

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

ANTES DA PIANOLATRIA: flautas, violas e tambores nas práticas musicais da primeira metade do século XIX^{1,2}

BEFORE OF THE PIANO'S OBSESSION: flutes, violas and drums in early XIXth century musical practices

ANTES DE LA "PIANOLATRIA": flautas, violas y tambores en las prácticas musicales de la primera mitad del siglo XIX

MARCOS LOBATO MARTINS

Doutor em História Econômica pela USP.

Professor adjunto do curso de História da FIH-UFVJM.

Diamantina, MG / Brasil

lobatohistoria@hotmail.com

Resumo: Este trabalho analisa aspectos das práticas musicais das classes inferiores da população brasileira na primeira metade do século XIX, com o objetivo de identificar e reconstruir dimensões sonoras e redes de sociabilidade musical. Os focos da investigação são a viola, os violeiros e a modinha. Em termos geográficos, a análise privilegia o território da província de Minas Gerais. As fontes documentais utilizadas são obras de memorialistas, relatos de viajantes e gravuras de época.

Palavras-chave: Práticas musicais. Violeiros. Minas Gerais.

Abstract: This article analyzes aspects of the musical practices of Brazilian lower classes in the first half of the XIXth century, in order to identify and reconstruct sonic dimensions and musical sociability nets. The investigation's focus is on the viola, the viola's makers and the "modinha". In geographic terms, the analysis privileges the territory of Minas Gerais' province. The fonts utilized are memoirist's books, traveler's reports and gravures from the period.

Keywords: Musical practices. Viola's makers. Minas Gerais.

Resumen: Este trabajo analiza aspectos de las prácticas musicales de las clases bajas de la población brasileña en la primera mitad del siglo XIX, con el objetivo de identificar y reconstruir dimensiones de sonido y redes de sociabilidad musical. Los focos de la investigación son la viola, los fabricantes de viola y la "modinha". Geográficamente, el análisis se centra en la provincia de Minas Gerais. La documentación empleada se compone de obras de autores de memorias, relatos de viajeros y gravuras de época.

Palabras clave: Prácticas musicales. Fabricantes de violas. Minas Gerais.

Introdução

O mestre de Apipucos assinalou a intensa presença da música no cotidiano do Brasil escravista, tanto nas áreas rurais como nos núcleos urbanos.³ Gilberto Freyre

¹ Artigo submetido à avaliação em junho de 2015 e aprovado para publicação em novembro de 2015.

² Texto apresentado na Mesa Redonda "Forma e técnica nas artes do século XVIII", promovida pela Oficina de Cordas da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), no dia 27 de julho de 2013.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

apresentou a viola e o tambor como elementos importantes na formação da cultura mestiça brasileira. Na obra *Casa Grande & Senzala*, vê-se o entrelaçamento dos ritmos africanos com as canções infantis e de ninar ibéricas, a associação lânguida dos lundus com as modinhas.⁴ Na obra *Sobrados e Mocambos*, Gilberto Freyre fala das modinhas tocadas por moças ao piano, das músicas dos salões e teatros copiadas das óperas europeias e do confinamento das violas e tambores nos espaços das ruas e nos batuques de negros e mestiços pobres no decorrer do século XIX.⁵

A partir da chegada da Corte de Dom João VI no Rio de Janeiro teria acelerado o processo de europeização das artes e da cultura. Influenciadas pela família real, as elites abraçaram particularmente a ópera italiana e o classicismo vienense. Os teatros se encheram da “música imitada dos brancos”, da “valsa sentimental” e de “árias de Rossini e Bellini”.⁶ Novo repertório musical que se fez acompanhar de novos gêneros coreográficos, as “danças de sociedade, como a polka, a mazourka, a cracoviense, a tarantela”.⁷

As influências europeias modernizantes deslocaram os “arcaísmos coloniais”.⁸ Assim, “em 1820 quem passasse pelas ruas do Rio de Janeiro já ouvia, em vez do violão ou harpa, muito piano, tocado pelas moças nas salas de visitas para gozo único dos brancos”.⁹ Em meados do século XIX, Recife, Salvador e Rio de Janeiro haviam proibido “as vozerias, alaridos e gritos nas ruas”, os lundus, maracatus, batuques e ladainhas dos negros e mestiços. A pianolatria gerou a estigmatização da viola: “o violão era para brasileiro. Modinha também”.¹⁰ Elas – a viola e a modinha – só se libertariam nos desdobramentos do modernismo, com a ajuda dos estudos de Mário de Andrade e das composições de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.¹¹

O objetivo deste trabalho é penetrar o universo sonoro brasileiro da primeira metade do século XIX, revelando as práticas musicais das classes inferiores da população. A

³ Para uma discussão sobre as ideias de Gilberto Freyre a respeito da música brasileira, ver MORAES, José Geraldo Vinci de. Gilberto Freyre, *Sobrados e Mocambos* e a música brasileira. In:_____. *O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Editora Global, 2006.

⁵ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. A primeira edição é do ano de 1936.

⁶ FREYRE, *Sobrados...* op. cit., p. 424.

⁷ Ibid., p. 360.

⁸ Neste processo, instituições como a Academia de Bellas-Artes, o Conservatório de Música, a Imperial Academia de Ópera e Música e o Real Teatro de São João foram decisivas. Ver GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.

⁹ FREYRE, *Sobrados...* op. cit., p. 75.

¹⁰ Ibid., p. 295.

¹¹ A propósito da “alma musical brasileira”, ver KRIEGER, Edino. Reflexões à margem dos 500 anos: a identidade sonora do Brasil. *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Música, n. 4, jan. 2000.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

intenção é apanhar vestígios de músicas e músicos em fontes documentais como livros de memórias, relatos de viagens e gravuras. Identificar e reconstruir dimensões sonoras e redes de sociabilidade musical. O foco da investigação será a viola e a modinha, ou melhor, as práticas da música popular.¹² Em termos geográficos, a análise privilegia o território da província de Minas Gerais.

As práticas musicais populares na visão dos viajantes estrangeiros

Os relatos de viagem de naturalistas e artistas europeus que percorreram partes do Brasil nas primeiras décadas do século XIX contêm observações sobre práticas musicais em diversas províncias e os primeiros registros de modinhas, lundus e músicas indígenas de que se tem notícia. Eles assinalaram a musicalidade das gentes brasileiras. Entretanto, também jogaram sobre os músicos e as danças de negros e mestiços grande carga de avaliação negativa, francamente preconceituosa.

No alvorecer dos Oitocentos, o Barão de Langsdorff observou entre os moradores da Ilha de Santa Catarina o hábito dos saraus domésticos, nos quais a música sentimental ocupava lugar de destaque. As palavras do naturalista a respeito foram as seguintes:

À noite as pessoas se encontram em pequenos grupos de familiares, onde se dança, brinca, ri, canta-se e contam-se anedotas, conforme a tradição portuguesa. Os instrumentos musicais mais usados são a viola e o chocalho. A música é cheia de expressão, terna e sentimental. As canções são de conteúdo modesto, frequentemente reiterando temas como amor por mulheres, corações sangrentos e feridos, desejos e saudades¹³.

As reuniões nas casas de família em torno da música também eram frequentes nas Minas Gerais, como revela a narrativa de viagem do inglês John Mawe, referente aos anos 1809-1810. Ao passar pelo arraial do Tijuco, Mawe impressionou-se com a relativa sofisticação dos costumes e a desenvoltura das senhoras e senhorinhas com as violas,

¹² Aqui se entende por música popular as canções, sons e ritmos que não estavam diretamente ligados aos atos do Estado e da Igreja, portanto, a música tocada fora das cerimônias, ritos e comemorações solenes do Poder Público e dos ambientes oficiais, percebida pelos intelectuais oitocentistas como prática coletiva e anônima de propriedade do “povo”, apreciada em praça pública ou nas ruas, considerada produção desclassificada e banal, música ligeira executada apenas para ouvir e dançar e sem partitura. Ver MERHY, Silvio Augusto. As transcrições das canções populares em *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 173-206, 2010.

¹³ LANGSDORFF, G. H. *Reis rondom de Wereld, in de Jaren 1803 tot 1807*. Amsterdam: J. C. van Kersteren, 1818. p. 54-55.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

instrumentos que faziam o acompanhamento das modinhas, executadas com “muito sentimento e graça”. Conforme Mawe:

As famílias que tive a honra de visitar me pareceram bastante sociáveis, e muitas vezes se oferecem chás. Os trajes femininos são inteiramente de artigos ingleses, algodão estampado, chapéus de palha, flores artificiais, joias, etc. O grande afastamento de um porto de mar é a causa de não haver ainda no Tijuco um piano. Se não fosse isso, estes instrumentos aí teriam grande procura, porque as senhoras em geral gostam de música e tocam o violão com muito sentimento e graça.¹⁴

Cerca de uma década depois, os naturalistas germânicos Spix e Martius notaram o gosto dos brasileiros pela música. No Rio de Janeiro, em 1817, Martius considerou as modinhas, afeitas aos espaços domésticos e hábitos familiares dos brasileiros, mais das elites do que das classes baixas:

O brasileiro tem, tal como o português, uma boa sensibilidade para modulações agradáveis e sequências regulares, dando assim ao seu canto um maior apoio graças ao acompanhamento simples da viola. A viola é aqui, como no sul da Europa, o instrumento preferido, ao passo que o piano é uma muito rara peça mobiliária que se encontra apenas nas casas ricas.¹⁵

Ao passar por São Paulo em 1818, Martius observou que, além da viola, “nenhum outro instrumento é estudado”.¹⁶ Esta afirmação deve ser entendida tanto no sentido da popularidade do instrumento quanto no sentido de que a tradição modinheira era muito difundida. Em Minas Gerais, Spix e Martius participaram de uma Festa da Rainha com missa, procissão e lauto banquete na localidade de Brejo dos Salgados, às margens do rio São Francisco. Na ocasião, ficaram surpresos com as habilidades musicais dos sertanejos. Vale transcrever o relato que Martius fez do episódio:

Também encontramos aqui entretenimentos musicais, isto onde menos podíamos esperá-los. Um sertanejo, que habitava vinte léguas a oeste de Salgado, e casualmente tinha ouvido falar de nossa prática de amadores de música, mandou um mensageiro, para pedir-nos o prazer de tocar conosco um quarteto. Ao cabo de alguns dias, apareceu o moreno Orfeu das selvas, à frente da mais estranha caravana. Às costas da mula, trazia ele um rabecão, rabecas, trombetas, estantes para música, e, como provas de sua dedicação, a mulher e os filhos. Dois de seus vaqueiros tocaram as partes secundárias e, com jovial segurança, atacamos o mais antigo quarteto de Pleyel. Que mais alto triunfo podia celebrar o mestre do que a expressão de sua música ressoar aqui, no sertão americano? E, com efeito, o gênio musical pairava sobre a nossa tentativa, e tu, excelente melômano, João Raposo, viverás sempre na minha memória, com tuas feições animadas por triunfante enlevo.¹⁷

¹⁴ MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978. p. 176.

¹⁵ SPIX, Johann Baptiste von; MARTIUS, Karl Friedrich Phillipp von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981. v. 1, p. 57. Ver o anexo intitulado “Canções populares brasileiras e melodias indígenas”.

¹⁶ SPIX; MARTIUS, *Viagem...* op. cit., p. 141.

¹⁷ SPIX; MARTIUS, *Viagem...* op. cit., p. 93-94.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

O trecho assinala como a música, praticada em família e com dedicação ímpar, reunia senhores e vaqueiros. João Raposo, “excelente melômano”, simbolizava a inclinação natural dos habitantes do Brasil para os entretenimentos musicais.

O naturalista Auguste de Saint-Hilaire, no ano de 1822, relatou episódio curioso que presenciara em uma fazenda próxima ao rio Grande e à vila de Carrancas, no território das Minas Gerais. Nesta fazenda, Saint-Hilaire foi acomodado pelos negros, notando que: “a dona da casa, antes de partir, tivera o cuidado de enclausurar as suas negras. Ouvimo-las cantar o dia todo, mas quando chegou a noite puseram-se a brigar, e a lançar-se em rosto, reciprocamente, as suas aventuras amorosas para, depois, continuarem a cantar como dantes”.¹⁸ Este episódio indica a força da música no cotidiano dos brasileiros, especialmente nas camadas subalternas da sociedade.

Por volta de 1827, na Bahia, mais precisamente na cidade de Salvador, o francês Ferdinand Denis encantou-se com o som das modinhas que enchiam as ruas ao cair da noite, bem como ficou admirado com o jeito do povo, justo e sentimental, de tocar violas e flautas. Denis também observou sinais claros do processo de diferenciação do gosto musical das elites e do povo, quando os salões começaram a ser dominados pela música europeia, especialmente o bel-canto e as árias italianas. Sobre as modinhas, Denis escreveu:

Todos já cultivam a música, pois que faz parte da existência do povo, que adoça os seus lazes cantando, e que até esquece os cuidados de um penoso trabalho sempre que escuta os simples acordes de uma guitarra ou violão. Enquanto que nos salões é aplaudida a música de Rossini, [...] os curiosos percorrem as ruas ao fechar da noite repetindo as sentimentais modinhas, que se não escutam sem que se fique comovido; servem elas quase sempre para pintar os sonhos do amor, seus desgostos ou suas esperanças. [...] É ordinariamente ao cair da noite que começam esses concertos improvisados. Então sons passageiros se mesclam, se aproximam e se afastam e vos dão a conhecer que toda a população se entrega a esta sorte de divertimento. As mais das vezes encontram-se grupos numerosos de jovens que unem os sons do violão aos da flauta; são geralmente pouco variados os seus acordes, mas sempre justos, e essas árias simples, repetidas com tanta doçura, enchem a gente de singular melancolia.¹⁹

Muitos outros relatos de viajantes estrangeiros poderiam ser utilizados para demonstrar a centralidade da música no cotidiano da sociedade brasileira. Tais relatos convergem ao apontar as reuniões domésticas e as festas religiosas populares como os principais espaços da prática musical popular na primeira metade do século XIX, bem como assinalam a ubiquidade das violas, rabecas e flautas nos entretenimentos musicais de então.

¹⁸ SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e São Paulo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2011. p. 51.

¹⁹ Texto atribuído a Ferdinand Denis por Joaquim Norberto de Souza e Silva. *A cantora brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878. 3 tomos.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

A leitura atenta dos relatos dos viajantes permite vislumbrar que, ao iniciar-se a segunda metade do século XIX, estava em marcha um processo de separação das práticas musicais das elites e do povo. A propósito, vale notar o comentário sobre “as danças da cidade e as danças do campo” registrado por Francisco de Paula Ferreira de Rezende, concernente à Vila de Campanha na década de 1840. O memorialista distinguiu o baile, que constituía a dança da classe superior, o jongo, a dança dos negros nos subúrbios da cidade, e o batuque, a dança “lúbrica e indecente”, que era “própria e quase exclusiva da gente baixa ou ordinária”.²⁰

O magistrado de Campanha informou que, nos bailes da casa do seu avô, se cantavam modas e árias e se tocava piano, o único piano de cauda que então havia na vila. As danças eram: primeiro, a gavota; depois, a contradança inglesa; para variar, a contradança espanhola e, nos intervalos das contradanças, a valsa. O jongo, por sua vez, era dançado pelos negros ao ar livre, com todos de pé e em círculo a cantar e a sapatear, enquanto no centro da roda uma pessoa fazia “mil momices e requebros” e tirava outra para fazer o mesmo, em movimentos incessantes que podiam durar um dia e uma noite inteira. Segundo Rezende:

Para esta dança eles quase não se servem de outro instrumento musical, além do caxambu de que em algumas partes a dança tomou o nome; e que é uma espécie de barril afunilado que tem a boca coberta com um couro onde eles batem com as duas mãos. [...] E parece que além do caxambu, eles nenhum outro instrumento possuem a não ser a marimba que é uma espécie de pequena tartaruga com dentes de ferro sobre a parte chata e que eles tocam com os dois dedos polegares e o urucungo que é um arco cuja corda é de arame e tem em uma das pontas uma cabaça, sendo a corda ferida com uma varinha.²¹

Quanto às danças do campo, Ferreira de Rezende observou que os mutirões sempre terminavam em comes e bebes, em muito canto e muita dança. Asseverou que “ninguém talvez haja que mais dance e que mais cante do que esses mesmos camponeses”; que os cantos da roça eram feitos em todos os tons, com letras que variavam com as toadas – umas alegres, outras cômicas e outras tristes. Conforme as palavras do memorialista sul-mineiro:

A dança por excelência da gente do campo ou aquela para a qual nunca se deixa de aproveitar qualquer ocasião é a que se chama cateretê; dança esta que é extremamente alegre e muito animada; porque sendo os dançadores por natureza alegres, ela é ainda acompanhada do canto, de palmas e de sapateados; e dançadas ao som da viola, que é tocada por um dos quatro dançadores que a formam e que em

²⁰ REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de. *Minhas recordações*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987. p. 194-198.

²¹ *Ibid.*, p. 196.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

um movimento geral e contínuo, umas vezes se cruzam, outras se cumprimentam, e outras finalmente voltam-se em torno uns dos outros.²²

Esta diferenciação percebida por Francisco de Paula Ferreira de Rezende nos hábitos e costumes da vila de Campanha ocorreu, sem dúvida, na mesma direção apontada pelo historiador Marcos Napolitano relativamente ao cenário do Rio de Janeiro, a saber:

[...] a linha musical polca-choro-maxixe-batuque representava um mapa social e cultural da vida musical carioca: sarau doméstico-teatro de revista-rua-pagode popular-festa na senzala. Muitas vezes o músico participava de todos estes espaços, tornando-se uma espécie de mediador cultural fundamental para o caráter de síntese que a música brasileira ia adquirindo. Já os públicos eram bastante segmentados, seja por sexo, raça, condição social (segmentos médios ou populares) ou condição jurídica (livre/escravo).²³

A iconografia do período, que se analisa em seguida, reitera essas percepções sobre a vida musical no Brasil das primeiras décadas dos Oitocentos.

A iconografia oitocentista e as práticas musicais brasileiras

A iconografia produzida pelos artistas e viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil remete às culturas às quais eles pertenciam. A interpretação deste conjunto variado de imagens requer, portanto, uma reflexão histórica que apreenda o contexto de sua produção, de modo a se levar em conta os filtros peculiares que guiaram os olhares destes observadores estrangeiros.²⁴ A iconografia elaborada pelos estrangeiros referentes ao Brasil oitocentista opera com determinados recortes temáticos e abordagens estilísticas que dependem da experiência e do contexto vivido de seus produtores. As imagens trazem em si discursos vazados numa linguagem visual, permitindo perceber o que seus produtores queriam registrar. Ao lidar com a fonte iconográfica, o historiador não pode esquecer que:

[...] uma imagem, mesmo seletiva, não se limita a uma simples reprodução do real, mas [...] produz um discurso sobre ele. Se a imagem é um signo, ou um conjunto de signos, que traduz uma visão da realidade e transmite um sistema de valores, ela pode nos ensinar tanto quanto um texto sobre as sociedades do passado.²⁵

²² Ibid., p. 201.

²³ NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 46.

²⁴ Indica-se ao leitor interessado nesta questão o trabalho de HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. Vilas, sertões e florestas: diários de viagem. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). *A Província de Minas*, 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Companhia do Tempo, 2013. p. 373-389.

²⁵ CADIOU, François et al. *Como se faz a História: historiografia, método e pesquisa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 148.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

As imagens feitas pelos artistas e viajantes estrangeiros podem ser pensadas como uma descrição densa da sociedade brasileira, mas não são, de forma alguma, um registro “verdadeiro” do cotidiano oitocentista. Elas têm um quê de instantâneo do passado, de registro de eventos presenciados ou imaginados por quem as elaborou, mas também possuem uma incontornável dimensão de idealizações e/ou reorganizações de elementos esparsos coletados pelos observadores europeus. Ademais, é preciso analisar cada uma das imagens elaboradas pelos estrangeiros no âmbito de uma “rede de imagens”, extensa e diversa, que se refere ao período histórico em tela. Porque esta rede de imagens influenciou reciprocamente os olhares dos viajantes e artistas, em um processo de complexa circulação e retroalimentação de gravuras e pinturas, bem como impactou as elites brasileiras na direção de formar certas percepções sobre a natureza e o povo do país.²⁶ Por isso, convém confrontar o maior número possível de imagens elaboradas por observadores distintos, fazendo-as dialogar.

O pintor francês Jean-Baptiste Debret, que tivera sólida formação artística na Academia Francesa de Belas Artes, desembarcou no Rio de Janeiro em março de 1816.²⁷ Imediatamente o artista se encantou com a luz tropical, com a natureza do país e com o colorido e a diversidade das ruas cariocas. No Brasil, Debret viveu quinze anos e realizou viagens ao interior do Rio de Janeiro e das províncias de São Paulo e Rio Grande de São Pedro. Debret tornou-se pintor a serviço da Corte de Dom João VI, cabendo-lhe “registrar” momentos especiais da formação do Estado brasileiro. As aquarelas de Debret geraram o livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicado em três volumes, em Paris, no período 1834-1839.²⁸ As imagens fornecem pistas sobre aspectos da sociabilidade de brancos e negros, de ricos e pobres, nos espaços privados e nas ruas e praças.

A aquarela *Uma tarde de verão* (1826) apresenta quatro homens jovens descansando em uma saleta que dá para uma varanda. Eles vestem roupas leves e informais e dois deles tocam instrumentos musicais. Um deles, de pé à esquerda da tela, toca uma flauta transversa; outro, no plano de fundo, sentado sobre um catre, dedilha uma guitarra portuguesa.

²⁶ Como frisou Valéria Lima, as imagens em preto e branco de Jean-Baptiste Debret publicadas na obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* foram reproduzidas em grande número pelo mercado editorial no Brasil já na segunda metade do século XIX. LIMA, Valéria. J.-B. *Debret historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

²⁷ Artista neoclássico, especializado na pintura histórica, Debret fora aprendiz de Jacques-Louis David, o grande nome artístico do Diretório, integrando um grupo de artistas que teve suas perspectivas estreitadas pela queda de Napoleão. Acabou arregimentado por Joachin Lebreton, diretor destituído do Louvre, para servir a nobreza portuguesa transmigrada para o Rio de Janeiro. Deste grupo fizeram parte Nicolas-Auguste Taunay, pintor, Grandjean de Montigny, arquiteto e pintor, Ferdinand Denis, escritor, e Auguste de Saint-Hilaire, naturalista. Ver o capítulo 1 de SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 23-52.

²⁸ Neste trabalho utilizam-se as pranchas do texto original de Debret disponibilizadas no sítio eletrônico da Biblioteca Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br>

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

As características da casa, as botas de cano alto e as roupas penduradas no cabideiro (cartola, calças e lenços) indicam que se trata de jovens ricos, cujo tempo livre enseja o hábito de tocar um instrumento musical e ler. O que sugere que estes eram atributos valorizados nos salões locais, bem como a popularidade da flauta e da viola entre os habitantes do Brasil.

Figura 1: Jean-Baptiste Debret, *Uma tarde de verão*. Aquarela sobre papel, 15 x 21,3 cm.



Fonte: Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br>

A aquarela ressalta ainda que, no âmbito das classes mais abastadas, a música vincula-se principalmente ao lazer, ao divertimento, ao exercício de talentos agradáveis essenciais para a formação de laços de “interesse e afeição” entre os membros das famílias proprietárias.

As duas aquarelas seguintes, que representam músicos negros escravos, sugerem outra coisa: a música de matriz africana como elemento fundamental de (re)afirmação da identidade e da altivez dos cativos. Por isso mesmo, ela estava tão presente nos intervalos do trabalho, nos instantes de liberdade vividos pelos negros. É de 1826 a aquarela *Marimba. Passeio de domingo à tarde*. Nela, um grupo de escravos passeia por colina próxima da costa carioca. A condição cativa é denunciada pelo fato deles caminharem descalços. Os que vão na frente do grupo, o homem de calça branca e chapéu militar e o de calça azul e lenço amarrado na cabeça, portam marimbas, uma delas fixada sobre meia cabaça que funciona como caixa de ressonância.²⁹ Em seguida, vem um homem de camisa rosa e brincos tocando um reco-reco rudimentar. O caminhante da extrema esquerda da tela marca com palmas o ritmo da cantoria, enquanto outro, na retaguarda direita do grupo, carrega uma bandeira branca presa a um caniço. Irmanados, os brincantes afirmam sua identidade e sua solidariedade.

²⁹ Marimba, palavra originária do quimbundo, designa um instrumento de percussão composto por uma série de lâminas graduadas em escala, dispostas sobre cabaças ou tubos de metal, percutidas com duas baquetas.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

Figura 2 – Jean-Baptiste Debret, *Passeio de domingo à tarde*. Aquarela sobre papel, 17,5 x 22,6 cm.



Fonte: Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br>

A imagem *Negro trovador* (1826) apresenta três escravos negros, dois adultos e uma criança, numa pausa do trabalho. Um dos homens seria carregador, sentado sobre o barril que transportava enquanto descansa. O outro homem bem velho e vestindo trapos parece viver de esmolas. Os dois tocam instrumentos tipicamente africanos: um pequeno tambor e um berimbau, que Debret chamava de oricongo (ou urucungo). A música, nesse caso, acontece intercalada com o trabalho, é ligeira, e repõe energias para o labor. Mas também aproxima cativos de idades diferentes e traços étnicos distintos.

Figura 3 – Jean-Baptiste Debret, *Negro trovador*. Litografia sobre papel, 32 x 23 cm.



Fonte: Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br>

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

Vale registrar que Debret anotou, a propósito da cena acima, o seguinte comentário:

Esses trovadores africanos, cuja facúndia é fértil em histórias de amor, terminam sempre suas ingênuas estrofes com algumas palavras lascivas acompanhadas de gestos análogos, meio infalível para fazer gritar de alegria todo o auditório negro, a cujos aplausos se ajuntam assobios, gritos agudos, contorções e pulos, mas cuja explosão é felizmente momentânea, pois logo fogem para outros lados a fim de evitar a repressão dos soldados da polícia que os perseguiram a pauladas.³⁰

As palavras de Debret indicam o exotismo que o observador europeu enxergava nas práticas cotidianas dos escravos e os preconceitos que turvavam a visão dos estrangeiros. Por isso, os versos e a música são taxados como ingênuos; a audiência negra tomada como irracional, barulhenta e incontida, geradora de potenciais tumultos que somente a vigilância policial poderia prevenir.

Na aquarela *Folia do Divino do Imperador do Espírito Santo* (1825), o pintor francês mostra a cena de cortejo que percorre a cidade do Rio de Janeiro em busca de esmolas para a festa. Homens e crianças brancos, calçados e bem trajados seguem bandeira e estandarte do Divino. No lado esquerdo da imagem, um grupo deles para diante de porta enfeitada com bordados. No meio do grupo, podem ser vistos diversos músicos. No primeiro plano, de costas, um garoto de calças brancas, camisa amarela e cartola toca um tambor. Ao seu lado, outro garoto de calças brancas e camisa azul balança um chocalho. Logo atrás da bandeira, com casaco preto e cartola, aparece um violeiro. No mesmo plano, à direita do grupo, há um garoto de calças listradas a tocar um triângulo e, atrás dele, outro violeiro com casaca e cartola. No lado direito da rua, mulher branca atira uma moeda para o cortejo, recolhida no chão por um escravo agachado diante do homem que enverga uma capa e leva um ostensório com o símbolo do Divino. Vislumbra-se não apenas a relação entre música e religiosidade, como também o fato de que os mesmos instrumentos musicais – viola, tambor, triângulo, chocalho – eram usados por homens brancos ricos e gente pobre, livre ou cativa.

³⁰ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989. tomo II, p. 164-165.

Figura 4 – Jean-Baptiste Debret, *Folia do Divino Espírito Santo*. Aquarela sobre papel, 32 x 23 cm.



Fonte: Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br>

Johann Moritz Rugendas, artista-viajante alemão, esteve no Brasil pela primeira vez como ilustrador da expedição do naturalista Georg Heinrich von Langsdorff, entre os anos de 1822 e 1824. Enquanto percorria as províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais, ele elaborou desenhos e aquarelas sobre natureza, paisagens e costumes do Brasil, parte dos quais foram transformados, posteriormente, em pinturas a óleo.³¹ Em 1827, na França, Rugendas iniciou a publicação em fascículos do álbum *Viagem pitoresca através do Brasil*, que contém litografias e comentários sobre o país. Nas pranchas da obra, a música e os instrumentos musicais aparecem muitas vezes.³²

A prancha *Costumes do Rio de Janeiro* mostra o alpendre de uma casa de fazenda onde um casal de namorados conversa, observado por uma senhora. São todos brancos, membros de família proprietária, elegantemente vestidos. No canto direito da imagem, sobre o chão, recostada em uma almofada acetinada, descansa uma viola. A composição sugere que a

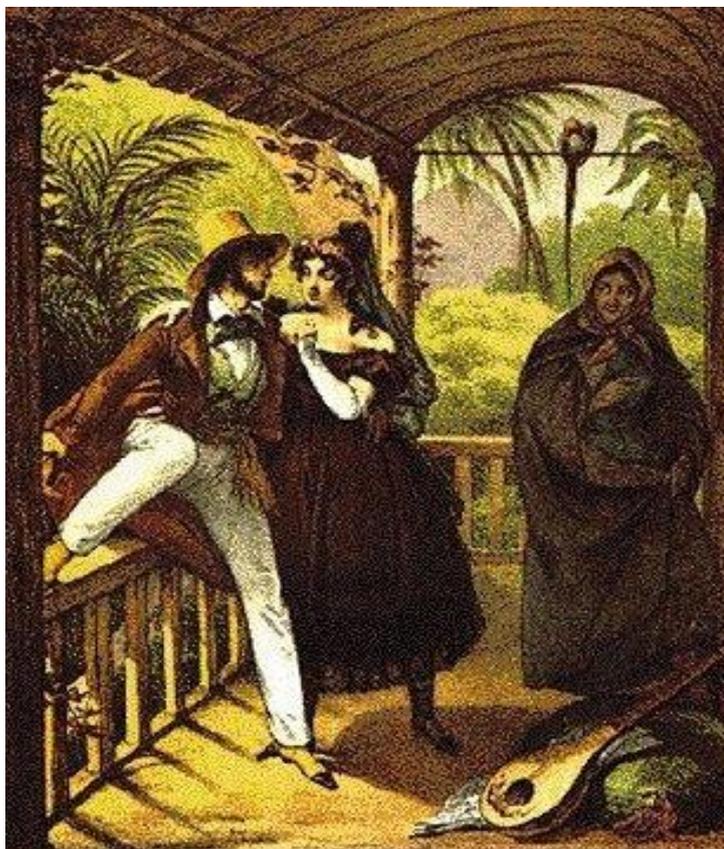
³¹ Ver DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

³² Utilizam-se as gravuras de Rugendas disponíveis no sítio eletrônico da Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://www.bndigital.bn.br>

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

viola era companheira constante dos apaixonados, peça imprescindível no lazer doméstico das famílias abastadas.

Figura 5 – J. M. Rugendas, *Costumes do Rio de Janeiro*, Prancha II, 16.



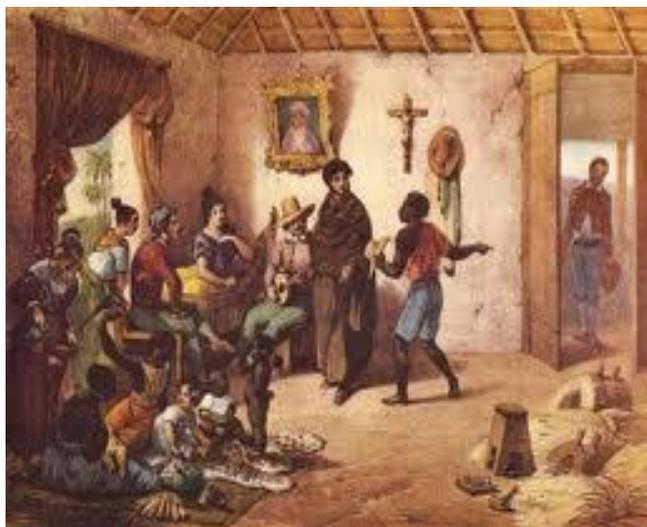
Fonte: Disponível em <http://www.bndigital.bn.br>

Motivo semelhante dá sentido à prancha *Costumes de São Paulo*. Homens e mulheres de posses formam um grupo que ouve atento o violeiro, na beira da água. Um menino, descalço e sem camisa, é o pajem de alguma das moças. A senhorinha sentada ao pé do violeiro, de leque na mão, olha enamorada para o músico, certamente embalada por uma modinha. Os gestos dos personagens retratados sugerem o ritmo lento e contido da música. Nessa imagem, fica claro que tocar viola era prenda que distinguia quem o fazia.

Figura 6 – J. M. Rugendas, *Costumes de São Paulo*, Prancha II, 17.

Fonte: Disponível em <http://www.bndigital.bn.br>

Rugendas pintou a viola intimamente associada ao ambiente rural do interior, como se vê na prancha *Família de plantadores*. Nessa imagem, a modesta sala de uma família de pequenos fazendeiros é representada: as paredes de adobe quase nuas, o chão de terra batida, a escassez de mobiliário. Um escravo anuncia aos donos da morada a presença de um visitante na porta, interrompendo o folguedo da família, o pobre sarau do violeiro rodeado por um homem branco, duas mulheres brancas e um padre. No primeiro plano, à esquerda, sentada sobre uma esteira no chão, uma criança branca é circundada por mulheres e crianças negras. A prancha captura um instante da vida íntima, no qual as hierarquias sociais são mais fluidas. O mesmo gosto musical abarcava as pessoas livres e os escravos.

Figura 7 – J. M. Rugendas, *Família de plantadores*, Prancha III, 15.

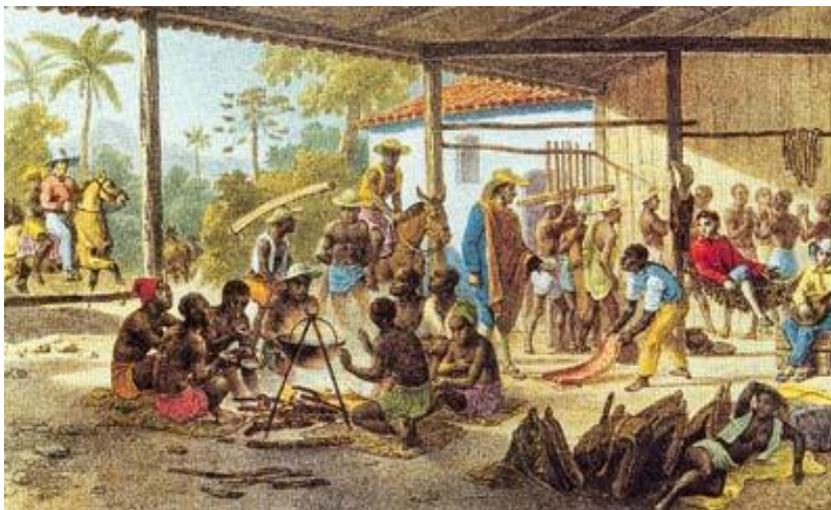
Fonte: Disponível em <http://www.bndigital.bn.br>

A gravura *Transporte de um comboio de negros* traz a associação de música e lides rurais. O galpão ao lado de uma casa de fazenda está cheio de homens livres e escravos. Uns poucos descansam, enquanto muitos trabalham carregando madeira, arrumando bruacas, preparando comida em uma trempe. Ao redor do fogo, há escravos se alimentando. No centro, um homem branco com uma manta sobre o tronco distribui ordens, observado por outro sentado numa rede. No canto direito da cena um violeiro, sentado sobre caixotes, toca alheio ao movimento no galpão. Ao fundo, uma roda de escravos realiza uma dança animada. Que música saía do instrumento? Talvez uma modinha, talvez uma canção de trabalho.³³

³³ No Brasil, ainda é forte a tradição dos mutirões e colheitas serem realizados com cantos de trabalho acompanhados pela viola. Ver, por exemplo, CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

Figura 8 – J. M. Rugendas, *Transporte de um comboio de negros*, Prancha IV, 4.



Fonte: Disponível em <http://www.bndigital.bn.br>

O artista-viajante alemão também notou o apego dos tropeiros à viola. A gravura *Repouso de uma caravana* indica a musicalidade dos almocreves que, nas horas do rancho, improvisavam versos ao som da viola. Os tropeiros foram vetores de difusão da música, cultivando fandangos, no Sul, cateretês e modinhas em São Paulo e Minas Gerais. A simplicidade, resistência e portabilidade da viola certamente contribuíram para torná-la o instrumento favorito dos tropeiros.

Figura 9 – J. M. Rugendas, *Repouso de uma caravana*, Prancha III, 19.

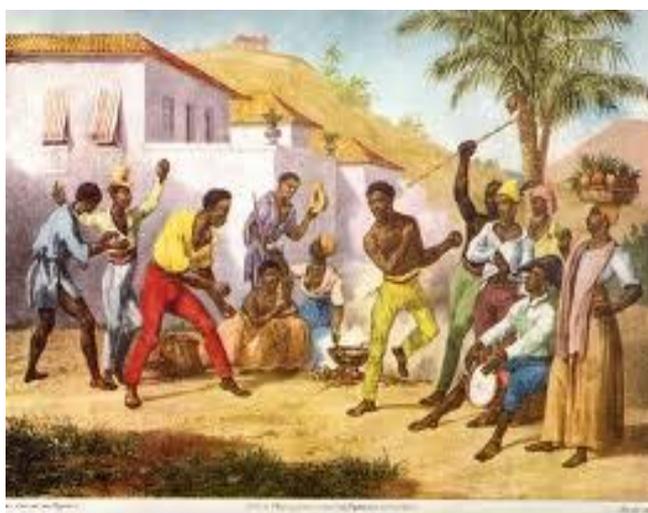


Fonte: Disponível em <http://www.bndigital.bn.br>

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

A respeito da música de matriz africana, Rugendas registrou uma roda de capoeira nos arredores do Rio de Janeiro. Na gravura *Jogar capoeira ou dança de guerra*, o artista representa dois negros num desafio. Um casal, à esquerda da imagem, dança, mexe os braços e bate palmas. No canto oposto, um homem com chapéu *a la* Napoleão toca um tambor. No centro, outro homem segura uma marimba, observado por uma negra. A capoeira, como se sabe, era execrada pelos senhores e, por isso, praticada longe dos olhos da “boa sociedade” e das autoridades.³⁴

Figura 10 – J. M. Rugendas, *Jogar capoeira*, Prancha IV, 18.



Fonte: Disponível em <http://www.bndigital.bn.br>

O lundu – originado do batuque de negros africanos – foi retratado por Rugendas na forma assimilada pelas camadas proprietárias.³⁵ A gravura *Dança do Lundu* mostra muitos homens e mulheres bem trajados que assistem um par de dançarinos diante de uma fogueira. No canto esquerdo, uma criança e três mulheres negras observam seus senhores. Os passos da dança são requiebro sensuais, destacando-se o remelexo gracioso da mulher. O bailarino bate castanholas com suas mãos, acompanhado por um violeiro sentado sob o pé de frondosa árvore, no canto direito da imagem. Evidencia-se o ritmo mais agitado do lundu, com

³⁴ Para mais informações sobre a capoeira, ver, por exemplo, SOARES, Carlos Eugenio Libano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

³⁵ Os estudiosos da música brasileira identificam a modinha e o lundu como os gêneros ancestrais da moderna música popular. Porém, ao cair no gosto dos salões da Corte, o lundu progressivamente passou a ser executado por meio do piano. KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da nossa música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986; TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

marcações aceleradas e pulsantes. A cena evoca certo sentimentalismo, um tempero exótico que sugere uma sociedade malemolente, sensual, irreverente e encantadora.

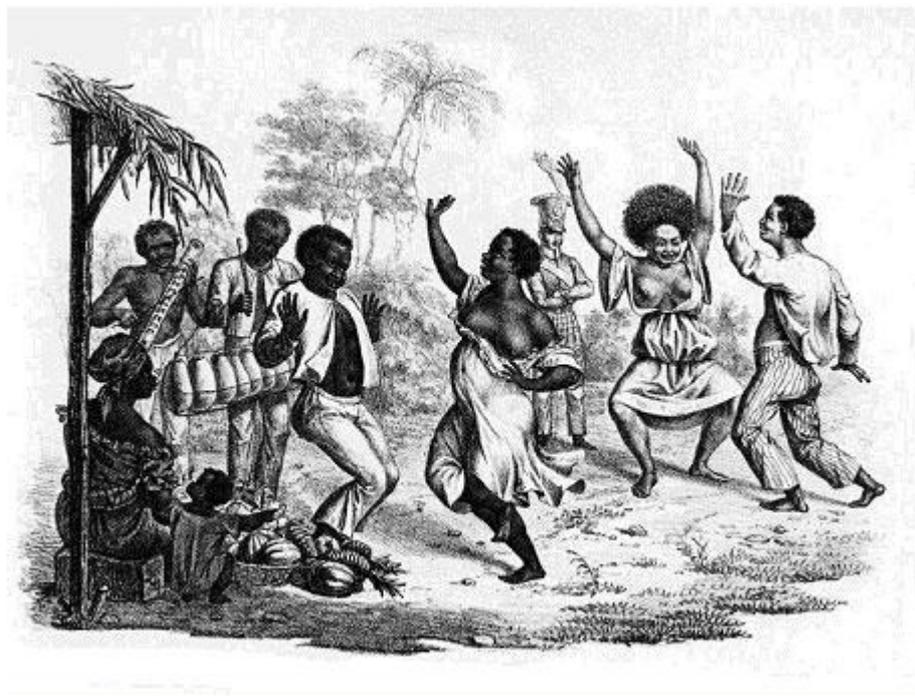
Figura 11 – J. M. Rugendas, *Dança do lundu*, Prancha IV, 17.



Fonte: Disponível em <http://www.bndigital.bn.br>

O olhar simpático de Rugendas para o lundu dançado no ambiente das elites proprietárias contrasta fortemente com a representação crua, agressiva e preconceituosa do batuque de negros, elaborada anos antes por Martius. Na gravura publicada na obra *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*, as feições dos dançarinos são animais, sugerem transe frenético sob o domínio de instintos incontroláveis.³⁶ As roupas e os gestos dos dançarinos são caricaturalmente indecentes e o único personagem sóbrio e elegante na cena é o homem em trajes militares que observa o batuque. A figura do soldado indica que a dança africana é potencialmente perigosa como também que o controle dela é bem-vindo e necessário. A cabana rústica esboçada no canto esquerdo da gravura e o mato no plano de fundo sugerem que o *locus* do batuque é a área rural ou a fronteira imprecisa da cidade com o campo. Os cestos de alimentos no chão, ao pé da negra e da criança que acompanham a dança, mostram que o batuque interrompia o trabalho dos cativos.

³⁶ SPIX, Johann Baptiste von; MARTIUS, Karl Friedrich Phillipp von . *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981, v. 1, p. 179.

Figura 12 – Spix e Martius, *Batuque*. Desenho em *Viagem pelo Brasil 1817-1820*.

Fonte: SPIX; MARTIUS, *Viagem...* op. cit.

Os viajantes alemães fizeram o primeiro comentário sobre o batuque, evidentemente preconceituoso, nos seguintes termos:

O batuque é dançado por um bailarino só e uma bailarina, os quais, dando estalidos com os dedos e com movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas, ora se aproximam ora se afastam um do outro. O principal encanto desta dança para os brasileiros está nas rotações e contorções artificiais da bacia, nas quais quase alcançam os faquires das Índias Orientais. Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas e modinhas nacionais, cujo tema corresponde à sua grosseria. Às vezes aparecem também bailarinos vestidos de mulher. Apesar da feição obscena desta dança, é espalhada em todo o Brasil e por toda parte é a preferida da classe inferior do povo, que dela não se priva, nem por proibição da Igreja.³⁷

A “pantomima desenfreada”, a dança obscena e grosseira que chocou Spix e Martius – eles mesmos reconheceram – constituía uma forma de resistência cultural das classes inferiores do povo. Nem a Igreja nem as autoridades governamentais conseguiram impedir sua prática ou deslustrar seu encanto para os brasileiros pobres.

Contudo, o batuque “bárbaro” fascinou “gente de bem” em todo Brasil na primeira metade do século XIX, favorecendo o relaxamento dos costumes. Em Campanha, no

³⁷ SPIX; MARTIUS, *Viagem...* op. cit., p. 180.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

sul de Minas Gerais, um memorialista notou a presença de “padres relaxados” nos batuques, afirmando que eles não recuavam “nem diante do maior escândalo”. A respeito de um determinado sacerdote, o memorialista informou que “nela [a dança do batuque] se portava com uma tal indecência e um descomedimento” que não se poderia descrever. E contou ainda o caso de um delegado da capital Ouro Preto que, ao receber uma denúncia da ocorrência de um batuque, compareceu ao local para prender os participantes, mas acabou se metendo na dança “como o mais furioso dos dançadores, [ali ficando] todo o resto da noite”.³⁸ A tolerância aos batuques, que se notava em todas as partes do Brasil, materializou-se na prática de autorização das câmaras, permitindo a dança nos locais públicos, desde que não fosse feita à noite.³⁹ A historiadora Martha Abreu chamou atenção para as alianças e conluios entre autoridades, comerciantes e os pretos para a realização de batuques na década de 1860, na freguesia de Santana, no Rio de Janeiro.⁴⁰

Os músicos e a fabricação de instrumentos musicais

Em relatório enviado ao rei de Portugal no ano de 1780, o desembargador José João Teixeira Coelho relata a grande presença de músicos em Minas Gerais, escrevendo: “aqueles mulatos que se não fazem absolutamente ociosos, se empregam no ofício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem o número dos que há no reino”.⁴¹ Notícias do *Diário da Bahia* e do *Jornal da Bahia* dão conhecimento de escravos fugidos que tocavam instrumentos musicais, como flauta e violão (viola de arame) e que tinham ofícios em bandas de músicas de barbeiros.⁴² Ainda sobre a Bahia, Maria Graham observou que “os negros e mulatos são os melhores artífices e artistas. A orquestra da Ópera é composta no mínimo de um terço de mulatos”.⁴³

As listas nominativas de 1831-32 fornecem informações sobre os músicos profissionais que residiam nas vilas e distritos mineiros. A tabela abaixo traz os nomes e as características dos músicos registrados em quatro importantes localidades mineiras:

³⁸ REZENDE, *Minhas recordações...* op. cit., p. 196- 198.

³⁹ ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Folganças populares: festejos de entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 80.

⁴⁰ ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 282.

⁴¹ REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 566.

⁴² VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benim e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Corrupio, 1987, p. 525.

⁴³ Apud VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia de 1850*. Salvador: Corrupio, 1981, p. 176.

Tabela 1 – Músicos profissionais em localidades mineiras (1831-1832)

Localidade (distrito)	Músicos arrolados
Campanha do Rio Verde (03 registros)	João Fernandez, pardo, 13 anos, solteiro Francisco das Chagas Vitorino, pardo, 24 anos, solteiro Salvador Moreira Rodrigues, branco, 75 anos, casado
Barbacena (04 registros)	Francisco, pardo, 17 anos, solteiro José, pardo, 18 anos, solteiro Amâncio Rodrigues, pardo, 18 anos, solteiro Anacleto de Souza Castro, pardo, 55 anos, solteiro
Mariana (12 registros)	José Moreira, pardo, 12 anos, solteiro Francisco de Paula, pardo, 13 anos, solteiro Victorino Nunes, pardo, 15 anos, solteiro Antônio do Vale, pardo, 15 anos, solteiro José Felipe Júnior, pardo, 19 anos, solteiro Eugênio Joaquim Ferreira, branco, 19 anos, solteiro Francisco dos Reis Júnior, pardo, 20 anos, solteiro Antônio Nunes, pardo, 20 anos, solteiro Carlos Antônio de Souza, pardo, 50 anos, solteiro Sargento Francisco dos Reis Menezes, pardo, 50 anos, casado General Manoel José Felipe Correia Seixas, pardo, 66 anos, casado Antônio da Costa Lopes, pardo, 68 anos, casado (3 cativos)
Santo Antônio do Tijuco (09 registros)	Joaquina, parda, 18 anos, solteira, forra José Henrique, pardo, 25 anos, solteiro, forro (1 cativo) João José de Azevedo, pardo, 25 anos, solteiro, forro José Antônio Mourão, pardo, 50 anos, casado, forro Francisco da Costa Valle, pardo, 50 anos, casado (3 cativos) Demétrio Romano, pardo, 54 anos, viúvo, forro Alberto Fernandes, pardo, 56 anos, viúvo, forro (3 cativos) José de Latoem Mendonça, pardo, 60 anos, viúvo, forro Simão Alves Passos, pardo, 68 anos, casado (11 cativos)

Fonte: Listas nominativas de 1831-32. Disponível em: <http://www.poplin.cedeplar.ufmg.br/>

Esta pequena amostra de músicos profissionais mineiros mostra ampla predominância de pardos, vários deles forros. Apenas uma pequena parte deles possuía escravos, fato que deve ser interpretado como sinal das dificuldades de sustentação material que esses trabalhadores enfrentaram no período. Por isso, a maior parte dos músicos de Minas Gerais no século XIX combinava o exercício profissional da música com o desempenho de outra função no comércio ou na indústria. A estabilidade profissional do músico dependia de vínculos estreitos com a Igreja e o Estado, especialmente da nomeação para postos na administração camarista ou para funções musicais nas igrejas, como corista ou instrumentista dos templos mais notáveis, a exemplo da Capela Real no tempo de Dom João VI e do Império.⁴⁴

⁴⁴ Sobre a Capela Real, ver SOUZA, Carlos Eduardo de. *A organização musical do Rio de Janeiro*: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

A gravura de 1826 que aparece no livro *Sketches of Portuguese Life*, referente ao Rio de Janeiro, possibilita apreender este aspecto da situação do músico no início do século XIX.⁴⁵ A imagem representa uma bandeira de irmandade religiosa que percorre ruas da cidade a recolher doações. Um homem branco distinto empunha o estandarte com a mão esquerda e, na outra mão, carrega um ostensório. Ele lidera o grupo, indo de porta em porta. Seguem-no cinco pessoas mestiças e negras, trajando calças e casacas, sinal de que provavelmente eram homens livres ou forros. Quatro são músicos: um flautista, um trompetista, um clarinetista e um percussionista. Muito provavelmente eles foram contratados para a ocasião.

Figura 13 – *Begging for the festival of N. S. D'Atalaya,*



Fonte: A. P. D. G., *Sketches of Portuguese Life*, 1826, p. 285.

A condição do músico era a de um oficial, isto é, um trabalhador manual especializado, artesão dono de um saber técnico posto a serviço do culto religioso e do entretenimento cortesão, que compunha obras atreladas ao gosto e às necessidades da Igreja, do Estado e dos senhores de terras e escravos. No Brasil da primeira metade do século XIX, a música e os músicos ainda não haviam alcançado a autonomia relativa que viria mais tarde com a afirmação e expansão do mercado cultural. O músico profissional dependia do patronato, como observou Norbert Elias na Europa do século XVII:

Com respeito à música, a situação ainda era muito diferente naquela época – especialmente na Áustria e em sua capital, Viena, sede da corte imperial, como, em geral, também nos pequenos países alemães. Tanto na Alemanha como na França as

⁴⁵ A. P. D. G. *Sketches of Portuguese Life: manners, costumes and character*. London: Geo. B. Whitaker & R. Gilbert, 1826.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

peças que trabalhavam neste campo ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seu exemplo).⁴⁶

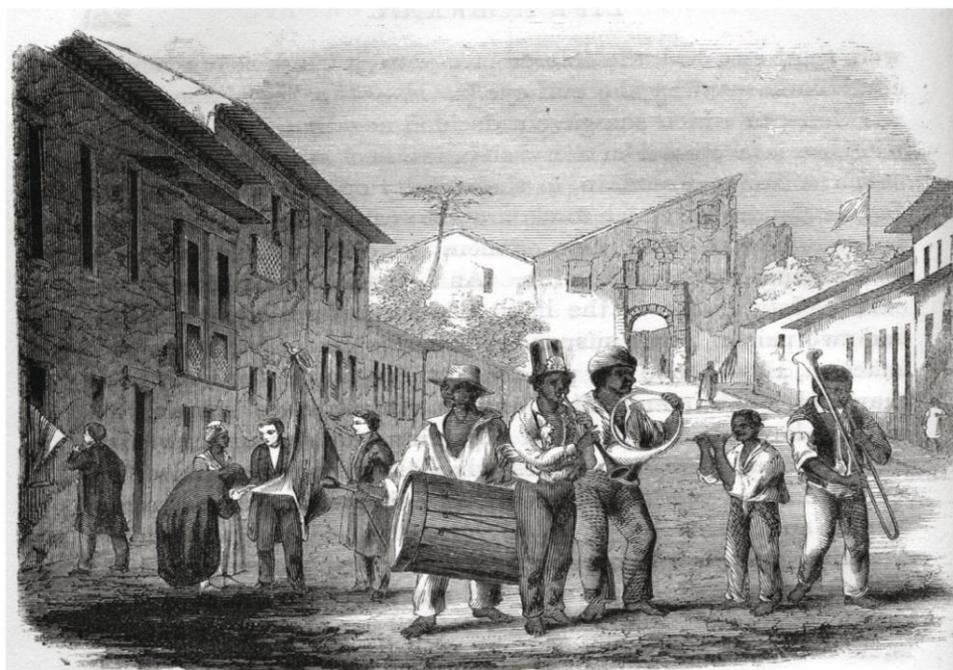
A música era “arte de artesão” e não “arte de artista”, subordinada ao gosto e aos valores do patrono. Enquanto a ação e a criatividade do músico profissional não se desvinculavam dos padrões de arte cultuados por seus patronos nos salões e saraus domésticos, o releu “violeiro” ou “bataqueiro” gozava de ampla liberdade de fazer música conforme sua inclinação. Este podia mesclar ritmos, melodias e técnicas de tocar, apenas de olho na resposta de seu público, geralmente mestiços e negros pobres das periferias urbanas e áreas rurais.

Vale fazer um pequeno parêntese para voltar a algo apontado anteriormente: a existência de uma “rede de imagens” na iconografia oitocentista sobre o Brasil. Os artistas não produziram conjuntos estanques de imagens, mas obras por assim dizer articuladas, que se influenciaram reciprocamente. A semelhança de temas, detalhes das representações e modos de composição das imagens produzidas por artistas diferentes, em épocas distintas, permitem pensar que seus autores, direta ou indiretamente, dialogaram, viram as obras uns dos outros, compartilharam temas e referências. As figuras 10 e 12, por exemplo, são similares na maneira de retratar o jogo de braços e pernas dos dançarinos e de enfatizar a prática musical dos negros como pausa no trabalho. As figuras 4 e 13, por sua vez, são muitíssimo semelhantes à figura seguinte (datada de 1856) na forma como representam as bandas de músicos negros do Brasil oitocentista.

⁴⁶ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 17.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

Figura 14 – Pedindo esmolas para a Folia do Espírito Santos, com banda de música.



Fonte: EWBANK, Thomas. *Life in Brazil*, New York: Harper & Brothers, 1856.

Voltemos ao “violeiro” e ao “batuqueiro”. Para o instrumentista popular, o aprendizado da música ocorria na relação direta com um músico experiente. O novato tornava-se discípulo de um “mestre”, acompanhando-o em seu exercício profissional. Nesse caso, a relação entre mestre e aprendiz era marcadamente pessoal, enredada em sutis tramas de subordinação e reciprocidade. Valia para os músicos em geral o que escreveu Ivan Vilela sobre o violeiro e o aprendizado da viola:

Normalmente o violeiro tem para si que o dom de tocar bem a viola é um trunfo que não deve ser ensinado a qualquer um. Assim, sempre foi comum o violeiro escolher um ou outro pupilo – e ninguém mais – e para esses passar todos os conhecimentos que acumulou. Essa retenção do poder acabou por gerar um clima de rivalidade entre os violeiros que sempre se autointitularam “o maior do mundo”.⁴⁷

Por conseguinte, os modos de ensinar a tocar os instrumentos musicais populares eram bastante heterogêneos e não sistematizados. Diversas tradições regionais de afinação, composição e estilos de tocar coexistiam no Brasil oitocentista.

Nos rincões do interior, o “violeiro” – na acepção de tocador de viola – constituía presença importante e numerosa. Nas fazendas e nos ranchos dos caminhos o violeiro encontrava espaço para sua arte rústica, de modo que a viola muito lhe auxiliava a ganhar a

⁴⁷ VILELA, Ivan. Vem viola, vem cantando. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 323-347, 2010. p. 331.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

vida. Por isso mesmo, houve quem o identificasse com a ociosidade, qualificando-o como vadio. Ao percorrer a região do arraial da Formiga, no oeste de Minas Gerais, em 1823, o Brigadeiro Raimundo José da Cunha Matos queixou-se de que a hospitalidade e generosidade da gente mineira possibilitava que numerosos homens escapassem ao trabalho de aproveitamento econômico dos campos: “qualquer vadio que possui uma viola tem pão ganhado sem trabalhar, e encontra muita gente que o deseja ter em casa”.⁴⁸ Queixa que revela os preconceitos do Brigadeiro, mas, principalmente, o valor da música e do “violeiro” na sociabilidade do povo interiorano, a ponto do músico tornar-se uma espécie de agregado de fazendeiros e comerciantes cuja função era simplesmente tocar.

Se a formação do “violeiro” e do “batuqueiro” era informal, a fabricação dos instrumentos era, correspondentemente, artesanal e caseira. Pequenas oficinas, empregando ferramentas simples e matérias-primas locais, fabricavam violas, rabecas, cavaquinhos, flautas, tambores, chocalhos. Instrumentos mais sofisticados, como pianos, fagotes, trompetes, harpas, violinos, violoncelos, eram importados da Europa.⁴⁹ Também nesse aspecto, a regra era a diversidade regional. Havia modelos e processos de fabricação dos instrumentos musicais diferentes em cada região brasileira.

No caso das violas e rabecas, os fabricantes oitocentistas empregavam madeiras de lei (cedro, jacarandá, imbuia, maçaranduba, caviúna), resinas, colas e tinturas vegetais,⁵⁰ couros, tripas de animais (para as cordas) e fibras vegetais, arames e ferramentas simples de carpinteiros (formão, estilete, prensa, serra de fio, lixa). Os tambores e pandeiros eram fabricados de troncos escavados e abertos, com o lado de cima coberto por um pedaço de couro. Flautas e trombetas eram feitas de madeira, bambu e mesmo de barro (como no Termo de Minas Novas, Minas Gerais). A viola de cocho, característica da região pantaneira, usava madeira de sarã e ximbuva. Uma tora de madeira inteiriça era cortada ao meio, escavada para gerar a caixa de ressonância; cavalete, pestana e cravelhas da viola eram feitos em cedro ou aroeira; as cordas confeccionadas com tripa de macaco ou quati. Para colar as peças da viola

⁴⁸ MATOS, Raimundo José da Cunha. *Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão pelas províncias de Minas Gerais e Goiás*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2004. p. 49.

⁴⁹ KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 134-141, jun.-ago. 1996. Segundo a autora, na década de 1830 ocorreu a abertura dos primeiros estabelecimentos de venda de instrumentos e partituras no Rio de Janeiro. A partir dessa época, o piano e o violão substituíram progressivamente a viola de arame nos salões e nos teatros.

⁵⁰ No vasto território das vilas do Príncipe (atual Serro) e do Fanado (atual Minas Novas), as partes das violas e rabecas eram coladas com resina de jatobá. No Nordeste, a resina do cajueiro era empregada como cola de madeira. As qualidades e aplicações das madeiras e os tipos de tintas que elas forneciam foram arrolados por funcionários-naturalistas como Baltasar da Silva Lisboa, autor de *Riqueza do Brasil em madeiras de construção e carpintaria*, obra publicada no Rio de Janeiro em 1823. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1968.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

de cocho, o “violeiro” usava cola feita de batata ou de poca de piranha.⁵¹ No Recôncavo Baiano e na Comarca do Serro (parte nordeste da Capitania de Minas Gerais), a viola de cabaça alcançou grande popularidade.

O *Almanach Laemmert* publicou por décadas anúncios de *luthiers* existentes na cidade do Rio de Janeiro. A tabela seguinte fornece o número destes artesãos para alguns anos do período:

Tabela 2 – Fabricantes de instrumentos de cordas dedilhadas no Rio de Janeiro (1850-80)

Anos selecionados	Número de fabricantes
1850	4
1852	4
1853	3
1854	5
1860	6
1870	7
1880	7

Fonte: *Almanach Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e Província do Rio de Janeiro*. Várias edições. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/almanak.htm. Acesso em 28/11/2014.

No interior do país, as violas de cordas duplas e triplas encordoadas com metal – a popular viola de arame – eram fabricadas seja por indivíduos isolados, seja em pequenas oficinas. Um dos centros produtores mais afamados foi a Vila de Queluz (atual Conselheiro Lafaiete), pertencente à Comarca de Ouro Preto. As violas de Queluz se destacaram por sua arte marchetada, possuindo doze cordas (três duplas e duas triplas). A lista nominativa de 19 de outubro de 1831 para o termo de Queluz registrou os seguintes violeiros:

Tabela 3 – Violeiros em Queluz, MG (1831)

Nome	Idade	Condição	Escravos
Leonardo José Vieira	34	Branco, casado	1
Joaquim Rodrigues Vieira	14	Branco, solteiro, filho de lavrador	2
Theodorio Álvares Ferreira	26	Branco, casado	2
Feliciano José Barbosa	34	Branco, casado	8
Januário José Barbosa	32	Branco, casado	4
Antônio Rodrigues Pereira	33	Branco, solteiro	3
João José Peixoto	30	Branco, casado	2

Fonte: Listas nominativas de 1831-32. Disponível em: <http://www.poplin.cedeplar.ufmg.br/>

Assinale-se que, em Minas Gerais de inícios do século XIX, o hábito de tocar viola e rabeça era comum entre as mulheres, inclusive nas famílias proprietárias. Por volta de

⁵¹ Sobre o processo tradicional de fabricação da viola de cocho, ver DIAS, Letícia Martins; VIANNA, Letícia. *Viola-de-cocho pantaneira*. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2003. p. 33-37.

Outros Tempos, vol. 12, n. 20, 2015 p. 95-121. ISSN: 1808-8031

1840, o viajante inglês George Gardner, ao visitar a vila de São Romão, na margem do rio São Francisco, ficou surpreso com o costume das mulheres do sertão mineiro de tocar rabeca.

Suas palavras a respeito foram:

Na primeira tarde, ao passear pela vila fiquei surpreendido de ouvir tocar rabeca em quase todas as casas. É a rabeca um instrumento usado exclusivamente pelos barbeiros no Rio e outras grandes cidades; mas no interior é raro encontrá-lo, porque a guitarra é muito preferida tanto por homens como por mulheres. Em São Romão, porém, a moda é diferente e a educação de uma moça não está completa senão quando sabe manejar o arco.⁵²

Considerações finais

Multifacetada, a cena musical popular no Brasil da primeira metade do século XIX, vislumbrada a partir da iconografia e dos relatos de viajantes e memorialista, possuía como sua marca mais evidente a riqueza da cultura local, o entrecruzamento de influências portuguesas, negras e indígenas. A música popular foi campo profícuo de trocas, interferências e circularidade cultural entre as camadas subalternas e as elites locais. Ela constituía forma destacada de entretenimento do povo, mas também estava presente nas longas horas dedicadas ao trabalho. A música popular era tocada principalmente em bailes e saraus domésticos, em festas religiosas e nos ajuntamentos em tavernas e praças.

Tanto homens como mulheres – fossem brancos, negros, mestiços, livres ou escravos – tocavam instrumentos musicais. No interior das parentelas e das comunidades, a condição de músico era atributo social valorizado. O músico profissional era considerado artesão e sua sustentação provinha principalmente do Estado e da Igreja. Predominavam mulatos e negros na profissão de músico. Os instrumentos musicais mais populares na primeira metade do século XIX eram: a) instrumentos melódicos: flauta e rabeca; b) instrumentos harmônicos: viola e cavaquinho; c) instrumentos de percussão: tambor, pandeiro, chocalho, canzá, marimba, reco-reco. Estes instrumentos eram fabricados pelos próprios músicos ou em pequenas oficinas espalhadas pelo país.

Nos salões das famílias abastadas, nas oficinas, nas fazendas e nas ruas de arraiais e vilas, as canções populares (modinhas, lundus) eram acompanhadas pela viola e tinham origem tanto em Portugal como no próprio país. No ambiente das camadas sociais altas, a música ensejava contradanças sutis; no ambiente das camadas baixas, a música ensejava danças mais sensuais e agitadas.

⁵² GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. p. 188-189.