

Comunicações - Sessão 11

Uso e exclusão de instrumentos negros na música brasileira dita popular: um estudo icono-fonográfico

Flávio Vieira da Cunha Silva¹
Academia Brasileira de Música

Resumo

Samba, choro, valsa, maxixe, lundu, seresta, frevo são construídos segundo o sistema tonal inventado na Europa, o que vale para outros gêneros das chamadas músicas populares. No Brasil, músicas folclóricas são predominantemente tonais; elas são modais na Ásia, na África e nos aborígenes das Américas, assim como entre as praticadas há milênios na Ásia e entre os árabes. Também eram modais as populações europeias antes da revolução musical operada pela tonalização do ouvido, a partir da consolidação da notação pautada e sua divulgação com a impressão de partituras, graças a aperfeiçoamentos na produção do papel e nos processos gráficos. Essa tonalização determinou a quase supressão do uso do instrumental folclórico, substituído pelo adaptado à música tonal. Por música popular entendo a que passou a existir na Europa após a consolidação da tonalidade como prática musical dominante. Tal modificação decorreu da difusão de prática musical dependente da divulgação de partituras tonalizadas, contribuindo para padronizar, a partir do sec. XVI, os tipos de notação vigentes. Quanto ao ritmo, a síncope está geralmente acomodada no compasso binário que, como o ternário, não chega a ser característico das músicas negro-africanas. A ideologia exaltando a primazia do ritmo sobre outros elementos musicais é redutora e falsificadora. Ignora a riqueza melódica das músicas folclóricas, sobre tudo das negro-africanas, onde a percussão muitas vezes só aparece depois do ritmo ser dado pelo canto, pelas cordas ou sopros. Mesmo nas batidas do surdo é indispensável a variedade de alturas e de timbres. 'Ritmo puro' só existe em monotônicos instrumentos eletrônicos. A exclusão no Brasil do instrumental dos escravos inscreve-se no quadro acima traçado. Assim relacionei 146 representações desses instrumentos por 21 artistas estrangeiros e três portugueses. Essa onda praticamente acabou na primeira metade do sec. XIX; na segunda, ocorreu o desaparecimento quase total desse instrumental, pela consolidação da formação de uma música popular urbana calcada no tonalismo. Apenas subsistiram alguns com função religiosa, além do berimbau na capoeira. Nessa iconografia, os instrumentistas são predominantemente negros em ambientes urbanos. As referências lusas às práticas musicais dos escravos são em geral literárias, centradas na rejeição ao uso de tambores, especialmente em cerimônias culturais consideradas selvagens e diabólicas, que perturbavam os ouvidos cristãos.

1 Nota do Editor: Falecido em meio ao processo de edição destes Anais, este texto de Flávio Silva (Cachoeira do Sul, RS 7-2-1939 - Rio de Janeiro, 8-10-2019) constitui assim o último texto por ele produzido e apresentado em evento científico nacional e internacional. Fica aqui a homenagem póstuma do RIdIM-Brasil a um dos pilares acadêmicos e institucionais na defesa e promoção da música e da musicologia brasileiras.

Introdução

Esse texto integra um conjunto que inclui:

a) um “Repertório de imagens e de fonogramas” que reproduz desenhos e assemelhados, feitos por viajantes no Brasil dos sec. XVII a XIX, mostrando escravos portando instrumentos musicais e fotos de instrumentos análogos feitas na África negra em meados do século XX e extraídas de álbuns de discos LP franceses, além de algumas imagens de outras procedências. Essas imagens são agrupadas em conjuntos denominados “Projeções” e numeradas sequencialmente, de 1 a 102. Delas é informado o sobrenome do artista autor do desenho ou assemelhado ou a região ou país da África negra onde foi feita a foto extraída do álbum francês, ou, ainda, a procedência de imagem que extrapole esses dois casos. Das imagens originais, raras são apresentadas na íntegra, O Repertório mostra apenas os detalhes de interesse para o título de cada “Projeção”. O asterisco “*” seguindo número de ordem indica que a imagem é acompanhada de fonograma a ela relativo; em alguns casos, o número seguido de asterisco indica apenas fonograma, sem imagem correspondente; e

b) as “Fontes de imagens e de fonogramas”, de acordo com a numeração do “Repertório”.

A presente comunicação visa:

1) na primeira etapa, mostrar reproduções de instrumentos musicais, tanto trazidos como praticados por escravos, encontradas na iconografia deixada por viajantes no Brasil dos séculos XVII a XIX; relacioná-las com reproduções dos mesmos instrumentos na África negra, extraídas de álbuns de discos LP franceses, e fazer ouvir gravações encontradas nesses LPs; comentar diferenças entre os dois conjuntos de reproduções ou registros. Em alguns casos, serão abordadas diferenças entre práticas musicais e instrumentais no Brasil e na África negra. Nesse texto, o termo “iconografia” designa, exclusivamente, os registros de viajantes no Brasil; e

2) na segunda etapa, discutir questões, próximas e remotas, envolvendo o desaparecimento da quase totalidade de instrumentos trazidos da África negra na música brasileira dita popular, além de questões sócio-culturais correlatas.

Primeira etapa: Projeção A - Entrada

Do século XVII a meados do XIX (o século XVI não interessa a esse trabalho) o Brasil foi objeto de razoável quantidade de registros iconográficos (desenhos, gravuras, pinturas, aquarelas) feitos, sobretudo, por viajantes estrangeiros como Alken, Biard, Briggs, Buvelot, Chamberlain, Debret, Denis, Earle, Guillobel, Harro-Haring, Hildebrandt, Laderer, Ludwig, Moreaux, Nachtmann, Rugendas, Post, Spix, Wagener e outros mais; por alguns portugueses, como Carlos Julião e José Carlos dos Reis Carvalho; e pelos brasileiros Alexandre Rodrigues Ferreira e

Leandro Joaquim. Boa parte dessa iconografia se ocupa da presença do escravo, segundo quatro grandes eixos: negros supliciados (inclusive com ‘colares’ e pesos), realizando trabalhos pesados (remadores, carregadores, puxadores de barris), em trabalhos domésticos ou como escravos de ganho e ainda com instrumentos musicais. Em pesquisa não exaustiva, relacionei 146 representações de escravos portando instrumentos de origem negra ou europeia e mostrados sobretudo em ambientes urbanos, em geral descalços, quase como se fossem pessoas comuns, a não ser quando portam instrumentos de castigo.

Ao que parece, os viajantes não frequentaram locais de cultos negros, embora suas obras figurem cerimoniais católicos. Alguns copiaram registros de outros que os antecederam; Guillobel foi alvo predileto desses procedimentos, possivelmente considerados normais. Essa comunicação trata indiferentemente originais e cópias. A iconografia estudada praticamente deixou de ser continuada na segunda metade do século XIX, com a grande redução do afluxo daqueles viajantes; a segunda metade desse século foi dominada por fotógrafos, especialmente brasileiros, que pouca atenção deram a instrumentos musicais. Creio possível afirmar que foi também nesse período que começou o gradual desaparecimento, na prática musical, da maioria dos instrumentos negros figurados na iconografia. Apenas subsistiram alguns deles com função religiosa, além do berimbau na capoeira e de percussões variadas, também encontradas em Portugal, na Europa e nos demais continentes, inclusive na América pré-colombiana. As referências lusas às práticas musicais dos escravos são sobretudo literárias e estão centradas no uso de tambores em cerimônias culturais consideradas selvagens e diabólicas, cujo troar perturbava os ouvidos e as mentes católicas, como observado em especial por Tinhorão.

A meu conhecimento, o único dos artistas citados que veio para o Brasil com um compromisso antiescravista foi Harro-Haring (registro nº 1), cujo desenho chega a ser caricatural ao figurar brancos; os demais podem ser designados como objetivos, apenas interessados em mostrar o que viam, de acordo com sua mão artística. Conjuntos razoavelmente definidos aparecem em grupos de pedintes com porta-bandeira branco e negros tocando sopros e percussões; em alguns desses grupos os instrumentistas são meninos brancos e tocam cordas e percussões (nº 2 e 3).

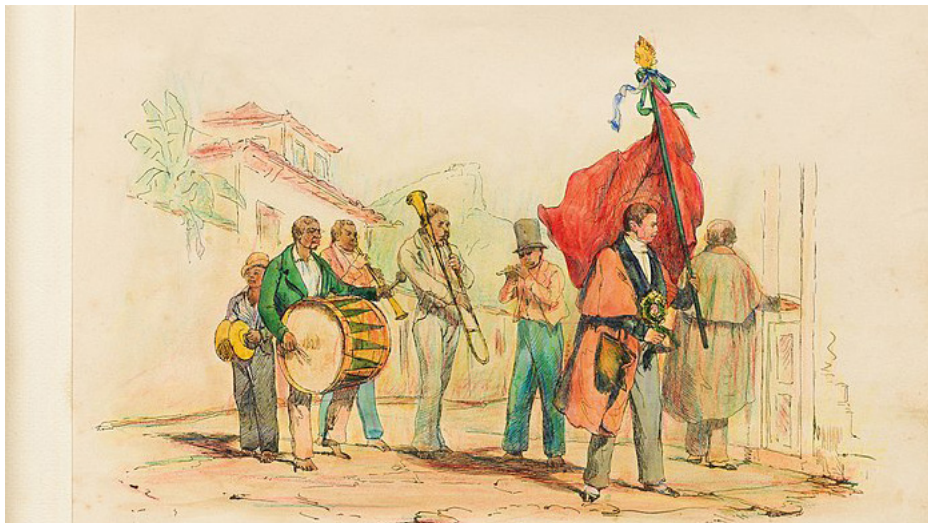
Certas imagens mostrando agrupamentos de instrumentistas talvez correspondam mais ao desejo do artista de figurar vários instrumentos numa única imagem do que à representação de um conjunto realmente visto, exceto, talvez, no caso dos cortejos figurados por Carlos Julião (nº 4).

Registro nº 1 - Paul Harro-Harring. *Inspection de négresses nouvellement débarquées de l'Afrique. Homme d'affaires de Mrs Quickly. Les modernes Mr. Quickly et Dolly.* (ca. 1840)



Fonte: Brasiliana Iconográfica. Disponível em <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20202/paul-harro-harring-um-viajante-abolicionista>>.

Registro nº 2 - Frederico Guilherme Briggs. *Begging for the Holy Ghost.* (ca. 1840)



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Begging_for_the_Holy_Ghost,_da_Cole%C3%A7%C3%A3o_Brasiliana_Iconogr%C3%A1fica.jpg>.

Registro nº 3 - Jean-Baptiste Debret. *Quete nommée la folie de l'Empereur du St. Esprit* (1839)



Fonte: Brasileira Iconográfica. Disponível em <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20192/a-festa-do-divino-espírito-santo>>.

Registro nº 4 - Carlos Julião. *Cortejo da Rainha Negra na festa de Reis* (séc. XVIII)



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconc1_2_8i36.jpg>.

Primeira etapa: Projeção B - Sanza

O instrumento designado por Alexandre Rodrigues Ferreira como marimba (nº 11) é chamado de *sanza* tanto à p. 756 do vol. II da *História da África* editada pela Unesco, como em todas as gravações francesas de músicas na África negra a que tive acesso. *Sanza* é o único instrumento inventado e praticado só na África negra, de uso basicamente profano, individual, recreativo, podendo acompanhar o canto e ser ouvido com outros instrumentos. Ele aparece na iconografia em diferentes formatos e em 19 registros, tocado por escravo sentado (nº 5), na mão de portador de cesto de carvão (nº 6), pelo escravo com chapéu (nº 7), pelo escravo em pé (nº 8) e nos quatro registros seguintes (nº 9a, 9b, 10a e 10b). O nº 9b, intitulado “negro vendedor de música”, mostra um tocador de *sanza* caminhando, o que era uma forma muito comum de o instrumento ser usado na África negra para deleite do próprio instrumentista. O título pode estar errado, mas se estiver certo, a música produzida talvez só fosse comprável por outros negros; dificilmente por brancos.

Registro nº 5 - Johann Moritz Rugendas. *Danse batuca*. (ca. 1835), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_186.jpg>.

Registro nº 6 - Jean-Baptiste Debret. *Nègres, vendeurs de charbon* (1835), detalhe



Fonte: Brasiliana Iconográfica. Disponível em <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17334/negres-vendeurs-de-charbon-vendeuses-de-pled-de-turquie>>.

Registro nº 7 - Augustus Earle. *Negro fandango scene, Campo St. Anna, Rio de Janeiro*. (ca. 1822), detalhe



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Negro_fandango_scene.jpg>.

Registro nº 8 - Johann Moritz Rugendas. *Danse landu*. (ca. 1835), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_187.jpg>.

Registro nº 9a - Jean-Baptiste Debret. *Marimba. La Promenade du Dimanche Après-Midi* (1826), detalhe



Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Disponível em <<http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/J/16374/>>.

Registro nº 9b - Anônimo, Rio de Janeiro. *An African Slave Vendor of Music*. (séc. XIX), detalhe



Fonte: MARIZ, 2002. p. 13.

Registro nº 10a - Joaquim Cândido Guillobel. *Vendedor de lenha com marimba no dedo* (1814)



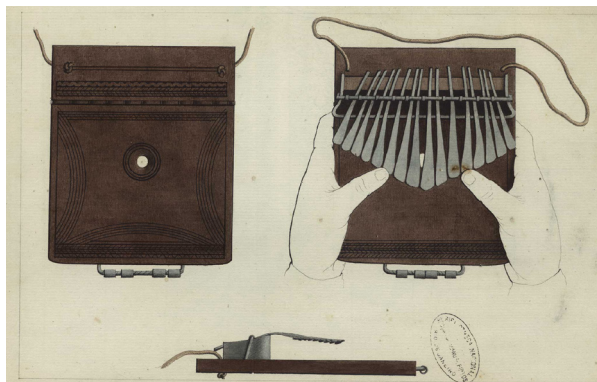
Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65342/vendedor-de-lenha-com-marimba-no-dedo>>

Registro nº 10b - Frederico Guilherme Briggs. *Playing the marimba* (1846-49)



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Playing_the_Marimba_da_Cole%C3%A7%C3%A3o_Brasiliana_Iconogr%C3%A1fica.jpg>.

Registro nº 11 - A. Rodrigues Ferreira. *Marimba, instrumento que usam os pretos.* (séc. XVIII)



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1141032.jpg>.

O n° 12* traz os registros fotográfico e sonoro de sanza na República Centro-Africana.

Registro n° 12* - Som de sanza. República Centro-Africana (LP Ocora 43, face B, faixa 7)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Primeira etapa: **Projeção C - Cordas**

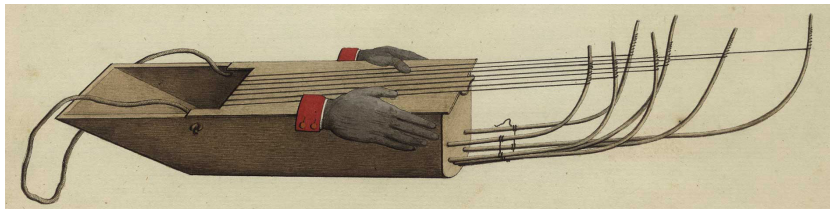
Na iconografia de cordofones, é frequente a guitarra, também desde Leandro Joaquim e de Julião (n° 13). Alexandre Rodrigues Ferreira também traz uma “viola que tocam os pretos” que seria melhor designada como pluriarco (n° 14a), em desenho que, como o de n° 11, mostra a execução do instrumento apenas com os polegares; essa forma de execução também ocorre na harpa *kora*, dos negros islamizados (n° 18), não registrada no Brasil, a meu conhecimento. O pluriarco pode ser visto como um antecessor do violão, onde os vários arcos são substituídos por um braço suportando as cordas; ele é mostrado em três posições em notável desenho de Debret (n° 14b) e também aparece nos n° 15 e 20. O violino de uma corda é outro instrumento registrado no n° 15; no n° 16, possivelmente desenhado de memória, tanto esse instrumento como o sanza aparecem registrados incorretamente, com o violino apoiado no ombro (como se fosse europeu) e o sanza tocado com os dedos (como um piano). Na iconografia, não há representações dos n° 17 a 22, o que não quer dizer que não tenham sido aqui praticados.

Registro n° 13 - Carlos Julião. *Cortejo da Rainha Negra na festa de Reis* (séc. XVIII), detalhe



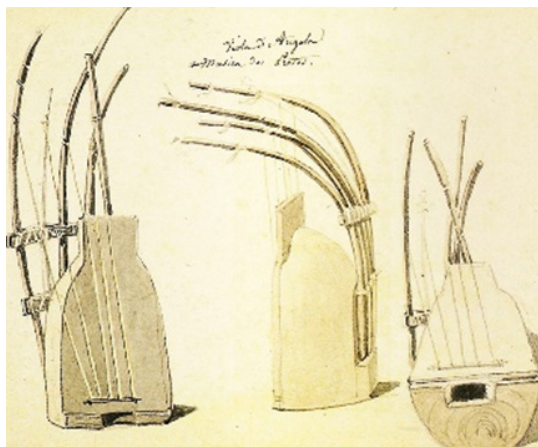
Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconc1_2_8i36.jpg>.

Registro nº 14a - A. Rodrigues Ferreira. *Viola que tocam os pretos.* (séc. XVIII)



Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira. Disponível em <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/15398>>.

Registro nº 14b - Jean-Baptiste Debret. *Viola d'Angola. Música dos Pretos.* (ca. 1817-1829), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1181025.jpg>.

Registro nº 15 - Henry Chamberlain. *Sick slaves.* (1822)



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or8884i29.jpg>.

Registro nº 16 - Paul Harro-Harring. *Danse de Nègres Musiciens jouant les instruments de leur pays.* (ca. 1840), detalhe



Fonte: Brasiliana Iconográfica. Disponível em <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19278/danse-de-negres-musiciens-jouant-les-instruments-de-leur-pays>>.

O nº 17 mostra uma cítara de uma corda tocada por três crianças; no nº 19, a cítara tubular, sobre bambu, é tributária de instrumentos indus e javaneses, em função do multissecular comércio no oceano Índico entre a África e regiões do sul da Ásia. No arco-de-boca (nº 21*), a corda é colocada entre os lábios; movimentos na boca e da língua do músico possibilitam a formação de uma melodia de sons harmônicos no interior da própria boca, a partir das vibrações da corda percutida por uma baqueta; outra baqueta é afastada e encostada na corda, cujo som tem a altura assim modificada, num procedimento análogo ao da moeda na corda do berimbau. Destaque para uma harpa do Gabão e seu notável instrumentista e cantor (nº 22*): após um *prélude non mesuré* introdutório e o estabelecimento do ritmo pelas cordas, é ouvida uma percussão isocrônica aparentemente sem relação com a música trazida pela harpa e pelo canto. O instrumento é usado em ritos funerários, donde a figura que o integra.

Registro nº 17 - Crianças tocando uma cítara de uma corda no Congo (s.d.)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Registro nº 18 - Homem tocando um pluriarco em Mali (s.d.)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Registro nº 19 - Homem tocando uma cítara tubular em Madagascar (s.d.)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Registro nº 20 - Homem tocando um pluriarco em Congo (s.d.)



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Registro n° 21* - Som de arco-de-boca. Gabão (LP Ocora 41, face A, faixa 1).



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 22* - Som de harpa e voz. Gabão (LP Ocora 41, face A, faixa 2).



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Primeira etapa: Projeções D-E - sopros no Brasil e na África

Ainda desde Julião, os sopros são sempre europeus (n° 23 a 28), origem que, por aproximação, deve ser também a da flauta transversa (n° 24, 26 e 27). Rugendas mostra gaita-de-foles em Ouro Preto (n° 26); o n° 27 traz grupo de pedintes, como nos n° 2 e 3. Os sopros na África negra, porém, eram de notável diversidade. As flautas e apitos podem ser frontais, transversais, oblíquas e mesmo nasais (n° 29); clarinetas são menos comuns (n° 30). Trompas de diferentes formatos, materiais e usos são encontradas (n° 31, 32 e 36); as com figuração humana são ligadas a ritos funerários. Elas aparecem em conjuntos associados a outros instrumentos, como nas orquestras Tupuri, no Chade (n° 33*), onde o *ralentando* do tempo é uma característica rara nas músicas negras - o normal é sua manutenção ou aceleração. Essa orquestra de músicos profissionais é formada por quatro flautas, sinos, cinco trompas, chocalho; ela atua antes da colheita, diante do chefe da terra. O oboé aparece entre os negros islamizados, como na fantástica orquestra com trompetes longos e tambores, também formada por músicos profissionais (n° 34* e 35*); as bochechas dilatadas do oboísta não chegaram ao Brasil, a meu conhecimento, mas aparecem em músicos de jazz. Aos 1'48" o oboé faz o que pode ser visto como uma modulação, e depois retoma os motivos anteriores. Outra orquestra de trompas aparece no n° 36.

Registro nº 23 - Carlos Julião. *Cortejo da Rainha Negra na festa de Reis* (séc. XVIII), detalhe



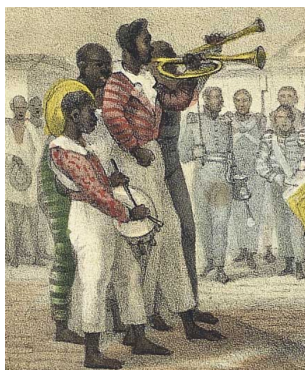
Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconc1_2_8i36.jpg>.

Registro nº 24 - Jean-Baptiste Debret. *Statue de St. George et son cortejo* (1826), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_161.jpg>.

Registro nº 25 - Jean-Baptiste Debret. *Le St. Viatique porté chez un malade* (1839), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_147.jpg>.

Registro nº 26 - Johann Moritz Rugendas. *Fête de St. Rosalie, patronne des nègres* (1827-1835), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_189.jpg>.

Registro nº 27 - Louis Buvelot. *Espírito Santo* (séc. XVIII), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i5.jpg>.

Registro nº 28 - Carlos Julião. *Rei e rainha na festa de reis* (séc. XVIII), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon30306/icon30306_073.jpg>.

Registro nº 29 - Burundi: flauta frontal



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Registro nº 30 - Alto Volta: clarineta



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Registro nº 31 - Costa do Marfim: trompa



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Registro nº 32 - Congo: trompas figuração humana, rito fúnebre



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Registro n° 33* - Chade: orquestra “tupuri” (LP Ocora 37, face B, faixa 1)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 34* - Chade: oboé, 3 trompetes, 4 tambores (LP Ocora 38, face B, faixa 2)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 35* - Chade: oboé, 3 trompetes, 4 tambores (LP Ocora 38, face B, faixa 2)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 36 - República Centro Africana: orquestra de trompas



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Primeira etapa: Projeção F - tambores europeus no Brasil

Desde Julião há também no Brasil um predomínio de tambores europeus, de tipo militar, suspensos no ombro, tocados com baquetas e com o mesmo formato, ainda que de tamanhos diferentes (nº 37 a 43), talvez de obtenção mais fácil do que os artesanais, em especial os ligados ao culto negro, alguns dos quais escavados em troncos.

Registro nº 37 - José Carlos dos Reis Carvalho. *Músicos no cortejo de S. Jorge* (1851), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon325994/icon325994.jpg>.

Registro nº 38 - Johann Moritz Rugendas. *Fête de St. Rosalie, patronne des nègres* (1827-1835), detalhe



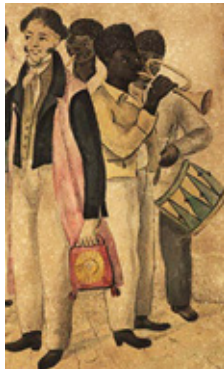
Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_189.jpg>.

Registro nº 39 - Carlos Julião. *Coroação da Rainha Negra* (séc. XVIII), detalhe



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juliao12.JPG>>.

Registro nº 40 - Frederico Guilherme Briggs. *Imperador do Espírito Santo*, detalhe



Fonte: Scielo. Disponível em <<http://www.scielo.br/img/revistas/rh/n176//2316-9141-rh-176-a03116-gf4.jpg>>.

Registro nº 41 - Frederico Guilherme Briggs. *Begging for the Holy Ghost*. (ca. 1840), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon70370/icon70370_29.jpg>.

Registro nº 42 - Jean-Baptiste Debret. *Le St. Viatique porté chez un malade* (1839), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_147.jpg>.

Registro nº 43 - Louis Buvelot. *Espírito Santo* (séc. XVIII), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i5.jpg>.

Primeira etapa: Projeção G - Tambores negros no Brasil

Os de clara origem negra são relativamente raros na iconografia, exceto no notável caso de Frans Post, que mostra 26 atabaques de mesmo formato (nº 44), com os escravos em geral em atitude coreográfica, às vezes convivendo com índios, ainda que em espaços separados. Alguns de seus quadros parecem figurar berimbaus. Tambores em pé, deitados no chão ou entre as pernas dos instrumentistas aparecem do registro nº 45 ao nº 48.

Registro nº 44 - Frans Post. *A Village in Brazil* (ca.1645-80), detalhe



Fonte: LAGO, 2006.

Registro nº 45 - Jean-Baptiste Debret. *Dança de Selvagens na Missão de São José* (1839), detalhe



Fonte: BBC Brasil. Brasil em Zurique. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/especial/145_mostrazurique/page4.shtml>

Registro nº 46 - Zacharias Wagener. *Danse de nègres* (séc. XVII), detalhe



Fonte: LEITE, 1967.

Registro nº 47 - Augustus Earle. *Negro fandango scene, Campo St. Anna, Rio de Janeiro*. (ca. 1822), detalhe



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Negro_fandango_scene.jpg>.

Registro nº 48 - François-René Moreaux. *Danse de Mozambiques... à Rio de Janeiro* (séc. XIX), detalhe.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1250052/icon1250052.jpg>

Primeira etapa: **Projeção H - tambores na África negra**

Já na África negra é enorme a variedade de tambores, tocados com baquetas ou com as mãos, em solo ou com outros instrumentos, suspensos ao ombro, colocados entre as pernas do instrumentista ou sobre o chão (nº 49 a 54). A orquestra do Burundi, ligada a uma chefia local, é excepcional pela quantidade de tambores do mesmo tipo, pela variedade dos toques e timbres, pela extraordinária virtuosidade e memória dos instrumentistas e do tamborileiro-chefe (nº 53*). Ela não tem ligação com nossas baterias de escolas de samba. No tambor duplo do Togo (nº 54*), as duas peças são amarradas por cordas e percutidas com baqueta curva; a altura e o timbre dos sons emitidos são modificados pela diferentes pressões da mão do instrumentista sobre as cordas.

Registro nº 49 - Chade: dois tambores



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Registro nº 50 - Nigéria: orquestra de tambores, por griôs



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Registro nº 51 - Zaire: tambor



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Registro nº 52 - Chade: três tambores



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Registro nº 53 - Burundi: orquestra de 25 tambores, com tamborileiro chefe (LP Ocora 40, face B, faixa 2)



Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.



[CLIQUE]

Registro nº 54 - Togo: tambor duplo (LP Ocora 76, face A, faixa 4)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Primeira etapa: Projeção I - berimbau e capoeira

Na iconografia, a capoeira é figurada sem instrumentos (nº 55 e 57) ou apenas com palmas ou com tambor negro (nº 56); o berimbau aparece em solo ou com canto (nº 58 e 59). A associação berimbau-capoeira teria ocorrido na segunda metade do século XIX? Berimbaus não parecem muito frequentes na África negra. O nº 55* traz gravação de lamento de homem que perdeu sua mulher, onde o canto é sublinhado por dois berimbaus, trompa, apito, coro misto e palmas por mulheres.

Registro nº 55 - Madagascar: dois berimbaus, trompa, apito, coro misto, palmas por mulheres; lamento de homem que perdeu sua mulher (LP Ocora 24, face B, faixa 6)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro nº 56 - Burundi: berimbau



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Registro nº 57 - Jean-Baptiste Debret. *Le vieil Orphée africain* “Oricongo” (1826), detalhe



Fonte: LAGO; BANDEIRA, 2007, p. 166.

Registro nº 58 - Henry Chamberlain. *Quitadeiras na Lapa* (1819-1820), detalhe



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Chamberlain_-_Quitadeiras_da_Lapa.jpg>

Registro nº 59 - Augustus Earle. *Capoeira* (ca. 1820), detalhe



Fonte: MENEZES; BANDEIRA, 2004, p. 80

Registro nº 60 - Johann Moritz Rugendas. *Jogar capoeira, ou danse de la guerre* (1835), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_188.jpg>

Registro nº 61 - Johann Moritz Rugendas. *San-Salvador* (1827), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994_054.jpg>.

Primeira etapa: Projeção J - xilofones

No Brasil, há poucos registros de xilofone, suspensos ao ombro e com ressoadores de cabaças (nº 62 a 64). Na África negra, porém, eles são muito frequentes, nas mais diversas formas e usos, em armações com ressoadores, suspensas no ombro do instrumentista (nº 65 e 67). As lâminas também podem aparecer sem ressoadores, dispostas sobre troncos de bananeira e sobre as pernas de instrumentista (nº 66). Em certas cerimônias culturais, as lâminas podem ser colocadas sobre buracos cavados no chão. Pode-se encontrar notáveis casos de virtuosidade vocal e instrumental ao xilofone (nº 68*).

Registro nº 62 - Carlos Julião. *Coroação da Rainha Negra* (séc. XVIII), detalhe



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juliao12.JPG>>

Registro nº 63 - Franz Xaver Nachtmann. *Die Baducca, in S. Paulo* (1823-1831), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1250074/icon1250074_36.jpg>

Registro nº 64 - François-René Moreaux. *Danse de Maiambaia*, Rio de Janeiro (séc. XIX), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1250051/icon1250051.jpg>

Registro nº 65 - República Centro-Africana: xilofone suspenso no ombro



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Registro nº 66 - Madagascar: xilofone sobre coxas



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Registro nº 67 - Gabão: cinco xilofones



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Registro nº 68 - Alto Volta: xilofone, canto, coro de homens, metalofones, dois tambores (LP Ocora 51, face A, faixa 1)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Primeira etapa: Projeção K - língua tonal

Não tenho informação sobre a prática de línguas tonais no Brasil, embora elas certamente devam ocorrer em práticas como no candomblé, ainda que inconscientemente, trazidas por uma memória ancestral. Na África negra, vários instrumentos podem transmitir mensagens servindo-se de características dessas línguas, também encontradas em regiões da Ásia, como no Vietnã. O xilofone é um desses instrumentos (nº 69a/b*). Quando fiz Simha Arom ouvir a gravação de *Mironga de moça branca* interpretada por João da Baiãna, ele imediatamente identificou língua tonal na fala inicial recitada pelo cantor, em disco por ele gravado com Pixinguinha e com Clementina (nº 70*).

Registro nº 69a - República Centro-Africana: fala por xilofone (LP Ocora 43, face A, faixa 5)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro nº 69b - transcrição da fala por xilofone (LP Ocora 43, face A, faixa 5)

tom alto:	GNI KOS		ET CHÉ	TO
tom médio:	YI VRO	GUI		KRAN DÉ
tom baixo:	SÉ			LA LO

TRADUÇÃO: “Choveu há pouco” | “Amanhã fará bom tempo”
(transcrição e tradução segundo o texto no disco LP francês)

Registro nº 70 - João da Baiana faz entonação em língua vocal no início da gravação de Mironga de moça branca; identificação por Simha Arom (LP Odeon MOFB 3527, face B, faixa 1)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Primeira etapa: Projeção L - instrumentos diversos na África

Cabe registrar outras diversidades de instrumentos praticados na África negra. O tambor-de-fricção é conhecido em outras partes do mundo, inclusive em Portugal, ainda que em outros formatos e funções. Na África, ele produz alguns sons roufenhos (nº 71*), também encontrados no Brasil na gravação de *Rapaç folgado*, de Noel, por Aracy de Almeida (nº 72*); posteriormente a cuíca aqui ganharia notável ampliação melódica. Na África negra, cabaças são usadas como ressoadores, mas também podem ser percutidas, como no caso de instrumento percutido com duas vassourinhas por *griô* da Nigéria, acompanhando violino de uma corda; note-se o acelerando no andamento (nº 73*). Um grupo de griôs de ferreiros, da Nigéria, traz uma cantiga ritmada por percussões de arcos metálicos (nº 75*).

Certos procedimentos tradicionais na África negra lembram práticas também encontradas na música erudita europeia. O *prélude non mesuré*, referido no nº 22*, também inaugura o duo de flautas no nº 76*, que pode ser visto como uma típica invenção a duas vozes. A construção de um litofone negro usado por crianças no Togo (nº 77*) não tem a sofisticação dos encontrados na China, mas é notável a sua afinação e a virtuosidade do músico que o utiliza. O Daomé conhece uma notável orquestra “sacará”, onde merece especial destaque um “compasso” de $5 + 7 = 12$ tempos dado numa cabaça por instrumentista com dedos anelados (nº 78*). O compasso imutável é retomado sem falhas mesmo quando esse instrumentista introduz outros ritmos ou cessa de marca-lo por algum tempo. A transcrição desse compasso pode ser esquematizada no esquema $\backslash - \backslash \backslash - / - / - // -$, onde os traços inclinados indicam as batidas e os hifens, as pausas ou intervalos isócronos entre as batidas.

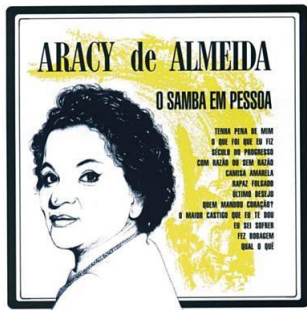
Registro nº 71 - Congo: tambor de fricção (cuíca). Pouca variedade de sons, uso ritual (LP Ocora 35, face B, faixa 2)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 72 - Aracy de Almeida canta Rapaz folgado, de Noel Rosa; sons de cuíca em 1937 (Victor 34.3688, face B - 78rpm)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 73 - Nigéria: tambor d'água, violino de uma corda (griôs) (LP Ocora 20, face A, faixa 4)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 74 - Mali: sinos



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

Registro nº 75 - Nigéria: arcos metálicos percutidos por griôs de ferreiros (LP Ocora 20, face A, faixa 7)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro nº 76 - Mali: duo de flautas. Invenções a duas vozes, precedidas por prélude no mesuré (LP Contrepoint 20.045, face B, faixa 2)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro nº 77 - Togo: litofone; uso recreativo por crianças (LP Ocora 76, face A, faixa 1)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro nº 78 - Daomé: orquestra “sacará”. Percussão de dedos com anéis em cabaça dá ritmo imutável de 5+7=12 pulsos /-//--/-//--/-//--/-// (LP Ocora 17, face A, faixa 1)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Primeira etapa: Projeção M - vozes na África negra

Ainda na África negra, a voz de falsete é usada por uma máscara (nº 79*); uma voz gutural aparece com uma harpa de sons análogos (nº 80*); o zumbidor é voz de ancestral (nº 81*). Um caso extraordinário é o dos cantos dos pigmeus em iodel, que alternam voz de peito e de cabeça, e que dão origem a extraordinárias polifonias vocais (nº 82*). A prática do iodel ocorre em outras partes do mundo, como na Suíça, onde é chamada de canto tirolês.

A seguir, dois exemplos de vozes de negros islamizados, num canto ‘gritado’, que remete ao flamenco espanhol. O primeiro exemplo (nº 83*) traz um coro de mulheres do Mali acompanhadas por três xilofones, um dos quais se excede em improvisações próximas de procedimentos jazzísticos, enquanto os outros dois asseguram uma base rítmico-melódica. Gilbert Rouget, que fez essa gravação nos anos 1950, assegura que ela não tem nenhuma influência externa. Coube-lhe também registrar um virtuosístico canto de louvor a Alá, de larga e elaborada melodia descendente, acompanhado por harpa (nº 84*).

Voltando às vozes de grupos animistas, temos uma dança de curandeiro com um coro onde figuram em destaque os intervalos de terça (nº 85*). Esses intervalos e uma atmosfera comum transparecem numa gravação de pesca de xaréu feita na Bahia por volta de 1955 pelo Museu do Homem, de Paris (nº 86*).

A última gravação, feita também por G. Rouget, foge aos estilos de todos os exemplos apresentados e mostra canto ritual no Daomé por coro de iniciadas (nº 87*). A melodia ondula sobre determinados sons, em cromatismos oscilantes e descendentes perfeitamente entoados. Detalhe importante: não é feito nenhum uso de percussão, nessa e em outras gravações que integram a série de cantos rituais. Em algumas, há intervenções pontuais de sino, ou agogô, e nada mais. Segundo informação de G. Rouget, à época em que essa gravação foi feita, por volta de 1950, não era conhecido nenhum registro análogo na África, negra ou árabe; havia apenas registro semelhante em Formosa, realizado por Constantin Brailoiu no início do século passado.

Registro nº 79 - Costa do Marfim: canto em falsete, por máscara (LP Ocora 52, face A, faixa 2)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 80 - Burundi: canto gutural, com cítara. (LP Ocora 40, face A, faixa 1)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 81 - Mali: zumbidor; voz de ancestral (LP Ocora 33, face B, faixa 1)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 82 - Gabão: pigmeus, vozes em iodel. Práticas polifônicas únicas, de extrema complexidade. Alternância de voz de peito e de cabeça, também chamada de canto tirolês (LP Ocora 41, face B, faixa 6)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Registro sonoro do acervo do autor.

Registro n° 83 - Mali: coro de mulheres acompanhadas por três xilofones (LP Contrepoint 20.045, face A, faixa 1)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Registro sonoro do acervo do autor.

Registro nº 84 - Mali: canto arabisado, louvor a Alá, gritado (LP Contrepoint 20.045, face A, faixa 3)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Registro sonoro do acervo do autor.

Registro nº 85 - Mali: dança de curandeiro. Coro em terças (LP Contrepoint 20.045, face B, faixa 6)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Registro sonoro do acervo do autor.

Registro nº 86 - Bahia: cântico de pesca do xaréu (LP Musée de l'Homme)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Registro sonoro do acervo do autor.

Registro nº 87 - Daomé: canto por mulheres iniciadas, em microtons descendentes, sem percussão. (revista L'Homme, tomo 1, nº3, pp. 32-46)



[CLIQUE PARA OUVIR]

Fonte: Fotografia e registro sonoro do acervo do autor.

Primeira etapa: Projeção N - igrejas

Algumas considerações sobre a influência negra em nossa música popular sugerem que ela seja superior à de outras fontes. Observo que samba, choro, valsa, maxixe, lundu, seresta, frevo são construídos segundo o sistema tonal, o que tam-

bém vale para tango, rumba, guarânia, java, chanson, bolero, cha-cha-chá e outros tantos gêneros das chamadas músicas populares nas Américas e na Europa. Mesmo no jazz e em outras variedades das músicas populares nos EUA, o predomínio da tonalidade é generalizado. Ora, não consta que ela houvesse sido inventada na África negra, animista ou islamizada. As referências à “música negra” são mais ideológicas do que musicais e ignoram tanto a enorme diversidade entre as dos animistas e as dos islamizados, como as variações no interior desses blocos. Mais razoável, portanto, é referir “músicas negras”. Quanto à expressão “música afro”, ela não só ignora as diferenças entre árabes e negros, como sua forma de uso exclui do continente as populações ao norte do Saara.

As músicas tradicionais da Ásia e da África, folclóricas ou eruditas, são modais, assim como as praticadas entre os aborígenes das Américas e as populações europeias antes da revolução musical operada pela tonalização do ouvido nesse continente. Essa revolução começou na Europa a partir da substituição da notação neumática pela pauta-da e foi consolidada após os progressos na fabricação do papel e nas técnicas de impressão de partituras. A ex-pansão das partituras impressas levou à unificação ou padronização dos vários tipos de notação vigentes na Euro-pa por volta do século XVI, o que possibilitou tiragens maiores às edições impressas tornadas cada vez mais acessíveis a públicos crescentes e diversificados. Foram primeiro atingidas pela revolução tonal as classes sociais mais bem aquinhoadas, depois as várias camadas urbanas, por fim as camponesas, o que determinou a quase supressão do uso do instrumental folclórico tradicional, substituído pelo adaptado para a execução de práticas musicais baseadas na tonalidade.

Essas observações contribuem para definir ou situar o que entendo por música popular. Diferentemente da generalidade das músicas modais pré-existent (folclóricas ou eruditas), a meu ver, ela passou a existir a partir do século XVII, após a consolidação, na Europa, da tonalidade como prática musical dominante entre as massas urbanas e camponesas. Essa consolidação suscitou a necessidade de novos meios de expressão que não se confundiam com os das músicas eruditas tonais, as quais forneceram as bases musicais para a elaboração de tais meios. A prática coral comunitária nos protestantismos contribuiu para esse movimento; na Revolução Francesa, as fantásticas apresentações musicais ao ar livre por grandes massas corais e instrumentais divulgaram para o grande público, em Paris e nas maiores cidades francesas, as obras de Gossec, Méhul, Cherubini, Catel e tantos outros compositores. A Revolução também criou em Paris o primeiro conservatório europeu, logo replicado em outras cidades francesas, para formar instrumentistas e cantores que abrilhantariam seus fastosos eventos ao ar livre. Diversamente

das músicas folclóricas, as músicas populares passaram a depender cada vez menos da oralidade, sem dela abdicar, e a se apoiar cada vez mais na escrita musical, tanto para sua execução como para sua divulgação; a gravação sonora e o rádio deram uma nova dimensão para a difusão oral. Na época atual, as músicas populares espalharam-se por todo o planeta e não se acomodam mais aos princípios que lhes deram origem na Europa. Elas assumem diversificadíssimas formas e sistemas musicais, amparadas por um sistema de divulgação calcado não apenas na partitura impressa, mas especialmente na gravação e na difusão sonora, de acordo com mutantes tecnologias.

Se é relativamente fácil entender que melodia não existe sem ritmo, o contrário é menos óbvio. Creio possível afirmar que 'ritmo puro' só existe em sons monotônicos fabricados em instrumentos eletrônicos. Cada um dos tambores no candomblé constrói melodias, e mesmo para as batidas do surdo é indispensável a variedade de alturas e de timbres. Creio que Guerra-Peixe também observou o caráter necessariamente melódico dos toques de tambores. A ideologia que identifica ritmo a percussão e exalta sua primazia sobre os outros elementos musicais é redutora e falsificadora, por ignorar a fantástica riqueza melódico-rítmica ou rítmico-melódica das músicas folclóricas e eruditas na Ásia e da África, onde a percussão muitas vezes só aparece (quando aparece) depois do ritmo ser dado pelo canto ou pelos instrumentos de cordas ou de sopro. Outro frequente equívoco é atribuir à África (mas qual delas?) a primazia da riqueza rítmica em todo o mundo. Os que nisso acreditam não conhecem músicas eruditas ou folclóricas da Índia, da China, do Japão, da Indonésia.

O uso e a exclusão, no Brasil, da maior parte do instrumental trazido da África pelos escravos inscrevem-se, em linhas gerais, no quadro traçado. No Brasil, os escravos logo conviveram com músicas e instrumentos euro-peus. Pyrard de Laval referiu uma orquestra de negros dirigida por um provençal em fazenda da Bahia no início do século XVII, época que também legou referência à ópera encenada por negros em Cuiabá. A atividade musical nas Minas Gerais e o uso do instrumental europeu são atestados tanto nas obras deixadas pelos músicos mulatos como pelas pinturas e órgãos em igrejas (nº 88 e 89). Atividades e usos análogos disseminaram por todo o Brasil, durante o período colonial, a tonalização do ouvido antes ocorrida na Europa, em movimento comandado pela música do pré-classicismo europeu, amplamente difundida por compositores e instrumentistas mulatos e negros instruídos por mestres lusos durante o período colonial. Os instrumentos usados pelos barbeiros músicos eram, de um modo geral, europeus. No século XIX, a modinha, o lundu, a ópera, a opereta e a invasão de danças europeias prolongam

e ampliam a tonalização do ouvido musical, vitoriosos nos choros e maxixes do fim do século, que desembocariam nos sambas urbanos e nos diversos gêneros característicos do populário do século XX. Mesmo o que pode ser entendido como a criação de um folclore musical brasileiro também foi influenciado pela tonalização do ouvido nas diversas camadas sociais. Segundo José Geraldo de Souza, o modo maior predomina em nosso folclore, de formação relativamente recente, ao contrário do que ocorreu na Europa, cujo folclore musical foi criado na Idade Média, bem antes da tonalização do ouvido popular.

Registro nº 88 - Manuel da Costa Ataíde. *Assunção da Virgem* (1804) Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em <https://wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Mestre_At%C3%A1de_-_Glorifica%C3%A7%C3%A3o_de_Nossa_Senhora_-_Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_2.jpg>

Registro nº 89 - Órgão de tubos de Arp Schnitger (1701). Catedral da Sé em Mariana - MG



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%93rg%C3%A3o_tr%C3%B3pia-LF.png>

Primeira etapa: **Projeção O - revolução francesa e Debret**

A importância de Debret para a iconografia musical no Brasil possibilita algumas observações sobre esse artista, nascido em 1768 e primo do pintor David, de quem foi aluno. Debret viveu a Paris da Revolução Francesa e certamente conheceu os movimentos de emancipação dos negros, correntes na época (nº 90), que deram origem a desenhos, poemas, canções e levaram à edição de decreto abolindo a escravidão (nº 91), revogado por Napoleão alguns anos depois.

O afundamento do navio *Le vengeur* por uma nau inglesa gerou enorme comoção, além de poemas, canções e obras de artes plásticas celebrando o heroísmo dos marinheiros franceses. Debret também celebrou esse evento num desenho onde inscreveu o dístico “Antes a morte que a escravidão” (nº 92). Anos mais tarde, no Brasil, o pintor veria a escravidão com outros olhos, de acordo com textos de sua autoria, colhidos no livro de Pedro Corrêa do Lago sobre o artista:

É de se destacar que, apesar da influência das ideias filantrópicas que honraram as nações mais importantes do mundo, as leis sobre a escravidão, mesmo as de mais antiga origem, transmitiram de tempos em tempos uma série de privilégios e castigos que encontram ainda hoje quase sem alteração, mesmo no Brasil, a parte mais moderna do Novo Mundo. [...] Então, não devemos nos espantar, se ao visitar um proprietário rural, reencontramos em sua chácara o tronco, antigo instrumento de tormento.

Embora o Brasil seja seguramente a parte do Novo Mundo onde o negro é tratado com mais humanidade, a necessidade de manter no trabalho uma numerosa população de escravos forçou a legislação portuguesa a incluir em seu código penal a punição do açoite, aplicável a todo escravo negro culpado de uma falta grave contra seu dono, tal qual a deserção, furto doméstico, ferimentos recebidos em uma rixa, etc. [...] O dono requer a aplicação da lei, que lhe concede o direito de determinar, segundo a natureza do delito, o número de chibatadas que exige, de cinquenta até duzentas. [...] Assim, quase todo dia, entre nove e dez horas da manhã, vê-se sair a fila de negros a serem punidos [...] até o local designado para a execução. Existem pelourinhos erguidos em todas as praças mais frequentadas da cidade, para alternar esse exemplo de punição. De retorno à sua prisão, a vítima é submetida a uma segunda prova não menos dolorosa: é a lavagem do ferimento com vinagre apimentado, operação sanitária que impede a infecção da esfoladura. (p. 185-186)

Debret fez também observações sobre musicalidades negras:

Os negros benguelas e angolanos devem ser citados como os mais musicais e são sobretudo notáveis pela arte de fabricação de seus ins-

trumentos tais como a marimba, a viola de Angola, espécie de lira de quadro cordas; o violão, cujo corpo é um coco atravessado por um bastão que lhe serve de cabo, e no qual se amarra uma única corda ade latão presa apor uma cravelha, corda sobre a qual, pela pressão alternada do dedo, tiram sons variados com uma espécie de pequeno arco; e enfim o oricongo, que represento aqui. (p. 166)

Numa pintura de comemoração negra em Porto Alegre, Debret deixou transparecer, porém, certo desprezo pelo que viu, ao figurar no quadro, em destaque, um cachorro em atitude ‘deselegante’ (n° 91), possivelmente lembrando quadro da época da Revolução Francesa onde um cachorro, em atitude análoga, ‘derruba’ fantoches de soldados de exército de exilados, retirados de uma caixa por uma dama da corte (n° 92).

Registro n° 90 - Anônimo. *Liberté des côlon: les droits de l'homme* (1791-1793)



Fonte: VOVELLE, 1986, p. 235.

Registro n° 91 - Anônimo. decreto de abolição da escravatura.



Fonte: VOVELLE, 1986, p. 242.

Registro nº 92 - Jean-Baptiste Debret. *Combat du Vengeur* (séc. XIX), detalhe - navio afundado por nau inglesa, com cartaz “Plus tôt la mort que l’esclavage”.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon531853/icon531853.jpg>

Primeira etapa: Projeção P - Debret no Brasil

Ao referir a atuação de músicos negros numa procissão de extrema-unção (nº 93), Debret comentou:

É difícil, confesso, ter uma ideia da apavorante algazarra produzida pela música estridente e desafinada desses seis negros ao executarem com todos os esforços valsas, alemandas, lundus, gavotas. [...] A esse grupo revoltante de cantos e de ritmos desordenados, junta-se o movimento lento de um coro de vozes esganiçadas e fanhosas de uns trinta negros devotos que entoam seus intermináveis lamentos da Virgem.. [...] Em suma, esse inexprimível *imbróglio* de estilo e de harmonia musical, que tanto de perto quanto de longe irrita o sistema nervoso por sua barbárie revoltante, imprime, com efeito, um sentimento de horror no coração do homem, mesmo bem disposto. (DEBRET, 1978, p. 188)

Creio interessante trazer uma apreciação de Thomas Jefferson sobre músicas negras, encontrada à página 695 do vol. VIII da *História da África* editada pela Unesco:

Eu ainda não pude constatar que um homem negro tenha expresso um pensamento além do simples âmbito da narração; tampouco pude observar qualquer indício elementar de pintura ou de escultura. No tocante à música eles apresentam, em geral, maior capacidade que os brancos, dispondo de um ouvido muito afiado [*afinado?* tradução errada ou correta?] em relação aos acordes e ao ritmo, eles demonstram-se, inclusive, aptos a conceber um pequeno cânone. Entretanto, a sua aptidão em compor uma melodia mais extensa ou uma harmonia de maior complexidade, permanece a demonstrar. (*Notes on the State of Virginia*, Paris, 1784)

Alguma proximidade com o comentário de T. Jefferson pode ser encontrada na citação que David Brion Davies faz de um viajante inglês do século XVII:

Poucos europeus apreciavam a música africana; mas, em Barbados, Richard Ligon ficou fascinado com os ritmos dos tambores dos escravos recém-chegados. Embora sua música não tivesse melodia [???], ‘ela varia tão estranhamente seu tempo, que é um prazer para os ouvidos mais curiosos... Se tivessem a diversidade de melodia, que dá o maior alcance na música, como tinham a de tempo, eles fariam maravilhas naquela arte’. Se isso parecia ser uma previsão do *jazz*, Ligon ficou mesmo mais impressionado quando começaram a instruir um escravo chamado Macow. Este, instantaneamente, entendeu o significado dos agudos [sustenidos?] e bemóis, e pôs-se a inventar uma espécie de xilofone. (*O problema da escravidão na cultura ocidental*, p. 514)

O verbete de Max Harrison sobre *jazz*, no Grove, traz comentários que não se coadunam com uma alegada origem puramente africana (de qual África?) dessa música:

Que a música que está por trás do *jazz* tem uma forte raiz racial está indiretamente confirmado pelo fato de que a assim chamada “escala de blues”, com seus terceiro e sétimo graus bemolizados [abaixados], não é especificamente africana, menos ainda negra e menos que tudo exclusivamente americana. Sua modalidade pentatônica é comum ao canto folclórico de muitas partes do mundo e é encontrada não apenas na música folclórica negra americana, mas também na branca. [...] Enfim, os “resquícios africanos” são difíceis de detectar decisivamente, quer no *jazz* ou na música que o precedeu ou correu paralela com ele, visto que influências europeias são evidentes a partir quase dos estágios mais primitivos. Mais importante do que qualquer outro elemento é a mistura lentamente efetuada de estilos folk e popular mutuamente influentes, para a qual todas as raças europeias e várias africanas ocidentais contribuíram em graus variáveis. Isso pode ser tomado como um refletir da diversidade étnica da população ame-

ricana. Porém, os muitos elementos, em alguns casos exteriormente incongruentes, foram sistematizados pelos componentes europeus, os próprios conceitos de melodia, harmonia e ritmo sendo o fruto de uma longa tradição na música popular e artística. (texto informado por André Cardoso)

Em complemento às observações de Harrison, observo que nunca ouvi nada parecido com samba nas centenas de gravações de músicas tribais negro-africanas que tenho, extraídas de dezenas de LPs franceses gravados *in loco* entre 1950 e 1970.

Ao referir os escravos aqui chegados, esse texto refere “negros”, e não “africanos”. A África também era e é habitada por mouros, beduínos, tuaregs. Mesmo entre as populações negro-africanas, havia enormes diferenças entre as animistas e as islamizadas, assim como no interior dessas duas grandes divisões. Os atuais países não existiam, pois são, sobretudo, fruto de divisões comandadas por partilhas coloniais. Por outro lado, é perfeitamente natural designar todos os nascidos na Europa como europeus, sem prejuízo das nacionalidades francesa, inglesa, polonesa, etc., mesmo se a Itália só passou a existir como país unificado a partir de meados do século XIX e se a incorporação de Trieste só foi consumada após a primeira grande guerra.

Registro nº 93 - Jean-Baptiste Debret. *Quete pour l'entretien de l'Église du Rosario* (1828), detalhe - destaque para o cachorro.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_164.jpg>

Registro nº 94 - Anônimo. *L'armée des exilés* (séc. XVIII), detalhe - destaque para o cachorro



Fonte: VOVELLE, 1986, pp. 216-217

Registro nº 95 - Jean-Baptiste Debret. *Le St. Viatique porté chez un malade* (1839), detalhe



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_147.jpg>.

Segunda etapa

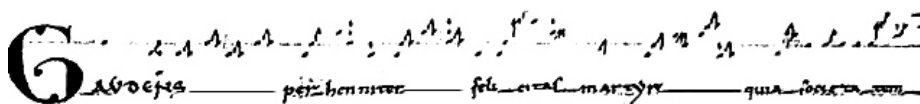
A menção à “música dita popular” no título dessa comunicação demanda esclarecimento, assim como menções análogas.

Entendo como *música erudita* a que é baseada em sistemas teóricos explicitamente desenvolvidos em textos escritos, o que vale tanto para as na Ásia e no norte da África, desde a antiguidade, como para as na Europa a partir do sec. XI, aproximadamente. Essa expressão, talvez derivada do francês *musique savante*, é unívoca, ao contrário de *música de concerto*, já que abundam os concertos de rock, jazz,

funk, axé e DJs; desconsidero designações do tipo *música clássica* (pela confusão que traz com o período dito clássico), *música fina*, *boa música*, *música elevada* (muito usada por Villa-Lobos).

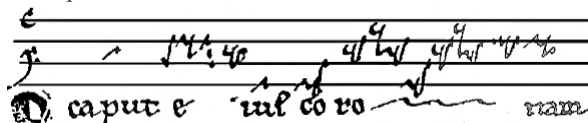
Algumas músicas eruditas extra-europeias, além de elaborar sistemas teóricos explicitados em tratados escritos, também desenvolveram sistemas de notação que funcionavam como lembretes indicativos de monodias ou de procedimentos monódicos e, em alguns casos, possibilitavam grafar melodias com boa precisão; há, mesmo, raras notações de duas melodias simultâneas, em especial no Tibet. Todas essas notações não parecem haver experimentado modificações substanciais, no largo período de tempo em que foram utilizadas; elas também não ofereciam recursos para práticas polifônicas como as desenvolvidas na Europa e não parece terem sido utilizadas como instrumentos de criação musical. O sistema de notação inventado na Europa distingue-se dos demais por sua constituição mediante a gradual e não planejada construção da pauta: sobre neumas ondulados descontínuos, grafados acima de textos sacros escritos horizontalmente, foi traçada uma linha paralela à desses textos e dividindo o espaço ocupado pelos neumas descontínuos. Essa linha paralela à dos textos, identificada a uma nota, ajudava a identificar tanto os neumas ou partes de neumas que com ela coincidiam, como os neumas ou partes de neumas que estavam acima ou abaixo dela. A facilitação da interpretação dos neumas a partir do traçado dessa primeira linha sugeriu o traçado de uma segunda, depois de uma terceira e de uma quarta, e mesmo de mais linhas paralelas, o que levou à constituição da pauta. Essa construção acarretou a gradual transmutação da notação neumática em notação pautada - dos neumas, que indicavam tanto sons como giros melódicos, em notas indicando sons de alturas e durações definidas. A assimilação de uma das linhas da pauta a uma determinada altura sonora, mediante a clave, possibilitou a clara definição das alturas de todos os signos/notas inseridos na pauta; a indicação da duração de cada signo foi feita mediante modificações no desenho do próprio signo. Os três exemplos seguintes trazem sucinta demonstração da passagem dos neumas às notas, a partir da linha horizontal sobre eles traçada:

Ex. 1: neumas sobre uma linha (pontilhada); Saint-Yrieix, sec. XI



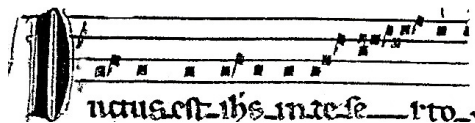
Fonte: BEGUERMONT, 2003, p. 160

Ex. 2: neumas sobre quatro linhas, com claves de fá e de dó; Brabant, séc. XIII



Fonte: BEGUERMONT, 2003, p. 139

Ex. 3: notação quadrada; Solesmes, séc. XIV



Fonte: BEGUERMONT, 2003, p. 170

A precisão na notação de uma melodia no espaço pautado, com suas alturas e durações, sugeriu a possibilidade, logo concretizada, de sobre ela anotar, com análoga precisão, outra melodia, e depois mais outra, e depois mais outra, e entramos no domínio da polifonia escrita, diferente das fundadas em práticas orais, por mais complexas que estas possam ser. Essa nova polifonia, por ser escrita, criou suas próprias complexidades, diferentes das polifonias orais, em função da objetivação de material tão abstrato como o som, trazida por sua grafia - passou a ser possível *ver* os sons grafados sobre um suporte e determinar mentalmente sua movimentação de acordo com regras passo a passo constituídas. A crescente complexificação e diversificação das construções polifônicas escritas passou a exigir intervalos sonoros cada vez mais definidos, o que levou à construção da escala temperada sem a qual seria impossível a invenção de um dos maiores monumentos do pensamento europeu – o sistema tonal, que sanciona a radical diferença entre as músicas eruditas europeias e as dos demais continentes, construídas sobre diferentes sistemas modais.

Os tratados que estudam a Idade Média costumam trazer abundantes digressões sobre as modificações artísticas experimentadas pela arquitetura, a escultura, a pintura, a gravura, e limitam-se a raras ou escassas alusões à música, centradas em alguns clichês, como a nomeação das notas por Guido de Arezzo. Ora, o aprisionamento do som abstrato pela grafia musical não pode ser dissociado do desenvolvimento de um pensamento cada vez mais tendendo a abstrações e teorias especulativas, essenciais para a afinação do pensamento científico e filosófico. Graças à objetivação do som, foi possível utilizar a notação pautada como inédito instrumento de criação musical, que passou a ser *cosa mentale*, antes da definição atribuída por Leonardo à pintura. Entendo as coordenadas cartesianas como uma transliteração da partitura: as abcissas refletem as sequências de sons, as ordenadas

refletem as alturas - o primeiro texto de Descartes é um *Compendium musicae*, por ele escrito aos 22 anos, bem antes dos que asseguraram seu renome. A racionalização - *apud* Weber - trazida pelo temperamento tornou possível a consolidação do sistema tonal e, muito depois, a de derivados diretos ou indiretos, como a dodecafonía, o serialismo, a politonalidade; a fabricação de sons eletrônicos e seu manuseio abriram novas fronteiras para a criação musical. Num período relativamente breve de tempo, a Europa se impôs modificações que nenhuma outra região do mundo experimentou, nos costumes, na organização social, nas artes, no comércio e no uso do dinheiro e de assemelhados, nas concepções filosóficas, científicas e morais.

As músicas eruditas asiáticas e árabes permaneceram modais e relativamente estáveis, assim como as sociedades em que foram constituídas, cujas modificações resultaram mais de conflitos em relações com vizinhos do que em movimentações internas, como no caso da Europa, mesmo considerando a essencial contribuição árabe por ela recebida, sobretudo via Espanha. Relativamente estáveis permaneceram também as músicas folclóricas em geral, que se baseavam em sistemas teóricos não explícitos, oralmente transmitidos e que podiam ser de grande complexidade. Essas músicas folclóricas incluem as das populações ágrafas da Europa medieval, que também criaram músicas de acordo com modalismos variados baseados na oralidade, antes, durante e depois dos desenvolvimentos na invenção da notação pautada nos mosteiros, sem nenhuma ligação com esses desenvolvimentos.

As observações até agora desenvolvidas possibilitam, de forma geral:

a) definir aproximações entre as diferentes músicas eruditas, todas calcadas em textos teóricos, por haverem sido construídas em segmentos culturais que conheciam a escrita;

b) evidenciar a diferença fundamental entre a música erudita europeia, construída a partir da transmutação da notação neumática em pautada, que objetivou o som, possibilitou a invenção da polifonia escrita e, depois, da tonalidade, e as demais músicas eruditas, que permaneceram modais, mesmo quando algumas delas desenvolveram sistemas de notação;

c) estabelecer fronteira entre as músicas eruditas, baseadas em teorias explicitadas em textos prático-teóricos, e as músicas folclóricas, baseadas em teorias não explícitas e na oralidade;

d) assinalar o caráter modal das músicas eruditas não europeias e das músicas folclóricas.

É após a adaptação da invenção da imprensa à edição de partituras que começa a se delinear a criação do que entendo como *música popular*, ocorrida em

cerca de três séculos. Essa criação supõe a prévia expansão da prática da leitura entre as camadas sociais que formavam o cada vez mais intrincado tecido urbano europeu e que não se confundiam com a nobreza e o clero. Os aperfeiçoamentos nos processos de impressão e na fabricação do papel levaram a um crescente barateamento na edição de livros, cada vez mais solicitados por um constante aumento na quantidade de leitores. A expansão das partituras impressas levou à unificação ou padronização dos vários tipos de notação vigentes na Europa por volta do século XVI, o que possibilitou tiragens maiores às suas edições, tornadas cada vez mais acessíveis a públicos crescentes e diversificados. A música feita nas igrejas distanciou-se das práticas folclóricas; essa música era a que aparecia impressa em partituras distribuídas aos fiéis, em especial após a revolução luterana. As grandiosas festas públicas durante a Revolução Francesa eram abrilhantadas por obras musicais de Gossec, Méhul, Dalayrac, Catel, Cherubini e outros mais, algumas das quais traem uma atmosfera francamente beethoveniana. A Revolução também criou em Paris o primeiro conservatório europeu, logo replicado em outras cidades francesas, para formar, na linguagem da música tonal, instrumentistas e cantores que abrilhantariam seus fastosos eventos ao ar livre. O ouvido folclórico urbano, e depois campesino, foi sendo corrompido por uma tonalização que acabaria banindo os modalismos tradicionais, além de determinar o abandono dos instrumentos correlatos em benefício dos afinados com o sistema tonal. É nesse contexto que surge, no século XIX, o termo *folk-lore* para designar uma disciplina voltada ao estudo de tradições que estavam sendo esquecidas.

A tonalização do ouvido urbano e campesino na Europa rejeitou ou ignorou procedimentos formais como a sonata e a suíte, assim como complexidades contrapontísticas e harmônicas, e foi aplicada às canções e às músicas para dançar servindo-se, sobretudo, das movimentações harmônicas básicas. As modificações vivenciadas por aquelas camadas sociais necessitavam novos meios de expressão, ou qualidades expressivas, que não se confundiam com as próprias às músicas eruditas tonais, mesmo se estas forneceram as bases melódicas e harmônicas, além das instrumentais, para a elaboração de tais meios.

Diversamente das músicas folclóricas modais, as músicas populares tonalizadas passaram a depender cada vez menos da oralidade, sem dela abdicar, e a se apoiar cada vez mais na escrita musical, tanto para sua execução como para sua divulgação; o advento da gravação sonora e do rádio dariam uma nova dimensão para a difusão oral. Na época atual, as músicas populares espalharam-se por todo o planeta e não se acomodam mais aos princípios que lhes deram origem na Europa. Elas assumem diversificadíssimas formas e sistemas musicais, amparadas por um

sistema de divulgação calcado não apenas na partitura impressa, mas especialmente na gravação e na difusão sonora, de acordo com mutantes tecnológicas.

O uso e exclusão, no Brasil, do instrumental trazido da África pelos escravos inscreve-se, em linhas gerais, no quadro traçado. No Brasil, os escravos logo conviveram com músicas e instrumentos europeus. Pyrard de Laval referiu uma orquestra de negros dirigida por um provençal em fazenda da Bahia no início do século XVII, que também legou referência a ópera encenada por negros em Cuiabá. A atividade musical nas Minas Gerais e o uso do instrumental europeu são atestados tanto pelas obras deixadas pelos músicos mulatos como pelas pinturas em igrejas (nº 94 e 95). Atividades e usos análogos disseminaram por todo o Brasil, durante o período colonial, a tonalização do ouvido antes ocorrida na Europa, em movimento comandado pela música do pré-classicismo europeu, amplamente difundida por compositores e instrumentistas mulatos e negros instruídos por mestres lusos durante o período colonial. Os instrumentos usados pelos barbeiros músicos eram, seguramente, europeus. A modinha, o lundu, a ópera, a opereta, a invasão de danças europeias e de suas partituras no século XIX prolongaram e ampliaram a tonalização do ouvido musical, vitorioso nos choros e maxixes do fim do século, que desembocariam nos sambas urbanos e nos diversos gêneros característicos do populário do século XX.

Mesmo o que pode ser entendido como a criação de um folclore musical brasileiro também foi influenciado pela tonalização do ouvido popular. Segundo José Geraldo de Souza, o modo maior predomina em nosso folclore, de formação relativamente recente, ao contrário do que ocorreu na Europa, cujo folclore musical foi criado na Idade Média, bem antes da tonalização do ouvido popular, que levaria à constituição das chamadas *músicas populares*. Um raciocínio simplório levaria a considerar a adoção do sistema tonal e de seu instrumental pelos escravos e pelos que deles parcialmente descendem como determinada pela opressão do sistema escravista. Músicos como Domingos Caldas Barbosa, José Maurício, Callado, Pixinguinha, Cartola e tantos outros integrariam uma espécie de “uncle Tom” musical – acusação feita a Louis Armstrong. A paixão e a virtuosidade com que esses músicos elaboraram obras perfeitamente enquadradas na tonalidade denotaria uma perversão de sua identidade cultural. Na realidade, o que ocorreu foi uma ‘apropriação cultural’, por parte daqueles e dos demais músicos negros e mulatos, dos princípios harmônico-melódicos da música europeia, donde a notável aproximação estilística de músicos de origens e regiões tão diferentes como Ernesto Nazareth no Brasil e Scott Joplin nos EUA. Ataíde, Aleijadinho e outros mais fizeram análoga apropriação cultural de princípios das artes visuais europeias.

Algumas considerações sobre a influência negra em nossa música popular sugerem que ela seja superior à de outras fontes. Observo que samba, choro, valsa, maxixe, lundu, seresta, frevo, assim como muitas melodias de cultos de umbanda, são construídas segundo o sistema tonal, o que também vale para tango, rumba, guarânia, *java*, *chanson*, bolero, cha-cha-chá e outros tantos gêneros das chamadas músicas populares nas Américas e na Europa. Mesmo no jazz e em outras variedades das músicas populares nos EUA, o domínio da tonalidade é generalizado. A rítmica brasileira, basicamente binária e ternária, não se confunde com a fluidez dos procedimentos rítmicos nas músicas negras.

As referências genéricas a “música negra” são mais ideológicas do que musicais e ignoram tanto a enorme diversidade, na África, entre as músicas dos negros animistas e as dos islamizados, bem como as variações no interior do continente. A costa do Índico manteve multissecular comércio com a Índia, Java e mesmo com a China, muito antes de Colombo chegar às Américas; é pouco provável que esse comércio não tenha estabelecido diferenças com a costa atlântica. Mais razoável, portanto, é referir “músicas negras”. Quanto à expressão “música afro”, ela não só ignora as diferenças entre árabes e negros, como seu uso exclui do continente as populações ao norte do Saara – músicas do Marrocos, do Egito, da Tunísia, da Líbia etc. não são por ela abrangidas. De modo análogo, o termo “afrodescendente” é apenas aplicado aos que descendem parcialmente de negros e exclui ascendências árabes e europeias.

As discussões sobre preservação de tradições, de identidades ou da memória esbarram no fato de que toda preservação é seletiva. A crítica à afirmação corriqueira de que “o brasileiro não tem memória” necessita, pelo menos, um duplo enfoque. Por um lado, defrontamo-nos com a ignorância sistematizada decorrente da amplidão da má qualidade, no país, do ensino público ou privado. Por outro lado, preservamos a memória do que queremos preservar, do que consideramos bom, justo, agradável, correto, e tendemos a rejeitar as lembranças e realidades sociais ou individualmente incômodas. A busca ou definição de identidades culturais exclui as conotações consideradas negativas, de acordo com princípios estranhos à identidade que se alega ou se pretende preservar. A preservação da identidade cultural de civilizações pré-colombianas, por exemplo, deveria supor a manutenção da extração dos corações de virgens para ofertá-los a deuses; a rejeição a essa cultura sacrificial só pode ser feita em nome de tradição, cultura ou crença que não aceite tais práticas. As questões envolvendo identidades culturais negras no Brasil, assim como as sobre outras pretendidas identidades, padecem do mesmo viés seletivo, agravado pelas inevitáveis conotações racistas vivenciadas em nossa sociedade.

No Brasil e nos EUA, os movimentos de “volta à África” seguem trajetórias diferentes. Nos EUA, eles ocorrem mediante a conversão ao Islamismo; no Brasil, eles passam pelo candomblé. A razão dessa diferença é simples. Nos EUA, os escravos foram impedidos de manter/transformar seus cultos de origem; a manutenção de um espírito religioso só foi possível mediante a adesão ao Cristianismo e a seu deus único. Esse é o motivo pelo qual os que se declaram afrodescendentes nos EUA se voltam para o Islamismo e seu deus único. Já no Brasil, houve relativa tolerância para com a transplantação das manifestações culturais originárias da África negra: os escravos puderam manter a pluralidade de deuses que trouxeram, amalgamando-os, inclusive, aos santos do panteão católico, razão pela qual as afirmações africanizantes têm no candomblé um de seus veículos prioritários. Ou seja: nos EUA e no Brasil, a ‘volta à África’ se faz menos em função de tradições negro-africanas e mais em função das condições que regeram a vida dos escravos nesses países.

Ouvi, de Gérard Behague, que o candomblé não veio da África negra, onde os orixás eram cultuados em templos e espaços separados. Sua reunião em templos comunitários ocorreu no Brasil, no Haiti e em outros lugares das Américas, pelo fato de seus cultores terem sido misturados sem consideração às suas origens e crenças específicas - o que é mais uma evidência de transformação de tradições negras nesse continente. Até o final do século XIX, pelo menos, sacrifícios humanos, além dos de animais e de objetos, eram correntes em várias cerimônias culturais ou cívico-culturais na África negra, em regiões da Ásia e, no início da Idade Média, em grupos da atual Escandinávia (pelo menos); os monoteísmos foram determinantes para o término desses sacrifícios em cerimônias análogas, inclusive nas Américas.

Analogamente, o término dos escravismos formais no Brasil e em outras partes do mundo só ocorreu em função de modificações na economia e no pensamento europeus, que formulou, sobretudo a partir do século XVIII, ideias libertárias inéditas na história da humanidade e, a partir do século XIX, teorias racistas também inéditas. As ideias libertárias foram determinantes para o surgimento de abolicionismos na Europa e nas Américas; em São Domingos do final do século XVIII, elas foram apropriadas por Toussaint l'Ouverture, que não aceitava nem os escravismos africanos (negros e árabes) tradicionais, nem a inovadora escravidão europeia. As ideias libertárias recebidas no Brasil também foram apropriadas por lideranças negras e mulatas; as fugas para quilombos deixaram de ser ‘apenas’ fugas da escravidão para integrar movimentos abolicionistas de negros, mulatos e brancos. O Brasil foi o último país das Américas a abolir formalmente a escravidão, mas o peso da tradição fez com que na África essa formalidade só ocorresse em 1928

na Sierra Leoa, em 1942 na Etiópia e em 1962 na Arábia Saudita (SILVA, A. C. 2011, p. 667). Na Mauritânia a escravidão foi declarada ilegal por decreto de 1981, só efetivamente implementado em 2007 (*O Globo*, 17/10/2013).

Voltando, enfim, a questões especificamente iconográficas, ocupo-me, agora, do primeiro documento do gênero retratando folgado negro no Brasil: o quadro “Dança de negros”, de Zacharias Wagener, do qual um detalhe foi dado no n° 46 e que é dado na íntegra no n° 96. Wagener assim descreveu esse quadro:

Quando os escravos têm executado por semanas inteiras sua penosíssima tarefa, lhes é permitido festejar o domingo como desejam; estes, em grande número, em certos lugares e com toda a sorte de curvos saltos, tambores e pífaros, dançam de manhã até a noite, todos de forma desordenada entre si, homens e mulheres, jovens e velhos; enquanto isso, os restantes bebem uma bebida forte e preparada com açúcar, a que chamam garapa; consomem assim o dia santo em um perpétuo dançar, ao ponto de muitas vezes não se reconhecerem, tão surdos e imundos que ficam.

Tinhorão, seguindo outros especialistas, viu nesse quadro uma representação de um xangô já nos tempos mauricianos, sugerindo que seu autor não teria condição de entender o sentido cultural do que retratara - o que é verdade. Não excluo, porém, a interpretação dada pelo título atribuído ao quadro por Wagener, que considero mais plausível, segundo a qual ele representa apenas uma dança. Vejo nesse quadro um movimento de apropriação cultural por parte da mulata que ocupa a parte central, integrada a um divertimento (ou culto, se preferirem) originário da África, e movimento análogo, de sentido contrário, do negro que porta cocar indígena – não conheço representações ou reproduções de figuras de negros na África portando cocares. O quadro significaria, assim, um primeiro marco visual de um processo de miscigenação étnico-cultural misturando elementos negros, indígenas e brancos (este, dado pela mulata). A identificação da cor da dançarina no centro do quadro parece atestada pelo desenho de Augustus Earle (cujo detalhe aparece no registro n° 59 e que é dado na íntegra no n° 97), em que figuram mulatos com cor acinzentada; outros desenhos (n° 98) mostram indígenas com cores amareladas. Tonalidade amarelada é dada também ao casal de indígenas encontrado perto dos dois atabaques no detalhe do quadro de Post dado no n° 44 (n° 99). Os negros em vários quadros desse autor aparecem em geral em posições coreográficas, ao som de atabaques, numa dança ininterrupta e de permanente festança, que nada tem a ver com a atmosfera opressiva encontrada em tantas figurações de negros sob o domínio luso. Uma espécie de concórdia entre índios, negros e brancos parece reinar em todos os quadros de Post em que esses elementos aparecem, mesmo se eles são organizados em espaços diferentes – e se judeus aparecessem,

também eles estariam participando da mesma atmosfera.

Tinhorão vê a mulata no quadro em “atitude estática”, mas essa atitude pode ser também a de vários outros personagens nele figurados. O desenho dos negros nesse quadro é bastante rudimentar, feito quase que com borrões, sem preocupações com detalhes, a ponto de o escravo com cocar ter os pés em posição anti-anatômica. Parece certo que essas figuras sejam cópias de quadros de Albert Eckhout, um outro artista que aqui arribou trazido por Maurício de Nassau.

Registro nº 96 - Zacharias Wagener. *Danse de nègres* (séc. XVII), detalhe



Fonte: LEITE, 1967.

Registro nº 97 - Augustus Earle. *Capoeira* (ca. 1820)



Fonte: MENEZES; BANDEIRA, 2004, p. 80

Registro nº 98 - Zacharias Wagener. *Molber Brasilianae* (Thier Buch, pl. 94, séc. XVII)



Fonte: WAGENER, Dresden, Kupferstich-Kabinett

Registro nº 99 - Frans Post. *A Village in Brazil* (ca.1645-80), detalhe de casal de índios amarelados (à direita dos atabaques)



Fonte: LAGO, 2006.

Bibliografia

- AMIOT, Joseph-Marie. *Mémoires concernant les chinois – De la musique des chinois, tant anciens que modernes*. Tomo VI das *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages etc. des chinois, par les missionnaires de Peking*. Paris: Nyon, 1780, ca. 180p.
- ANDRADE, Mário de. “Música Popular” (p. 278/282). In *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, 420p.
- APEL, Willi. *La notation de la musique polyphonique 900-1600*. Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Navarre. Belgique: Mardaga, 1998, 425p.
- BEGUERMONT, Hélène. *La première écriture musicale du monde occidental*. France: Aug. Zurfluh, 2003, 278p.
- BETHEL, Leslie. *A abolição do comércio brasileiro de escravos - a Grã-Bretanha, o Brasil e a questão do comércio de escravos 1807-1869*. Trad. Luís A. P. Souto Maior. Brasília: Senado Federal, 2002, 475p.
- CHAILLEY, Jacques. *Histoire musicale du Moyen Âge*. Paris: PUF, 1950, 356p.
- CLINQUANT, Isabelle. *Musique d'Inde du Sud – petit traité de musique carnatique*. (Paris): Cité de la Musique/ActesSud, 2001. 179p. + CD.
- COLETTE, Marie-Noëlle / POPIN, Marielle / VENDRIZ, Philippe. *Histoire de la notation*. Clamecy (France): Minerve, 2003, 206p.
- COMITÉ Científico Internacional da UNESCO para redação da História Geral da África. *História Geral da África*. Brasília: UNESCO, 2010, 8vol. 8339p.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, estrangeiros - os escravos libertos e sua volta à África*. 2ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 279p.
- DAVIS, David Brion. *O problema da escravidão na cultura ocidental*. Trad. Wanda Caldeira Brant. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, 559p.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagens Pitoresca e Históricas através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978.
- DESCARTES, René. *Abrégé de musique – suivi des éclaircissements physiques sur la musique de Descartes du R. P. Nicolas Poisson*. Trad., introduction et notes par Pascal Dumont. Préface de Joseph-François Kremer. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990, 161p.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>
- FERGUSON, Niall. *Civilização – Ocidente x Oriente*. Trad. Janaína Marcoantonio. São Paulo: Planeta, 2012. 431p.

- FRUGONI, Chiara. *Invenções da Idade Média* -- óculos, livros, bancos, botões e outras invenções geniais. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, 166p.
- GOLDRON, Romain. *Musique antique – Musique d'Orient*. Lausanne: Rencontre/ Guilde du Disque, 1965, 128p.
- GOODY, Jack. *La raison graphique – la domestication de la pensée sauvage*. Traduction et présentation Jean Bazinet Alban Bensa. Paris: Minuit, 1979. 277p.
- HOCHSCHILD, Adam. *Enterrem as correntes - profetas e rebeldes na luta pela libertação dos escravos*. Trad. Wanda Brant, revisão técnica de Manolo Florentino. São Paulo: Record, 1007, 587p.
- JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros - Toussaint l'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010, 395p.
- JASCHINSKI, Andreas. *Notation*. Kassel: Barenreiter Metzler, 2001, 320p.
- LAGO, Pedro & Bia Corrêa do. *Frans Post (1612-1680): obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006, 444p.
- LAGO, Pedro Corrêa do / BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816/1831*. Rio de Janeiro: Capivara, 2007, 721p.
- LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Trad. de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007, 383p.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *A pintura no Brasil holandês*. Rio de Janeiro: GRD, 1967, 124p.
- LOVEJOY, Paul E. *A escravidão na África - uma história de suas transformações*. Trad. de Regina A. R. F. Bhering e Luiz Guilherme B. Chaves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 497p.
- MAGNOLI, Demétrio. *Uma gota de sangue - história do pensamento racial*. São Paulo: Contexto, 2009, 398p.
- MARIZ, Vasco. *A Música Clássica Brasileira*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.
- MENEZES, Pedro da Cunha e / BANDEIRA, Julio. *O Rio de Janeiro na rota dos mares do sul*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio, 2004, 237p. (p. 194/5)
- PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, Olivier. *A história da escravidão*. Trad. Mariana Echarlar. São Paulo: Boitempo, 2009, 150p.
- REIS, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano - escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 463p.
- RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2012, 438p.
- SILVA, Alberto da Costa e. *A enxada e a lança; a África antes dos portugueses*. 5ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, 943p.

- _____. *Francisco Félix de Souza, mercador de escravos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, 207p.
- SILVA, Flavio. *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado para a École Pratique des Hautes Études, 1974, 504p.
- _____. “Pelo telefone e a história do samba”. In *Cultura*, MEC/Conselho Federal de Cultura, 1978, ano 8, n. 28, p. 64-74.
- SOARES, Luiz Carlos. *O “povo de Cam” na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro: FAPERJ / 7 Letras, 2007, 477p.
- TAMBA, Akira. *Musiques traditionnelles du Japon – des origines au XVI^e siècle*. (Paris): Cité de la Musique/ActesSud, 1995, 159p. + CD.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons negros do Brasil*. São Paulo: 34, 2008, 147p. (p. 34-37).
- VOVELLE, Michel. *La Révolution Française - Images et Récits*. Paris: Messidor/Livre Club Diderot, 1986, T. II, 357p.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Prefácio Gabriel Cohn. Tradução, introdução e notas Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995, 159p.
- _____. *Sociologie de la musique - Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Introduction, traduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler. Paris: Métailié, 1998, 235p.
- WEHLING, Arno (org.). *A abolição do cativo*. Rio de Janeiro: IHGB, 1988, 198p.
- WYMEERSCH, Brigitte van. *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*. Hayen (Bélgica): Mardaga, 1999. 192p.