

A invenção da brasilidade musical: racialização dos aspectos iconográficos da música brasileira

Jonatha Maximiniano do Carmo,
Loque Arcanjo Junior

Com a transferência da Corte Portuguesa, a fundação da Academia Imperial de Belas Artes e a chegada da Missão Artística Francesa, no século XIX houve aumento significativo de representações imagéticas das práticas sociais e culturais no Brasil. A iconografia do período foi usada como fonte pela historiografia musical brasileira, por vezes tratando a transferência da Corte não apenas como marco de poder, mas como a chegada efetiva da civilização ao Novo Mundo e dos supostos elementos responsáveis pela construção de um gosto e de uma estética musicais. Observa-se a (re)produção de traços que expressam estereótipos e perspectivas reducionistas que naturalizaram imaginários pautados pelo posterior nacionalismo e pela visão colonizadora e eurocêntrica de cultura. A necessidade de revisitar criticamente os usos e apropriações dessas imagens nas histórias da música brasileira se deve a sua recorrente utilização como ilustração, sem auxílio de metodologias que permitissem o aprofundamento e sua leitura invertida, isto é, se a visão do contexto é racista, eurocêntrica e colonizadora, essas representações iconográficas oferecem outras possibilidades de percepção da musicalidade e de suas histórias e contextos culturais. Destaca-se o pensar historiográfico da iconografia para o estudo de uma história da música de forma contextual. Entendendo que parte dessa defasagem metodológica fez parte, por muito tempo, da formação de pesquisadores em música no Brasil, destaca-se que o aprofundamento nas reflexões a respeito da utilização de fontes iconográficas deve levar em consideração uma reformulação da metodologia utilizada, para que se possam interpretar os aspectos que as compõem, especialmente no âmbito dos conceitos e aspectos simbólicos. Assim, observamos as apropriações e usos das representações imagéticas de práticas musicais de africanos e seus descendentes produzidas no contexto referido por parte da historiografia musical brasileira, destacando como a construção de sentido das representações iconográficas elaboradas por viajantes estrangeiros serviram à elaboração de um conceito de Novo Mundo musical, por vezes imaginado ou idealizado, focando no estudo dos sentidos atribuídos às obras de Debret e Rugendas, pretendendo avaliar os regimes de historicidade presentes nas interpretações realizadas pela historiografia musical brasileira atual.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIDIM-Brasil 2021.

Cotta (2011), em texto publicado no 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, avaliou o uso de fontes iconográficas na pesquisa musicológica brasileira. Destacando a obra de Jean Baptiste Debret (1768-1848) e de publicações sobre a história da música, alertou para “a importância de uma revisão nos métodos de pesquisa da iconografia musical no Brasil”, destacando as dificuldades de formação para o campo da pesquisa documental, textual ou iconográfica, muitas das vezes carente de metodologias que contribuam para o tratamento crítico desses tipos de fontes. O autor afirma que, ao que tudo indica, o primeiro historiador da música no Brasil a utilizar a produção de Debret em seu trabalho foi Francisco Acquarone em sua *História da Música Brasileira* (1948). Para Cotta (2011, p. 228),

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

Sobre o estudo da iconografia musical Sotuyo Blanco afirma se tratar “o conjunto de fontes visuais que se relacionam com a música de alguma forma, seja musical ou relativa à música”. (SOTUYO BLANCO, 2014, p. 55). Continua o autor:

No que diz respeito às fronteiras ontológicas aplicáveis a esse objeto de estudo, tais fontes documentais podem ser ornamentais, decorativas e/ou ilustrativas, em duas ou três dimensões, fixas, móveis ou em movimento (inclusive aparente, como no caso de documentos fílmicos constituídos por sequências de fotogramas), independentemente da sua mídia/suporte, do seu processo de fabricação e/ou exposição/visualização (podendo, inclusive, não ser necessariamente visíveis ao olho nu, como no caso das marcas d'água). Tais fontes podem, ainda, atender certas necessidades advindas de eventuais usos e/ou funções socioculturais pelos quais, pa-

rafraseando a tradicional definição de Alan Merriam (MERRIAM, 1964, p. 209-227), comunicam valores e/ou ideias, mantem ou desafiam tradições, assim como definem sentidos de propriedade (e, por extensão, de alteridade) e, desta forma, ativam diversos tipos de mecanismos sociais e/ou culturais.

O presente artigo pretende pensar os cruzamentos temporais que perpassam os usos e apropriações das imagens produzidas no século XIX para a invenção de uma tradição musical brasileira identificada na produção das *histórias da música* no Brasil. Nota-se a relevância de se estudar a invenção de tradições, pois estas podem ser realmente construídas e formalmente institucionalizadas. A invenção de tradições pode ser de difícil localização, constituídas num curto período de tempo e seu surgimento de difícil delimitação. (HOBSBAWN, 1984). É significativo contextualizar, no sentido essencialista destacado por Stuart Hall (2003), a perspectiva de construção de “uma” identidade musical brasileira. Este é o caso, também, dos usos e reinterpretações da iconografia em relação às histórias da música ao promoverem no sentido da “invenção”, uma continuidade artificial que, apesar de engendrar um passado forjado ou real, impõe práticas, mas não impede inovações em historicidades diversas.

Passando pelas perspectivas modernistas entre os anos 1920 e 1940, articuladas à produção das histórias da música brasileira, as imagens desempenharam papel importante na invenção da nação brasileira. Estes diferentes contextos foram terrenos férteis para a invenção de tradições, pois, estas ocorrem ao compasso de transformações rápidas alterando a “demanda quanto a oferta”. (HOBSBAWN, 1984, p. 09).

As apropriações e reinterpretações das imagens de viajantes europeus levadas a cabo ao longo do século XX têm como marco central a releitura modernista a partir dos anos 1920 balizadas por movimentos e perspectivas associadas a antropofagia modernista. Ao estabelecer uma relação entre o olhar dos modernistas brasileiros do início do século XX e aquele dos viajantes que visitaram Minas Gerais no século XIX, Guiomar de Gramond afirma que entre a “descoberta” e a “redescoberta”, os modernistas após a Semana de Arte Moderna de 1922 elegeram, por exemplo, Minas e a arte do “mulato” como a gênese da expressão artística nacional. Por um lado, se na pena de viajantes como Saint-Hilaire, Burton e Eschwege observa-se a construção de uma imagem “exótica” do Brasil, por outro lado, o olhar dos modernistas se concentra na valorização, na posituação da cultura local para integrá-la à perspectiva da “redescoberta”. (GRAMMONT, 2008).

Nota-se, neste contexto, uma reação a um olhar estrangeiro sobre a miscigenação e a necessidade de internalização de uma “visão positiva”, mas que mantiveram diversos elementos anteriores, além das permanências relacionadas às perspectivas então consolidadas. No âmbito musicológico, a avaliação desta reconstrução antropológica dos modernistas encontra-se centralizada na figura de Mário de Andrade, que expressa distanciamentos e aproximações com a perspectiva etnográfica relacionada ao Museu Nacional, ao IHGB e à historiografia musicológica de Guilherme de Melo (1908), além de dialogar com as perspectivas das políticas patrimoniais no Brasil entre os anos 1930 e 1940. Dentre as insistentes permanências balizadoras das interpretações musicológicas sobre as “brasileiridades musicais” presentes nas histórias da música, destaca-se o citado *mito das três raças* e suas apropriações ao longo do século XX. (LANARI, 2018) Se este paradigma deixou de ser hegemônico há décadas (TRAVASSOS, 2003), permanece ainda em parte da produção acadêmica associada ao gênero, assim como a busca pelas “origens” e pela identificação de traços estilísticos de cada uma das três “raças” formadoras que balizaram os estudos pioneiros em nossa memória historiográfica relacionada à musicologia.

Frente ao objetivo de pensar as relações entre a iconografia e as histórias da música produzidas no Brasil, e para delimitar o corpus a ser investigado, é importante balizar, de acordo com Carla Blomberg (2011, p. 417-418) que

A literatura musical no Brasil é vasta. Quantitativamente pode-se dizer que a maior parte dos escritos sobre música brasileira encontra-se em periódicos não científicos, musicais ou não. Dos livros dedicados à história, a maior parte deles enfoca algum tema específico (...) Obras dedicadas à história da música brasileira foram poucas. A Música, que se assume, tenha sido praticada desde os primórdios da descoberta do Brasil, seja pelas comunidades ameríndias, que aqui habitavam, ou posteriormente pelos europeus e africanos, análoga à própria escrita da história do Brasil, foi inicialmente registrada através de relatos de viagens de estrangeiros, missionários ou administradores. Seria somente no século XX que a História da Música seria abordada com um viés de história mais criteriosa e metódica.

Em seu levantamento, a autora destaca Guilherme de Melo (1867-1932) e sua obra “A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República” (1908), “A História da Música Brasileira” (1926) de Renato Almeida

(1895-1981); A estas publicações deram seguimento, os estudos de Mário de Andrade (1893- 1945), dentre os quais destacam-se “Ensaio sobre a Música Brasileira” (1928) e “Compêndio de História da música brasileira” (1929). Em 1956, Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992) publicou “150 anos de música no Brasil (1800-1950)”. Em 1976 foi publicada a “História da Música Brasileira” de Bruno Kiefer (1923-1987). Ainda, neste conjunto, é possível citar também a revisão da “História da música brasileira” de Renato Almeida, publicada no ano de 1942.

No intervalo temporal entre a publicação de Guilherme de Melo e o livro de Kiefer são aproximadamente setenta anos. No livro de Kiefer (1976) tomado aqui como referência, nota-se a preocupação do autor com a “falta de obras atualizadas” sobre a história da música brasileira “em dia com as pesquisas mais recentes”, situação que segundo ele concorria com as “lacunas de conhecimento muito sérias” sobre nosso passado colonial. Para o autor “observa-se no Brasil uma nítida e quase exclusiva consciência europeia”. Como argumento central de seu propósito, o autor afirma a motivação de seu trabalho: a “formação de uma consciência musical brasileira”. (KIEFER, 1976, p. 07).

A perspectiva do autor assumindo a linearidade temporal e o nacionalismo enquanto temática culminante de seu trabalho fica evidenciada quando este afirma que seu texto trata “da história da música brasileira desde o descobrimento (...) até as tendências românticas e pós-românticas” bem como “abordar o modernismo o qual aliás não deixa de ser, em última análise, um segundo tempo do Romantismo”. (KIEFER, 1976, p. 08). Observa-se, nesta perspectiva, a noção de história calcada na ideia essencialista destacada por Stuart Hall (2006), sustentada pela crença de uma unidade coesa e coerente de “uma” identidade nacional passível de ser traduzida pela narrativa historiográfica, pois a obra convergiria para a criação de uma consciência nacional enquanto referência para o “percurso histórico” da música no Brasil.

Destaca-se inclusive o trecho que trata de tese amplamente difundida desde os escritos de Luciano Gallet (1934), de que a música de povos indígenas era tratada como “expressão de povos mais fracos culturalmente” e que não teriam feito parte do desenvolvimento musical brasileiro, o que é corroborado por Kiefer: “Naturalmente a música dos índios não civilizados ou dos que se afastaram do contato com a civilização ocidental, esquecendo em pouco tempo o que aprenderam [...] que ainda hoje está sendo recolhida e estudada, não pertence à ‘música brasileira’” (KIEFER, 1976, p. 12-13). Desta forma, essa identidade de um *indígena civilizado* somente se inseriria na ideia de *contribuição* à “música brasileira”, reforçando assim a ideia de unidade que aponta também para o ideal de evolução linear e, assim, reforçando o regime de historicidade.

Seguindo a linha de musicólogos predecessores, Kiefer endossou Renato Almeida (1926) que, cinquenta anos antes, se utilizou de simetria muito semelhante. Para este último, a música de povos indígenas foi aquela intermediada pela catequização jesuítica, e a ideia romântica de fusão racial entre brancos e indígenas presente no momento indianista indica essa metáfora amplamente difundida de identidade: o *caboclo*. Para Almeida, por exemplo, os indígenas teriam muita facilidade em aprender, assim como eram ótimos performers, além de cantarem afinados e terem “rythmo seguro”. (ALMEIDA, 1926, p. 194-195). Essa visão reforça o modelo de identidade calcado no ideal de composição cultural de integração e assimilação de elementos, reforçando a invenção de uma nova ordem civilizacional e de identidade no Novo Mundo possível através de uma narrativa histórica de progresso e tendo como solução a mestiçagem, mas como ideal embranquecedor.

De forma semelhante, Kiefer trataria a presença africana no Brasil como uma “contribuição” do “negro escravo” e sua importância na formação da música brasileira. Ao dividir a referida “contribuição” em direta e indireta, Kiefer cria uma complexa fragmentação da identidade musical que ele mesmo tem o intuito de apontar: a contribuição “direta” do negro escravizado teria sido a partir de “valores próprios” afrodescendentes; e a “indireta” teria se dado “através do trabalho escravo, garantindo a possibilidade de expansão econômica e, em consequência, do desenvolvimento cultural, de determinadas capitanias a partir do século XVI”; e em segundo lugar, “a participação do negro escravo em funções musicais eruditas e semieruditas, de caráter evidentemente europeu”. (KIEFER, 1976, p. 08).

Referenciando Francisco Curt Lange, Kiefer afirma que “os choromelheiros aparecem abundantemente nas procissões e actos públicos de Vila Rica e Mariana” e acrescenta: “o emprego do negro escravo como músico era costume que se observa no período colonial afora”. (KIEFER, 1976, p. 14). A referência feita a Curt Lange é um sintoma da permanência da noção patrimonial presente no contexto das políticas de construção do patrimônio nacional no Brasil a partir de 1936. São inúmeros os trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre as complexas relações entre as políticas patrimoniais dos anos 1930 e 1940 e a construção de uma identidade nacional. Estes trabalhos focaram, em especial, no estudo de um olhar sobre o patrimônio denominado como “pedra e cal”.¹

1 Perspectiva atribuída às políticas patrimoniais associadas ao contexto de criação do SPHAN no qual predominava a valorização dos bens de “pedra e cal” como expressões mais representativas do patrimônio cultural no Brasil em detrimento daqueles bens referentes a cultura imaterial.

Publicado no contexto dos anos 1970, é notório o sentido tomado pela imagem aparentemente “ilustrativa” presente no livro de Kiefer, cuja temática é a “história da música brasileira”. A presença de diversas imagens referenciando a arquitetura colonial, à primeira vista se apresentando apenas como ilustração, pode ser interpretada iconograficamente como resultado das permanências associadas a valorização da música colonial, religiosa, ligada ao “barroco” e às políticas patrimoniais implementadas durante o Estado Novo². Numa proposta iconológica, contextual e considerando a relação entre texto escrito e imagem – como proposto por Ginzburg (2010), citado anteriormente – Kiefer reforça uma visualização formalista e estática.

Figura 1 - Portada da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto³



Portada da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.

2 Raul Lanari aponta que, a criação do Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema entre os anos de 1934 e 1945 e do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) que tinha à frente o mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade, em diálogo com a centralização política levada a cabo pela política do Estado Novo (1937-1945), liderado por Getúlio Vargas, são eixos centrais que norteiam o debate historiográfico acerca das práticas e discursos sobre o patrimônio nacional construídos naquele contexto. Sobre este tema, as relações entre a política do Estado e os intelectuais se tornaram elemento de destaque nas análises dos historiadores nas últimas décadas. LANARI, Raul Amaro de Oliveira. *O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo brasileiro (1937-1945)*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

3 Fonte: Kiefer (1976, p. 34).

A perspectiva tratando das culturas de matriz africana no Brasil, por meio dos termos tais como “contribuição” direta ou “indireta”, associados ao trabalho musical dos escravizados e escravizadas como expressão de uma contribuição para o “desenvolvimento” da música na colônia, carrega esta marca de uma visão do patrimônio musical como pertencente a uma vertente da música: aquela associada a religiosidade e aos ritos do catolicismo europeu e diretamente construtoras de uma noção reducionista do “patrimônio nacional”. Marco das tentativas de busca de uma unidade harmônica social no contexto de construção das políticas patrimoniais no Brasil a partir dos anos 1930.

Em 1936 a proposta de Mário de Andrade em seu anteprojeto para a criação do SPHAN era bastante ampla e tentava proteger a totalidade de bens culturais: hábitos – “habilidades”, “ofícios” –, credences, cantos, lendas, ênfase nos aspectos imateriais da cultura. Percepção que buscava um relativo equilíbrio entre o “popular” e o “erudito”. Mário de Andrade possuía um olhar sobre o patrimônio que destacava a necessidade de se perceber a cultura brasileira sem generalizações priorizando as diversidades a partir de levantamentos monográficos.⁴

As relações entre o Estado Novo e as diversas etnias “formadoras” da identidade nacional eram bastante complexas. A busca pela unidade da língua portuguesa, pela padronização do ensino, erradicação das minorias linguísticas, étnicas e culturais passaram a ser pauta fundamental da centralização autoritária. Não escapou aos ideólogos do Estado Novo o “risco” que representava seu anteprojeto principalmente no que se refere à cultura imaterial relacionada às *etnias*, em especial aos negros e aos indígenas, mas também reduziu a possibilidade de inserção da música produzida na colônia como elemento constitutivo do patrimônio nacional a partir das categorias associadas às “habilidades” e aos “ofícios”. Estas constatações se aplicam à temática referente à presença da música africana no Brasil, representada pelos congos, tratados no artigo de Mário de Andrade. Estes, dentre outros fatores, explicam as dificuldades encontradas para a realização do *Boleón Latino Americano de Música VI* (1946) organizado pelo musicólogo teuto-uruguaio no que tange suas relações com as políticas patrimoniais.

É necessário levar em consideração que a presença de imagens nos livros não é resultado de um trabalho autoral, mas de um processo que envolve uma série de escolhas associadas ao contexto editorial que escapa, muitas das vezes, a vontade do autor. É muito significativo notar no referido livro de Bruno Kiefer, a

4 SALA, Dalton. *Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, São Paulo número 31: p. 19-26, 1990.

presença de duas pinturas de Debret, sendo elas “Retrato de Dom João VI” (KIEFER, 1976, p. 46) e outra que foi legendada como “Passatempo dos ricos depois do jantar” (KIEFER, 1976, p. 49).

Figura 2 - Retrato de D. João VI



Esta primeira, representaria a institucionalização promovida pela chegada da Corte portuguesa, pois, essa imagem em um livro de história da música contextualizaria uma grandiosidade daquele momento, isto é, no Brasil, apesar de tudo, passou a existir uma *civilização* e, assim, se iniciaria também uma história da música *oficial*. Nas palavras de Kiefer – e citando trecho de José Aderaldo Castello⁵ – isso é verificável:

D. João, o protetor das musas, provocou uma verdadeira revolução cultural no País e transformou, ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro, sede da corte, em “centro de irradiação do pensamento, da atividade mental do país”. O que as províncias possuíam de melhor, aí se concentra e o que aí se faz e se pensa é padrão de valores. (KIEFER, 1976, p. 45-46).

É dentro dessa lógica de construção de um gosto musical que a visão de uma presença africana no Brasil como uma “contribuição” se acentua, pois a fragmentação da identidade musical destes sujeitos só seria possível devido aos papéis,

5 Castello, José Aderaldo. **Manifestações literárias da era colonial**. 3. ed. Vol. I., São Paulo: Cultrix, 1967.

inclusive artísticos, que lhes foram atribuídos pela historiografia da música desde as narrativas sobre o período colonial. O papel da igreja foi fundamental, funcionando como elemento institucionalizante da diferença, como apontado por Caio Boschi a respeito do papel das irmandades nas relações de individualidades e poder político. As irmandades de negros, por exemplo, representavam as:

[...] únicas instituições nas quais o homem de cor podia exercer, dentro da legalidade, “certas atividades que pairavam acima de sua condição... onde esquecida a sua situação de escravo, poderia viver como um ser humano”. Em síntese, as irmandades funcionavam como agentes de solidariedade grupal, congregando, simultaneamente, anseios comuns frente à religião e perplexidades frente à realidade social”. (BOSCHI, 2007, p. 14).

As irmandades, ao mesmo tempo que tiveram a importante parcela de manutenção musical, social, cultural e religiosa, no contexto onde a cooperação entre sociedade, metrópole e igreja era indispensável, servia também à manutenção de um *status quo* no qual negros e mestiços seriam então categorizados ou caracterizados segundo uma régua racial da pureza de sangue ou de costumes – lê-se principalmente características fenotípicas de modo geral –, como afirmaria o musicólogo José Maria Neves (1984, p. 09-10):

[...] a existência de grande número de irmandades e ordens terceiras cada uma com seus costumes próprios [se deu], não só no que se refere à programação de festividades, mas também no que se refere às normas de aceitação de postulantes (alguns de caráter mais popular como a do Rosário e a da Boa Morte, outras reservadas à elite branca, como a irmandade dos Passos e a Ordem Terceira de São Francisco, que não admitiam pessoas impuras de sangue ou de costumes).

Ora, enquanto ao negro parecia existir um lugar de proximidade com o *possível cativo*, formando uma ligação direta dele ao estado de escravizado, ao mestiço a habilidade, sua formação e sua posição dentro da sociedade acabava por transformá-lo em um elo, um caminho de mão única em direção ao branco, demonstrando que os elementos fenotípicos poderia funcionar como uma conquista social individual, que por vezes representava uma ascensão social. Karen Lisboa afirmaria que aos “mulatos – com exceção dos mais escuros e, portanto mais próximos dos negros – esquecem-se de sua origem, inserindo-se como cidadãos na posição social que lhes faz jus. Nessa posição são tolerados” (LISBOA, 1997, p.

194). E obviamente essa identidade seria fragmentada, fazendo com que seu papel dentro desse *status* seja semelhante ao de um contribuinte ao funcionamento do modelo civilizacional.

A importância da pintura e da escultura manteve intenso diálogo com a noção dessa *permissibilidade* e interseção do mestiço dentro da sociedade no que tange à mudança de *status* social e econômico que lhe era possível. E não seria diferente a respeito dos artifícios da música, como também afirmaria José Maria Neves (1984, p. 10):

Conforme já foi observado em diversas localidades brasileiras, a profissão de músico atraía, especialmente, os mulatos, uma vez que ela representava para eles, enquanto profissão liberal, possibilidade de ascensão na escala social. Por isto mesmo, eles se afastavam de suas próprias origens, ligando-se, decididamente, aos modelos da arte erudita europeia.

Como é possível observar então, os resquícios dessa narrativa racializada estão presentes na história da música de Bruno Kiefer – como citado anteriormente sobre os povos indígenas e seu *afastamento* musical da civilização ocidental – discurso que corrobora com a noção explicitada por Vasco Mariz. Segundo este autor, a chegada massiva de negros teria trazido um novo elemento à cultura devido ao tráfico de escravizados estes que desempenhariam importante papel na música colonial, porém, o autor argumentaria que a “simbiose do folclore musical africano” foi quase “imperceptível” frente a “avassaladora bagagem cultural europeia”. (MARIZ, 1981. p. 25). Ora, essa foi a metáfora do grande rio e seus afluentes repetida por inúmeros viajantes do século XIX.

Confirmando esse paradigma Karl Phillip von Martius destacaria a complexidade do processo de aperfeiçoamento da raça brasileira pelo contato com a “civilização”, inevitavelmente traçando a necessidade de evolução racial, ainda seguindo a lógica da contribuição e assimilação: “o português, por ter sido o descobridor [...] é visto como o mais poderoso e essencial motor no desenvolvimento do país; os indígenas e os negros” teriam reagido “sobre a raça predominante, embora igualmente tivessem concorrido para o desenvolvimento físico, moral e civil da totalidade da população”. Martius também estabeleceria que o desaparecimento das raças seguiria a mesma ordem de aparecimento na humanidade, do negro ao branco, reforçando o pensamento evolutivo e monogenista, e mesmo sabendo que a “maioria da população não era branca” reforçava o entendimento de que povos negros e indígenas eram “*pequenos confluente*s” (LISBOA, 1997, p. 179), ou seja, os contribuidores.

Bruno Kiefer, por exemplo, apontou que os negros tinham contribuído com o trabalho escravo além da atividade como performer de instrumentos musicais e, portanto, participavam das atividades como “negro-escravo-músico-erudito ou semi-erudito”, isto é, executante de música europeia, importada ou criada aqui” (KIEFER, 1976, p. 14), como o que foi apontado anteriormente como contribuição “direta” e “indireta”. Essa invenção de uma identidade estática é muito reducionista. Inclusive, parte dessa invenção caminha ao encontro da narrativa construída em torno do assimétrico triângulo das *três raças* do período tido como modernista da década de 1920, em que ao mesmo tempo se buscava representar um ideal embranquecido de identidade, que abarcava os aspectos estético-artístico e musical, quanto se afastar da então herança europeia, representante de uma vanguarda modernizada mas decadente em seus aspectos civilizacionais do pós-guerra. Mas não sem citar a presença ilustre de um *mestiço* brasileiro como o Padre José Maurício, que, por exemplo, para Renato Almeida (1926, p. 71), a formação cultural teria ocorrido “sem ascendências diretas”. Para o autor,

O Padre José Maurício não é só uma fulgurante figura de músico, mas uma afirmação poderosa do espírito brasileiro. Este mestiço nascido no século XVIII, no Rio de Janeiro, de onde nunca saiu, ter realizado obra tão forte, elevando-se, no gênero, à altura dos mais altos mestres, é caso singular [...] Não era um bárbaro, de inspiração fremente e desordenada, como uma flor, silvestre e exuberante da terra nova e inculta, mas civilizado, de linhas sombrias e medidas, com um perfeito conhecimento de técnica musical, de composição e orquestração. (ALMEIDA, 1926, p. 67-68).

Figura 3 – Retrata a óleo de Padre José Maurício pintado por seu filho, Jose Maurício Nunes Garcia Júnior. Acervo Escola Nacional de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.⁶



6 MATTOS, C. P. DE. **José Maurício Nunes Garcia: biografia**. Rio de Janeiro: FBN; Departamento Nacional do Livro, 1997.

Walter Benjamin afirmaria que “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois, não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Figura 4 - Passatempo dos ricos depois do jantar



Provavelmente, a reinterpretação de um objeto, como essa imagem acima, proporciona a visualização de elementos não observados ou que geralmente passam despercebidos. Como afirmou Chartier, a eliminação da *distância*, responsável pela construção do “sentido, ou dos sentidos” requer a intermediação, pois “não há texto [que existe em si mesmo] fora do suporte que o dá ao ler (ou a ouvir) e que não há compreensão de um escrito, seja qual for, que não dependa das formas nas quais ele chega ao seu leitor” (CHARTIER, 2002, p. 71).

É interessante observar os elementos presentes nesta imagem, que podem suscitar um sem número de interpretações, todavia, é importante destacar tanto o título desta, *O passatempo dos ricos depois do jantar* (COTTA, 2011) – todos eles na descrição de Debret, personagens brancos – quanto os dois instrumentos musicais presentes. O flautista, de pé ao lado esquerdo da imagem, pode ser descrito como de olhos fechados, da forma descrita por André Guerra Cotta, mas é interessante observar que geralmente o ângulo de visão dos flautistas nos permite dizer que eles tocam de olhos fechados, ao menos que olhem para cima em seus movimentos de correção de afinação, ou movam as sobrancelhas. O instrumentista do “alaúde”, ou *guitare* – ou mesmo uma *viola* como registraria o embaixador da Inglaterra em Por-

tugal, Lord Beckford –, parece olhar para quem o pinta, assim como o personagem que está deitado está concentrado em uma leitura e, de certa forma, poderia estar se aproveitando da “suavidade” sonora que parece transmitir a imagem.

Apesar de Cotta (2011) ter interpretado que não haveria outros músicos identificáveis, provavelmente pela presença da moringa e três copos ou taças para se beber água, poderia ser aventada a possibilidade de que o personagem da direita fosse um cantor, já que cantores tem o hábito de sempre se hidratarem, além de quererem eliminar os possíveis pigarros, mucos e secreções recorrentes na hora do cantar. Todavia, os cromatismos citados por Debret a respeito da imagem, dificilmente estariam sendo feitos pelo cantor. Cotta interpreta que estes músicos “estão ensaiando, para depois triunfarem em algum sarau, nos salões da corte”, mas de fato, há uma complexidade entre o signo e a interpretação.

Como aponta José Ramos Tinhorão, na virada do século XVIII ao XIX – e até a metade deste último – a *modinha*, citada como gênero presente na performance da imagem –, passou ao interesse dos “músicos de escola”, tornando-se assim, uma “canção camerística tipicamente de salão” e que ao final dos anos 1800 retornaria, com as serenatas, a “tradição de gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão”. (TINHORÃO, 1974, p. 16-17). Provavelmente a descrição de “ricos” para a imagem é devido ao contexto em que a *modinha* era consumida, principalmente o longo do século XIX, que desde a chegada da corte esteve ligada à Capela Real e ao Conservatório de Música, sendo muito apreciada por uma elite que frequentava os teatros em busca de apreciar interpretes estrangeiros. Inclusive, as modinhas tiveram forte influência operística, que seria “deformada”, segundo Tinhorão graças a uma “nova geração de filhos da classe média urbana ligada ao desempenho das profissões liberais e ao cultivo da literatura” (TINHORÃO, 1974, p. 17). Inclusive, observa-se a presença concomitante da música e da literatura na imagem referida.

Um contraponto interessante seria o de que para Renato Almeida (1926), a *modinha* representava de toda forma o gosto Imperial, um gênero que não havia se livrado da influência europeia, especialmente operística, ao mesmo tempo não havia se adaptado ao Brasil. De toda forma, em sua obra revela-se a crítica do autor na lenta integração entre povos e especialmente na incompleta conformação artística e musical proporcionada pela fusão racial. Para o autor esse atraso era devido ao meio, a natureza, que influenciaria a psique destes personagens, ou seja, sua identidade nacional. Recordando inclusive a teoria do historiador francês Hippolyte Taine, ideologia racial determinista que acreditava que fatores como o meio, a

raça e o momento histórico eram imprescindíveis à identidade musical e artística. Desta forma, para Almeida (1926, p. 34-35):

Em todo o país se cantam modinhas, numa fusão íntima com o cenário que se completa com as notas da melodia. Mas persiste o desequilíbrio entre o homem e a terra. Há um ressaibo da natureza dominadora, que se confunde com o destino impassível, provindo daí um amargor constante, que se infiltra nas suas coplas ingênuas e deliciosas.

Observa-se também o que aponta a autora Valéria Lima⁷, em seu livro *Uma viagem com Debret* (2004), no qual destaca que o artista “[reprovava] os hábitos alimentares dos brasileiros e [assinalava] o papel do clima na constituição dos hábitos de um povo”, e que “clima no Brasil não [favorecia] o convívio social que [permitisse], em sua terra natal, o exercício da mais elementar civilidade”. Para ele, essa combinação do clima e ociosidade, do devaneio e da paixão, seria a “atmosfera ideal” para o talento musical. E é nestes termos que Renato Almeida iria exaltar esse outro lugar que a *modinha* representaria a metáfora da identidade brasileira, da fusão, da mestiçagem:

No Brasil a modinha era cantada nos mais ilustres salões da sociedade do primeiro e do segundo império e cultivada pelos mais altos espíritos, inclusive José Maurício e Marcos Portugal. Nesse ambiente, porém, a modinha perde sua originalidade, pois foi criada para ser cantada ao ar livre, em perfeita comunicação com a natureza, como uma voz no seu concerto majestoso. A modinha é do caboclo, do moleque, que lhe sabe transmitir todo o langor, todo o enfeitado de sua alma de mestiço (ALMEIDA, 1926, p. 36-37).

Semelhante construção pode-se observar nas interpretações associadas ao Lundú enquanto “matriz” da nacionalidade brasileira. José Ramos Tinhorão destaca elemento significativo para a interpretação das imagens produzidas por viajantes ao descrever o Lundú como uma elaboração que se dá por meio de elementos tanto *coreográficos* quanto *musicais* associados a várias culturas articuladas ao processo de colonização (Tinhorão, 1974, p. 45). Para Lima (2010), balizando-se na perspectiva de Tinhorão (1974), os documentos “sugerem que a sonoridade que acompanhava tão “venturosa” dança era composta por instrumentos de percussão, juntamente com palmas de mãos, aliados a instrumentos de cordas dedilhadas, tais como viola de arame, guitarra inglesa ou francesa” (TINHORÃO *apud* LIMA, 2010, p. 207).

7 LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Zahar. 2004. [E-pub].

Figura 5 - Dança Lundu⁸



Castagna (2006) propõe o exame de aspectos musicais, históricos e sociais ligados ao lundu, para se tentar saber um pouco mais sobre sua origem articulada a “herança” europeia e africana. Para o autor, “em meados do século XVIII estabeleceu-se no Brasil uma modalidade de dança que seria conhecida, já no início do século seguinte, como dança nacional.” (CASTAGNA, 2006, p. 1-2). Para Castagna (2006).

Rugendas também produziu duas gravuras com o título “Danse landu”, nas quais foram retratadas duas situações sociais distintas, em torno da mesma dança. Na primeira delas, representou uma cena noturna ao ar livre, ao lado de uma casa grande e em frente a uma fogueira, envolvendo um casal de dançarinos, um tocador de viola e dezenove espectadores, constituídos de negros, mulatos e brancos, entre os últimos um clérigo e um homem armado com espada, ao lado de sua companheira. O dançarino, vestido à portuguesa, com sapatilha e meias, mantém os dois braços levantados, com castanholas nas duas mãos, enquanto a dançarina movimentava-se com as mãos na cintura. (CASTAGNA, 2006, p. 6)

8 Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/landu-dance-rugendas-johann-moritz-1802-1858/8AHpE_pAGYWI9g?hl=pt-br

Ao lançar olhar sobre a obra de Paul Klee, *Angelus Novus*, em artigo de 1940 intitulado *Sobre o Conceito de História*, Walter Benjamin (1987) investe na expansão e no desdobramento da imagem e não em sua descrição ou domesticação de uma história abreviada. Esta é uma possibilidade de saída “dos limites estreitos de uma ‘leitura’ puramente formalista”, considerando, tal como Warburg, “a obra de arte singular como uma reação complexa e ativa (...) aos acontecimentos da história circundante”. (GINZBURG, 1989, p. 62).

Kofi Agawu (1995) ao elaborar um inventário sobre a musicologia produzida entre o século XIX e o século XX sobre a música africana, destacou a cristalização de perspectivas reducionistas que tratam das musicalidades africanas de modo generalista. O autor destaca a noção predominante de que a estrutura rítmica presente na música africana seria seu elemento de distinção. Esta versão se tornou lugar comum na musicologia se cristalizando na literatura ocidental e até mesmo em diversas perspectivas etnomusicológicas mais recentes (AGAWU, 1995, p. 380).

No artigo intitulado *Musicologia Comum Africana*, Mapaya e Mugvhani propõem uma reflexão sobre a demanda atual resultante dos estudos pós-coloniais relacionados a musicologia dedicada à música africana. Para os autores, partindo dos estudos etnomusicológicos, o “impulso pós-colonial” resultou em uma perspectiva musicológica intitulada “musicologia africana”. Os autores alertam que desde sua infância por volta dos anos 1960, a musicologia africana nunca foi explicitamente definida, mas meramente incluída no contexto maior da etnomusicologia. (MAPAYA; MUGVHANI, 2020, p. 85).

Os autores destacam as implicações do adjetivo “africano”, ao aplicá-lo, como expressão de confronto aos estereótipos espalhados em diversas áreas do conhecimento como a musicologia. “Sustentar que esta práxis africana é desprovida de teoria e que é estritamente expressa como ‘conhecimento inefável’ ou ‘etnologia performativa’ é uma dissimulação”, afirmam os autores. Sobre a musicologia africana, “sua forte associação com a dança, indumentária e outras formas de arte alternativas – música indígena africana permanece sendo música. E como música, assim como toda música, merece um tratamento musicológico.” (MAPAYA; MUGVHANI, 2020, p. 84)

Mapaya e Mugvhani (2020) destacam que em sua maioria, os gêneros musicais africanos são formados por canção-dança. “O canto é geralmente acompanhado de música e a presença de música geralmente sugere dança”. Desta forma, “uma música pode ser vocalizada ou tocada em um instrumento melódico, enquanto a dança é do corpo” (MAPAYA; MUGVHANI, 2020, p. 60). Deste modo,

[...] reconhecer que a música indígena africana existe primeiramente na performance é meia batalha vencida.” [...] notamos como a filosofia da performance musical incorpora indumentárias e adereços, realçando os diferentes aspectos da performance como a dança e o canto. (MAPAYA; MUG-VHANI, 2020, p. 60).

A reinterpretação da obra de Rugendas, articulada a este debate musicológico possibilita a identificação destes elementos a partir dos indícios que nos permitem pensar a presença dos corpos africanos como protagonistas da cena descrita. A relação entre os textos musicológicos associados a perspectiva africana da musicologia nos permite ouvir e ver a imagem de Rugendas sob a ótica da africanidade e não apenas por meio da naturalização da ocidentalização implícita no texto do próprio pintor. A performance musical associada a indumentárias e adereços, à dança e ao canto observada pela literatura torna-se exercício fundamental para a busca de outras interpretações sobre as imagens e sobre o imaginário construído pelas interpretações oferecidas pela musicologia.

Referências

- AGAWU, Kofi. *The Invention of 'African Rhythm. Journal of the American Musicological Society* 48/3 (1995): 380-95.
- ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & COMP., 1926.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BLOMBERG, Carla, Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História, v. 43, São Paulo: PUC, 2011, 415-444.
- BOSCHI, C. C. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- CASTAGNA, Paulo. Herança ibérica e africana no lundú brasileiro dos séculos XVIII e XIX. In: VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, Santa Cruz de la Sierra, 25-26 abr. 2006. Actas. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2006. p. 1-20.

- CHARTIER, R. À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.
- COTTA, André Guerra. Ouvir Debret. In: 13th International RIDIM Conference / 1st Brazilian Conference on Music Iconography, 2011, Salvador. *Anais da 13ª Conferência Internacional do RIDIM e 1ª Conferência Brasileira de Iconografia Musical*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro: Editora Carlos Wehrs & Cia, 1934.
- GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais*. SP: Cia das Letras, 1989.
- GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HOBSBAWN, E. “A invenção das tradições”. In: HOBSBAWN, E.; RANGER, T. (Org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 09–23.
- KIEFER, B. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre; Brasília: Movimento; Instituto Nacional do Livro; Instituto Estadual do Livro, 1976.
- LANARI, Raul Amaro de Oliveira. *O Patrimônio por Escrito: a política editorial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante o Estado Novo brasileiro (1937-1945)*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.
- LIMA, Edilson Vicente, O Enigma do Lundú. *Revista Brasileira de Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v. 23/2, 2010.
- MAPAYA, Madimabe Geoff; MUGVHANI, Ndzwamato George, Musicologia comum Africana: uma epistemologia musical de perspectiva Africana. *Revista Claves* vol.9n. 14(2020.2)
- MARIZ, V. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- NEVES, J. MARIA. *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*. Rio de Janeiro: O Globo, 1984.
- SOTUYO BLANCO, Pablo.. A iconografia como fonte de pesquisa em música. In: Magno Moraes Mello. (Org.). *Formas, Imagens, Sons: O universo Cultural da História da Arte*. 1ed.Belo Horizonte, MG: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014, v. 1, p. 53-65.
- TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- TRAVASSOS, E. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*. Opus, v.9, n.9, p.73–86, 2003.