) de 1618 – 1619.
- Schaeffer, Enrico. Um pintor holandês no Brasil (1637-1644). *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 17-84, 1968.
- Silva, Leonardo Dantas. Albert Eckhout, retratista de Maurício de Nassau. *Notícia Bibliográfica e Histórica*, Campinas, SP, ano 35, n. 189, p. 179-194, abr./jun. 2003.
- Stickel, Erico J. Siriuba. *Uma pequena biblioteca particular: subsídios para o estudo da iconografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- Sparks, Paul. *The Classical Mandolin*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Sparks, Paul & Tyler, James. *The Early Mandolin*. Oxford, Oxford University Press, 1992.

- Valladares, Clarival do Prado; Mello Filho, Luiz Emygdio. *Albert Eckhout: pintor de Maurício de Nassau no Brasil, 1637-1644*. Rio de Janeiro: Livraria, 1981.
- Wied-Neuwied, Maximilian zu. *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817*, 1820
- _____. *Beiträge zur Naturgeschichte Brasiliens*, 1824
- _____. *Brasilien, Nachträge, Berichtigungen, Zusätze*, 1850
- _____. *Unveröffentlichte Bilder und Handschriften zur Völkerkunde Brasiliens*. Editor: Josef Röder and Hermann Trimborn. Bonn 1954.
- _____. *Maximilian Prince of Wied's Travels in the Interior of North America, during the years 1832–1834*. Achermann & Comp., London 1843-1844
- _____. *Maximilian Prince of Wied's Travels in the Interior of North America, during the years 1832–1834*. In: *Early Western Travels, 1748-1848*, 1906, (vol. 22-25) from Reuben Gold Thwaites.