

11

# BRASIL DOS VIAJANTES



ANNA MARIA KIEFFER

# APONTAMENTOS MUSICAIS DOS VIAJANTES



**ANNA MARIA KIEFFER** é cantora e pesquisadora na área de Música do século XX.

1 Jean de Léry, *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil, Autrement Dite Amérique*, 3ª ed., Genève, Antoine Chappin, 1585, p. 159.

2 Idem, ibidem, p. 173.

3 Alexandre Rodrigues Ferreira, *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá: Memórias, Antropologia*, Conselho Federal de Cultura, 1974.

4 M. le Gentil de la Barbinais, *Nouveau Voyage autour du Monde*, Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1728, 3ª vol., p. 148.

5 Apud Mozart Araujo, *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963, p. 35.

6 Johan Moritz Rugendas, *Viagem Pitoresca através do Brasil*, trad. Sérgio Milliet, Belo Horizonte, Editora Itatiaia/São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

7 C. F. von Martius & J. B. von Spix, *Atlas zur Reise in Brasilien: Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1981.

8 *20 Modinhas Portuguezas por Joaquim Manoel da Camera, notées et arrangés avec acct de Pfe par S. Neukomm*, Paris, Biblioteca Nacional, ms. 7699 (36).

9 apud Bruno Kieffer, *A Modinha e o Lundu*, Porto Alegre, Editora Movimento/Porto Alegre, UFRGS, 1977, p. 21.

10 Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

11 Manuel Veiga, *Um Poeta, Três Textos, Três Destinos*, Comunicação apre-

Em sua *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil, Autrement Dite Amérique*, no capítulo sobre as aves, Jean de Léry descreve a beleza do pássaro amarelo, o canidé-iuve, que os tupinambás mencionam em seus cantos: “*Canidé-iouve, canidé-iouve heura ouech*” (1). Mais adiante, no capítulo sobre os peixes, Léry faz referência ao camurupuí-uassu, grande peixe saborosíssimo, também cantado pelos tupinambás: “*Pira-ouassou aoueh / Kamouroupouy-ouassou aoueh*” (2).

Esses dois fragmentos, de um total de cinco transcritos por Léry, constituem o primeiro e único registro de música recolhida no Brasil e grafada em pauta no período: outros viajantes seus contemporâneos, como Staden, Thevet e Fernão Cardim, descrevem instrumentos, danças e cantos indígenas sem, no entanto, grafá-los.

Do século XVII, poucas notícias temos, até agora, sobre a atividade musical praticada no Brasil.

São do começo do século XVIII as informações um pouco mais detalhadas a respeito

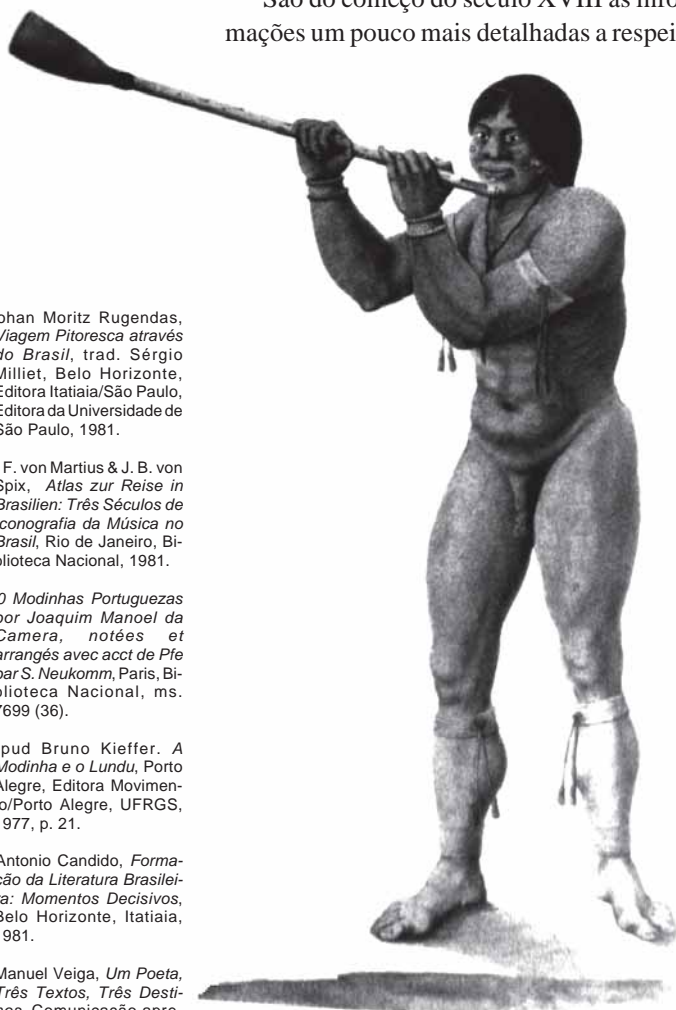
da vida musical brasileira, tanto do ponto de vista iconográfico, como da crônica: Alexandre Rodrigues Ferreira retrata instrumentos indígenas e africanos (3), Gentil de La Barbinais descreve seresteiros baianos que se acompanham à guitarra (4) e Nuno Marques Pereira, no *Peregrino da América*, escandalizado pelo “profano das modas e mal soante dos conceitos”, menciona a viola como instrumento de uso corrente:

“[...] estando eu huma noyte na cidade da Bahia, ouvi ir cantando pela rua huma voz: e tanto que punha fim à copla, dizia, como por apoio da cantiga: Oh Diabo! E fazendo eu reparo em palavra tão indecente de se proferir, me disserão, que não havia negra, nem mulata, nem mulher dama, que o não cantasse; por ser moda nova, que se usava. Porém eu me persuado, que a mayor parte dessas modas lhas ensina o Demonio: porque he helle grande Poeta, contrapontista, músico, e tocador de viola, e sabe inventar modas profanas, para as insinar àquelles, que não temem a Deos” (5).

Só no início do século XIX é que os viajantes nos fornecem testemunhos em maior quantidade: relatos, iconografia e música grafada, esclarecimentos importantíssimos para a reconstituição, principalmente, da música popular e de salão do período e para a interpretação de partituras análogas de fins do século XVIII. (A música religiosa obedecia a critérios mais internacionais e chegou até nós, em maior quantidade, através de partituras conservadas por confrarias, irmandades e agremiações musicais.)

Através da informação desses viajantes, temos a confirmação de que os instrumentos melódicos mais usados na música profana brasileira do período eram a flauta e a rabeça (violino) que, como a voz, e principalmente a voz, se faziam acompanhar por violas e guitarras, vez por outra, por um cavaquinho.

O piano, utilizado na corte e numa ou noutra casa mais abastada, só vai entrar na vida da família brasileira a partir da década de 30 do século XIX, quando se desenvolve a impressão musical no Brasil e são abertos os primeiros estabeleci-



mentos de venda de instrumentos e de partituras no Rio de Janeiro.

Através da iconografia dos viajantes, podemos conferir cada instrumento: diferentes tipos de guitarras e violas de cordas duplas e triplas, herança do período barroco, encordoadas, segundo eles, com metal.

Nas gravuras de Rugendas (6), Spix e Martius (7) podem-se observar com clareza os diferentes tipos de danças, principalmente batuques e lundus, dançados longe ou perto das casas só por negros, mestiços ou brancos, e estabelecer diferentes critérios na interpretação dessas peças, principalmente quanto a caráter e andamento.

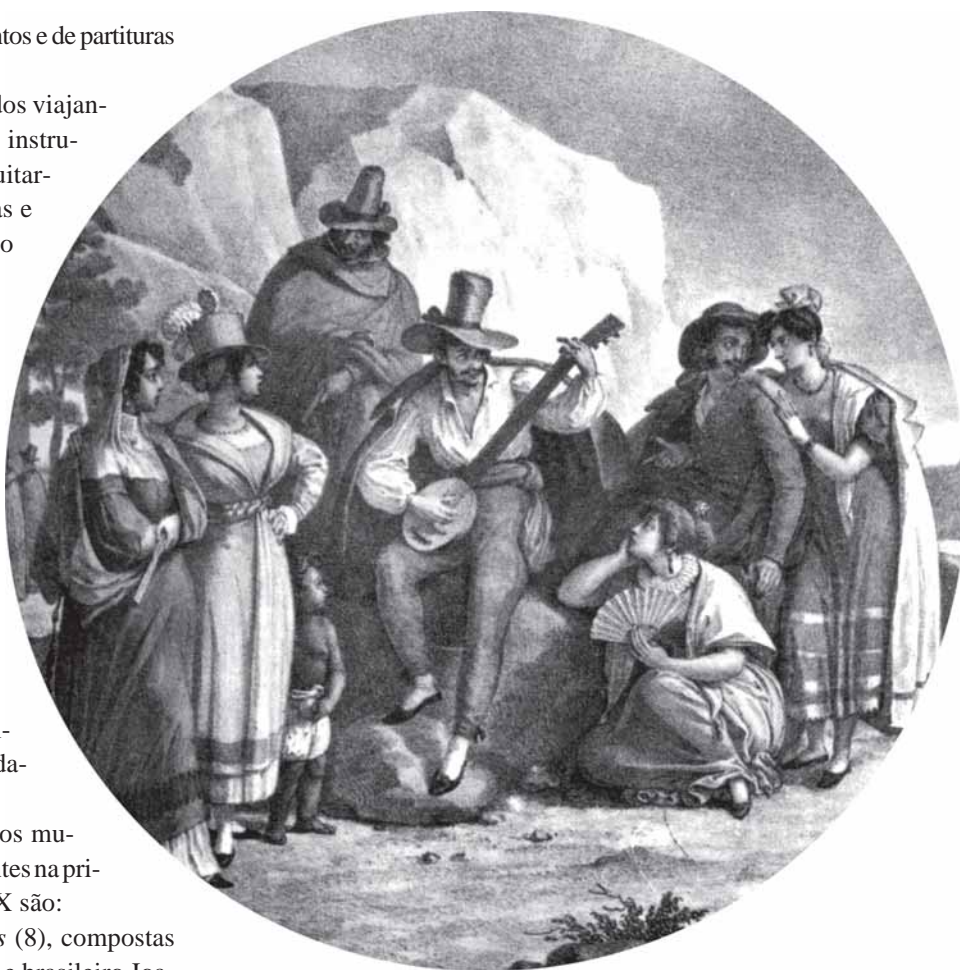
Os principais documentos musicais recolhidos pelos viajantes na primeira metade do século XIX são:

- *20 Modinhas Portuguesas* (8), compostas pelo compositor guitarrista e brasileiro Joaquim Manoel da Camera, citado por Freycinet:

“[...] quanto à execução, nada me parece mais espantoso do que o raro talento à guitarra de um outro mestiço do Rio de Janeiro chamado Joaquim Manoel. Sob seus dedos o instrumento tinha um encanto inexprimível, que nunca mais encontrei entre os nossos guitarristas europeus, os mais notáveis” (9).

Joaquim Manoel não deixou partituras. As 20 modinhas em questão foram recolhidas e harmonizadas por outro viajante, o compositor austríaco Sigismund Neukomm, que viveu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821. Não trazem indicação do autor dos textos, alguns deles inspirados, como o da modinha número 15:

“Triste Salgueiro  
Rama inclinada  
Folhagem pálida  
Sombra magoada



Aceite o nome  
Da minha amada”.

Nesse caso, entretanto, consegui identificar o nome do poeta (10). Trata-se de Domingos Borges de Barros, futuro visconde de Pedra Branca, que Manuel Veiga reconheceu como autor do texto de outra modinha da mesma coleção: “Vem cá Minha Companheira (A Flor Saudade)” (11).

- *Cantigas Populares Brasileiras e Melodias Indígenas*, recolhidas por Spix e Martius durante sua viagem pelo Brasil (1817-20) e publicadas como adendo de *Viagem pelo Brasil* (12). São ao todo oito cantigas, um lundu instrumental e 14 melodias indígenas. As cantigas vêm escritas para uma voz feminina com acompanhamento de piano, embora Spix e Martius, no relato da viagem, as descrevam acompanhadas pela viola. É muito possível que, ao publicá-las, tenham pensado no leitor

*Acima, “Gentio Carajá”, desenho aquarelado de Desenhos de Gentios e Animais Quadrúpedes... , de Alexandre Rodrigues Ferreira, Biblioteca do Museu Bocage, Lisboa; na página anterior, Zuringer e Rugendas, “Costumes de São Paulo”, litografia do álbum Voyage Pittoresque au Brésil*

alemão que não dispunha de tal instrumento. O arranjo, muito simples, pode ter sido executado pelo próprio Martius, hábil músico e excelente violinista amador. Do lundu instrumental está publicada apenas a linha melódica, sem texto. As melodias indígenas, que Martius descreve como cantos e danças acompanhadas, em alguns casos, por instrumentos, são, na verdade, fragmentos e, como no caso das cantigas e do lundu instrumental, têm descrição pormenorizada no decorrer do relato de *Viagem pelo Brasil*. No entanto, a ordem da publicação das cantigas não obedece exatamente ao percurso da viagem. Para facilitar a explanação, reúno-as por região de coleta:

*São Paulo* – “Acaso São Estes”, “Qual Será o Feliz Dia”, “Perdi o Rafeiro” e “Escuta Formosa Marcia”, ouvidas em sarau descrito pelos viajantes:

“Fomos levados uma noite, por um compatriota europeu do extremo norte, o sr. Dankwart, capitão sueco aqui residente, a um sarau, que nos deu opinião muito favorável sobre o talento musical dos paulistas. O seu canto é todo de singeleza e ingenuidade e, pela extensão da voz não muito forte de alto soprano, corresponde perfeitamente aos idílios poéticos. As modinhas são de origem portuguesa ou brasileira. Estas últimas distinguem-se das primeiras pela naturalidade do texto e da melodia; são inteiramente ao gosto do público e revelam, algumas vezes, verdadeira inspiração lírica dos poetas, na maioria anônimos. Amor desprezado, tormentos do ciúme, dores da despedida são os assuntos da sua musa, e a referência, cheia de fantasia à natureza, dá a esses desafogos da alma uma trama genuína, tranqüila, que ao europeu parece tanto mais adorável e verdadeira, quanto mais ele mesmo se sentir num enlevo idílico, pela riqueza e o gozo pacífico, proporcionados pela natureza que os cerca” (13).

A primeira delas, “Acaso São Estes”, tem texto de Tomás Antonio Gonzaga, mais precisamente a lira V da primeira parte de *Marília de Dirceu* (14), da qual transcrevo a primeira

estrofe e o estribilho tal como aparecem em *Viagem pelo Brasil*:

“Acaso são estes  
Os sítios formosos  
Aonde passava  
Os annos gostosos?  
São estes os prados  
Aonde brincava  
Enquanto pastava  
O gordo rebanho  
Que Alceo me deixou?”

São estes os sítios  
São estes, mas eu  
O mesmo não sou  
Marília, tu chamas?  
Espera, que eu vou”.

*Minas Gerais* – “No Regaço da Ventura”. Segundo Spix e Martius, seu texto também é de Gonzaga. Não o encontrei, porém, entre as liras do poeta, mesmo entre as consideradas apócrifas.

*Bahia* – “Huma Mulata Bonita”, “Foi-se Jozino e Deixou-me”, “Prazer Igual ao que Sinto” mais o “Landum-Dança Brasileira”. “Huma Mulata Bonita” aparece como sendo “de Minas e Goyaz” mas incluo-a neste grupo em função de seu caráter e da explanação dada por Martius em nota ao capítulo “Viagem à Comarca dos Ilhéus e Regresso à Bahia”:

“Também os seguintes versos são cantados na província da Bahia em danças semelhantes [referindo-se ao lundu]:

Uma mulata bonita não carece de rezar:  
Abasta o mimo que tem, para a sua alma  
[salvar.  
Mulata, se eu pudera no mundo formar  
[altar,  
Nele te colocaria, para o povo te adorar”  
(15).

Os versos das cantigas “baianas” permanecem anônimos, salvo no caso de “Foi-se Jozino e Deixou-me”, que Manuel Veiga considera uma variante de “Jozino e Marília” (“Vais-te Jozino e me deixas”), mais uma vez de autoria de Domingos Borges de Barros (16).

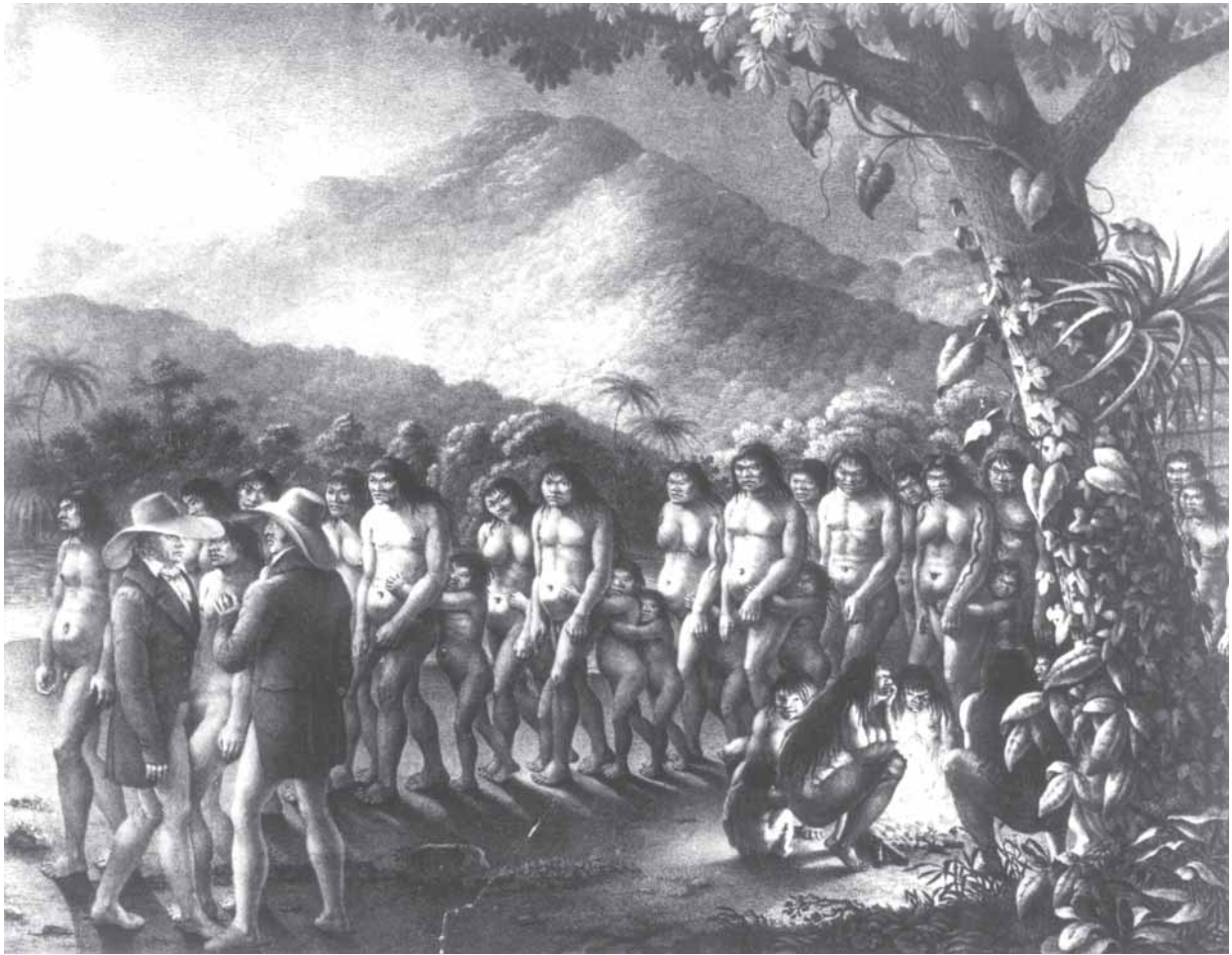
sentada ao IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Anpom, acompanhada de cassete com gravações de modinhas sobre textos do visconde de Pedra Branca (Andrea Daltro, canto, e Manuel Veiga, piano), Porto Alegre, UFRGS e CNPq, de 16 a 19 de setembro de 1991.

12 Spix & Martius, *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*, trad. Lúcia Furquim Lahmeyer, Belo Horizonte, Itatiaia/São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

13 Idem, *ibidem*, vol. 1, pp. 141-2.

14 Tomás Antonio Gonzaga, *Marília de Dirceu*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1944.

15 Spix & Martius, *op. cit.*, vol. 2, p. 196.



Das *Melodias Indígenas*, destaco aquela que Martius recolheu entre os puris, em Minas Gerais:

“Os homens puseram-se lado a lado em fila; atrás deles puseram-se igualmente em fila as mulheres. Os meninos, aos dois ou três, abraçaram-se aos pais; as meninas agarravam-se por trás, às coxas das mães. Nessa atitude, puseram-se eles a cantar o triste ‘Han-jo-ha, há-há-há’. Com emoções melancólicas foram repetidas várias vezes a dança e a cantiga e ambas as fileiras avançam lentamente, num compasso de três tempos. Nos primeiros três passos colocam o pé esquerdo à frente e inclinam-se à esquerda; no primeiro e terceiro passos, batem com o pé esquerdo, no segundo com o pé direito; nos seguintes três passos colocam no primeiro e no último passo o pé direito à frente e se in-

clinam à direita. Deste modo, movimentam-se alternadamente, com pequenos passos, um pouco mais para diante. Logo que o tema musical se conclui, recuam, primeiro as mulheres com as meninas, e depois os homens com os meninos, como que em fuga desordenada. De novo se colocam em posição e repete-se a mesma dança. Um negro que viveu muito tempo entre os puris, nos interpretou aquelas palavras plangentes, cantadas na dança, como lamentação de haver caído quando queriam colher uma flor de uma árvore. A explicação que nos ocorria diante deste quadro melancólico era do paraíso perdido” (17).

E segundo nota do próprio Martius:

“Admira terem as melodias, que Léry assinalou, há mais de duzentos nos, entre os índios dos arredores do Rio de Janeiro,

**“Dança dos Puris”,  
litografia que  
ilustra o atlas do  
Reise in Brasilien...,  
de Spix e Martius**

16 Manuel Veiga, *Em Torno da Identidade de uma Modinha da Coleção de Spix e Martius*: Comunicação apresentada ao I Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Anpom, Salvador, UFBA, Anpom e CNPq, de 22 a 25 de agosto de 1988.

17 Spix & Martius, op. cit., vol. 1, p. 228.

tanta semelhança com as que nós notamos aqui” (18).

Embora Debret não tenha propriamente recolhido no Brasil música grafada, em seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* abre espaço a Araujo Porto-Alegre, então seu aluno em Paris, para que fale da música de sua terra (19).

Porto-Alegre cita o padre José Maurício, Marcos Portugal e, principalmente, seus contemporâneos Cândido Inácio da Silva e Francisco Manuel da Silva. A intimidade com que fala dos assuntos musicais de seu tempo reitera sua participação ativa na vida musical carioca: além de pintor e escritor, foi letrista sarcástico, colaborando com seus amigos músicos na criação de lundus de sátira política. É o caso de “Lá no Largo da Sé”, musicado por Cândido Inácio da Silva:

“[...] Os estrangeiros dão bailes  
P’ra regalar o Brasil  
Mas a rua do Ouvidor  
He de dinheiro hum funil.

Lindas modinhas  
Vindas de França  
Nossos vintens  
Levão na dança.

Bravo à especulação  
São progressos da nação” (20).

E de “Fóra o Regresso”, de parceria com o dr. José Maurício Nunes Garcia Filho:

“[...] Decora um rapaz seis phrases,  
De um author ou libellista,  
Ei-lo já com longa vista,  
Novo regeneradôr.  
Promettendo o sol e a lua  
Cabala, sahe Deputado;  
Vende o voto, é magistrado,  
E já visa a Senador.

Que môço  
De tino!  
É um pôço  
De fino!  
Menino  
De trôço!  
Carôço  
Ladino!

Chegou a idade  
Da liberdade;  
Que f’licidade  
P’r’a humanidade!

Tudo agiganta o progresso;  
Viva o amor! Fóra o regresso!” (21).

Deixando de lado a atualidade deste texto de Araujo Porto-Alegre, quero evidenciar, mais uma vez, a importância que os apontamentos musicais (e mesmo não-musicais) dos viajantes representam para todos aqueles que, hoje, estudam e interpretam a música brasileira do passado. A recuperação de instrumentos originais, como a viola de arame, por exemplo, a comparação de instrumentos indígenas de séculos atrás com os confeccionados hoje, a evolução dos instrumentos africanos no Brasil e até mesmo o ambiente onde era executada determinada música constituem elementos importantes na reconstrução da memória musical brasileira e passam, necessariamente, pelo viés dos viajantes:

“Deixamos o Rio de Janeiro a 8 de dezembro de 1817, com destino a São Paulo, ansiosos por conhecer seus famosos jardins tratados com grande gosto e curiosa elegância. Na verdade, São Paulo se assemelha a uma cidade da Andaluzia. O jasmim é a planta favorita em toda parte e, em seu clima magnífico, as flores desabrocham perenemente. Não é raro ouvir-se, como em Cadiz, o som de uma guitarra, em hora avançada da noite, debaixo de alguma janela gradeada que se abre por uma indecisa mão” (22).

Em geral, os viajantes chamam de guitarra a todos os representantes desta grande família de instrumentos de cordas dedilhadas que inclui a viola de arame, a guitarra portuguesa e a guitarra romântica, o ancestral mais próximo do violão atual (23).

Se o clima, o ambiente e as partituras referentes a São Paulo remetem a uma música de caráter intimista, na Bahia nos deparamos com a exuberância das danças ao ar livre ou com a delicada malícia de lundus executados, dentro de casa, após o jantar:

18 Idem, *ibidem*, vol. 1, p. 227.

19 Jean Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, trad. e notas de Sérgio Milliet, São Paulo, Livraria Martins Editora, Editora da Universidade de São Paulo, 1972, vol. 2, pp. 101-3.

20 Cândido Inácio da Silva, *Lá no Largo da Sé: Lundu Brasileiro para Canto e Piano*, Texto de Manoel de Araujo Porto-Alegre, Rio de Janeiro, Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, rua do Ouvidor, 101.

21 José Maurício Nunes Garcia Filho, *Fóra o Regresso: Lundu*, Texto de Manoel de Araujo Porto-Alegre, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, ms. M-III-2.

22 Anna Maria Kieffer, in *Viagem pelo Brasil*, Encarte do CD de mesmo nome com Anna Maria Kieffer, meio-soprano, Gisela Nogueira, viola de arame, e Edelson Gloeden, guitarra. São Paulo, Gravadora Eldorado/São Paulo, Akron Projetos Culturais, 1990.

23 Gisela Nogueira e Edelson Gloeden, in *Viagem pelo Brasil*, Encarte do CD cit.



**Partitura de  
"Prazer Igual ao que Sinto",  
andantino, Anônimo, col. Minas e Bahia**

"[...] antes de se sentarem à mesa, passam os convivas ao quarto contíguo, para mudar uma jaqueta branca de tecido finíssimo, a fim de comerem mais à fresca, e, em geral, também para esse fim se fecham as venezianas. Nesses jantares, aparece no fim um grupo de músicos, cujos acordes, às vezes desafinados, convidam ao lundu, que as senhoras costumam dançar com muita graça" (24).

O seguinte lundu, recolhido por Martius em Salvador em 1818, pode ter sido esse descrito acima. Não consegui identificar o autor do texto. Seu acompanhamento foi recriado por Gisela Nogueira e Edelson Gloeden para viola de arame e guitarra. Quando o executamos em público, procuramos não desafinar.

**Jean-Baptiste  
Debret, "Marimba.  
O Passeio de  
Domingo à Tarde",  
litografia de Voyage  
Pittoresque et  
Historique au  
Brésil (Paris,  
1834), Biblioteca  
Municipal Mário  
de Andrade**

24 Spix & Martius, op. cit., vol. 2, p. 152.