



A possível contribuição de Theodor Lachner no *Anexo Musical* de Spix e Martius e os primórdios da canção popular desde Herder e Lereno*

Dorothea Hofmann**

Rubens Russomanno Ricciardi***

Resumo

Este ensaio trata de duas questões histórico-musicológicas diretamente relacionadas. A primeira diz respeito a Herder, no final do século XVIII, inventor, na Prússia, do conceito de *Volkslied*, e sua repercussão imediata, com Lereno, no universo luso-brasileiro. Antes impensável, o conceito de *canção popular* passa a nortear o trabalho de poetas e compositores, com a edição de livros de poemas e álbuns de canções compostas em tom popular. A segunda questão trata de como este novo gênero vai influenciar diretamente a concepção do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil*, de Martius e Spix. Ninguém menos que Goethe, com a mesma diretriz inaugurada por Herder, incentivou Martius a publicar as melodias indígenas e as canções populares brasileiras. Por fim, levanta-se a hipótese de que Theodor Lachner, até aqui desconhecido, tenha sido responsável pela elaboração daquelas partituras de canções brasileiras editadas em Munique, entre 1825 e 1826.

Palavras-chave

Brasil séculos XVIII e XIX – canção popular – *Volkslied* – relato de viagem – transcrição musical.

Abstract

This essay deals with two directly related historical-musicological issues. The first concerns Herder, at the end of the 18th century, author, in Prussia, of the concept of *Volkslied*, and its immediate repercussion, with Lereno, in Luso-Brazilian context. Unthinkable before Herder, the concept of *folk song* starts to guide the work of poets and composers, following the practice of editing books of poems and albums of songs composed in a popular meaning. The second question deals with how this new genre will directly influence the concept of the *Anexo Musical* for the *Viagem no Brasil*, by Martius and Spix. None other than Goethe, in the same way as Herder, encouraged Martius to publish the indigenous melodies and the Brazilian folk songs. Finally, there is the hypothesis that Theodor Lachner, until now unknown, was responsible for the elaboration of those scores of Brazilian songs published in Munich, between 1825 and 1826.

Keywords

18th and 19th century Brazil – popular song – *Volkslied* – travel report – musical transcription.

* Pesquisa realizada no Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM) da USP-Ribeirão Preto, com o apoio do DAAD da Alemanha.

**Hochschule für Musik und Theater München [Escola Superior de Música e Teatro de Munique], Munique, Alemanha. Endereço eletrônico: hofmannmusic@t-online.de.

***Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: rrrr@usp.br.

Artigo recebido em 6 de março de 2017 e aprovado em 19 de maio de 2017.



A caça de canções é melhor que a caça de seres humanos por heróis condecorados.
(Ludwig van Beethoven, 1820)

O Brasil, nos tempos da América Portuguesa, foi colônia desde poucas décadas após o descobrimento, em 1500, até a transferência da Corte de Lisboa para o Rio de Janeiro, fugindo das tropas de Napoleão Bonaparte, em 1808. Entre 1808 e 1821, durante a estada de João VI, primeiro príncipe regente, depois coroado rei em 1818, o Rio de Janeiro foi capital de todo o mundo lusitano. Tal status transformou a vida intelectual e artística carioca, com repercussões em todo Brasil.

Os naturalistas bávaros Johann Baptist Ritter von Spix (Höchstadt, 1781 – Munique, 1826), zoólogo e estudioso da história econômica do Brasil, e Carl Friedrich Philipp von Martius (Erlangen, 1794 – Munique, 1868), botânico, estudioso de questões artístico-culturais, tupinólogo e violinista amador, conheceram justamente o Brasil de João VI, pois estiveram aqui entre 1817 e 1820.

A viagem filosófica de Spix e Martius ocorreu sob mecenato de Maximiliano José I, cujo reinado, em Munique, durou de 1806 até sua morte, em 1825. Primeiro rei da Baviera, Maximiliano José I foi coroado por Napoleão Bonaparte com a condição de que sua filha, Auguste Amalia Ludovika da Baviera, se casasse com Eugène de Beauharnais, filho de Josefina, a primeira esposa de Napoleão. Deste feliz casamento real nasceram sete crianças. A quarta delas, Amélie Auguste Eugénie Napoléone de Leuchtenberg, tornou-se a segunda esposa de Pedro I e imperatriz do Brasil entre 1829 e 1831. Já a primeira esposa de Pedro I havia sido Maria Leopoldina, arquiduquesa da Áustria, cuja família real Habsburg desde séculos esteve atrelada por parentesco à família real Wittelsbach da Baviera. Pouco antes de se casar com Pedro I, ainda em Munique, Amélie aprendeu português e foi preparada para a viagem ao Brasil por Martius. Segundo os *Diários 1801-1852 (Tagebücher)* de Johannes Andreas Schmeller¹ (Tirschenreuth, 1785 – Munique, 1852), amigo de Martius e destacado linguista, literato e historiador bávaro, a orientação que Amélie recebeu do botânico se deu “no idioma e na história e cultura do Brasil” (Schmeller, 1956, p. 86). Ainda no contexto das famílias reais de Portugal/Brasil (Bragança), Baviera (Wittelsbach) e Áustria

¹ Schmeller foi um importante estudioso de línguas escritas e falas regionais, bem como precursor das pesquisas modernas sobre idiomas e dialetos. Tal como Martius, atuou como membro da Academia de Ciências da Baviera. Enquanto professor, Schmeller se dedicou ainda à literatura alemã medieval, tendo descoberto e editado pela primeira vez o texto de *Carmina Burana* – posteriormente composto em música por Carl Orff.



(Habsburg), vale lembrar que o Brasil àquela altura representava um novo palco aberto a pesquisas nas diversas áreas das ciências da natureza. Nas casas reais da Baviera e da Áustria uma das características diferenciada foi o número considerável de familiares interessados em ciências, tanto homens como mulheres – entre as quais Leopoldina, curiosa por borboletas e mineralogia, e Therese da Baviera (Munique, 1850 – Lindau, 1925), pesquisadora nas áreas de etnologia, zoologia e botânica, ambas com interesse evidente pelo Brasil. A expedição de Spix e Martius faz parte não apenas de uma tradição de pesquisa daquelas casas reais, como também é um marco importante para a biologia no Brasil (em especial botânica e zoologia), incluindo-se estudos etnológicos, antropológicos, histórico-econômicos e sobre os vocabulários indígenas.

O que mais nos interessa, entre as contribuições científicas dos naturalistas bávaros, foi que pela primeira vez se estudou e editou exemplares de música popular brasileira com partituras impressas. Por *música popular brasileira* de modo algum nos referimos à distorção ideológica conhecida pela sigla MPB, mas sim à pluralidade, incomensuravelmente mais rica, de manifestações populares e folclóricas desde os tempos coloniais. Segundo o ribeirãopretano Renato Ortiz, estudioso de questões culturais, “memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico” (Ortiz, 1986, p. 138). Portanto, por meio da edição musical pioneira de Spix e Martius e demais publicações e documentos daqueles tempos, podemos quem sabe revisitar a heterogeneidade de nossas culturas populares em seus primórdios, livres de qualquer distorção ideológica tardia e unívoca.

Desde o século XVI foram fundadas universidades em colônias espanholas na América, como em Santo Domingo (1538), Lima (1551), México (1553), Córdoba, Argentina (1613), Santiago Chile (1622), Bogotá (1653), Caracas (1721) e Havana (1728). No Brasil, com menor sorte, colônia na qual após a expulsão dos Jesuítas (1759) sequer houve escola, o primeiro curso superior só seria fundado após a independência, justamente o Curso de Direito no Largo São Francisco em São Paulo, em 1827 - só adquirindo a condição de universidade mais de um século depois, quando a Universidade de São Paulo (USP) foi fundada, em 1934. Diferentemente das colônias espanholas, nas quais, desde os primórdios da colonização, foram fundadas casas editoriais, inclusive com edição musical, a antiga lei que proibia a (im)prensa no Brasil foi revogada tão somente em 1808, com a chegada do Príncipe Regente. A edição de música se estabelece assim tardiamente no Brasil. Houve imensa produção coral-sinfônica brasileira no período colonial, em grande parte religiosa, bem como vários exemplares de artinhas, como se chamavam os tratados



de teoria musical na época. Mas tudo foi confeccionado em milhares de manuscritos não editados.

É possível que a primeira artinha publicada no Brasil tenha sido *Arte da muzica para uzo da mocidade brasileira por um seu patricio* (Rio de Janeiro: Silva Porto & Cia., 1823). Já as primeiras partituras musicais editadas no Brasil talvez tenham sido *Huma Saudade para sempre*, por volta de 1833, *in memoriam* à “Sua Alteza Imperial a Serenissima Senhora Princeza D. Paula Marianna” (filha de Pedro I), peça para piano composta “por hum criado da Caza Imperial”, e *Beijo a mão que me condena – Modinha*, em 1837, de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), numa edição póstuma para canto e piano (ver Herkenhoff, 1996, p. 212-213).

Neste sentido, a edição por Spix e Martius do *Anexo Musical (Musikbeilage)* aos três volumes da *Viagem no Brasil (Reise in Brasilien)*, que saíram em Munique, respectivamente em 1823, 1828 e 1831, adquire especial importância, pois pela primeira vez houve edição impressa de música composta no Brasil, mesmo que anônima, pois nenhuma obra de compositor brasileiro, em qualquer gênero ou universo musical, pelo que se sabe, havia sido editada anteriormente. Trata-se de uma pequena coleção de partituras, uma amostra da música popular brasileira do final do século XVIII e início do XIX. Numa perspectiva diversa da edição das *Modinhas Imperiais* (1930), título conferido por Mário de Andrade (1893-1945) para sua coleção de modinhas, entendemos que o *Anexo Musical* seja anterior aos tempos do Império. Alguns números talvez remontem até mesmo ao final do século XVIII, como no caso dos poemas de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810).

Por sua repercussão na época é possível que o *Anexo Musical* de Spix e Martius tenha motivado outras publicações de mesma natureza, como *A Lyra Moderna ou Collecção de Doze Modinhas Brasileiras escolhidas e Grande Lundum para piano-forte*. Consultamos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (DG-I-8) dois exemplares impressos não datados destas partituras, contendo a seguinte informação complementar ao título: “Rio de Janeiro - Em caza de Eduardo Laemmert, Mercador de livros e de muzica - Rua da Quitanda Nº 139”. Sabemos que Edward Laemmert (1806-1880), oriundo do Grão Ducado de Baden e radicado no Rio de Janeiro, fundou a livraria e editora Laemmert em 1833, chamada depois “Livraria Universal” ou “Tipografia Universal”. Desde 1838, contou com seu irmão Heinrich Laemmert (1812-1884), “Cônsul de Comércio do Grão-Ducado de Baden no Rio de Janeiro” (*Großherzoglicher Handelskonsul des Großherzogtums Baden in Rio de Janeiro*)², como sócio, tornando-se a “Casa dos Editores Eduardo e Henrique Laemmert” – considerado o

² Segundo consta em *Hof-und Staatshandbuch des Grossherzogthums Baden*. Karlsruhe: 1841, p. 92.



maior empreendimento editorial do Rio de Janeiro no século XIX. A edição sem data de Laemmert da partitura do *Grande Lundum para piano-forte*³ (BNRJ, DG-I-8, p. 27-31) foi reproduzida por Mário de Andrade em suas *Modinhas Imperiais*, com a informação de que “provavelmente esta publicação é anterior a 1848” (Andrade, 1980 [1930], p. 16). Sabemos agora que é, portanto, posterior a 1833, ano em que se inaugura a casa editorial de Edward Laemmert. A 31 de maio de 1833, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, lê-se o anúncio da inauguração da Livraria de Laemmert, incluindo-se a publicação de “uma grande collecção de musica moderna para piano, e outros instrumentos”:

Livros à venda – Eduard Laemmert tem a honra de anunciar a o respeitavel publico, que acaba de abrir sua livraria na Rua da Quitanda nº 139, entre a rua do Ouvidor e a do Rozario; acha em sua casa hum grande sortimento de livros em diferentes idiomas, sobre commercio, economia politica, jurisprudencia, philosophia, theologia, medicina, cirurgia, pharmacia, mathematica, assim como uma grande collecção de musica moderna para piano, e outros instrumentos, papel e livros de diferentes qualidades em branco, e os numeros avulsos de periodicos publicados nesta Côrte. (*apud* Donegá, 2009, p. 8)

Também sabemos que a edição d’*A Lyra Moderna ou Collecção de Doze Modinhas Brasileiras escolhidas e D’hum grande Lundum para piano-forte* é anterior a 1842, ano da publicação já de uma possível segunda edição, talvez ampliada ou inteiramente nova, intitulada *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas*.

Em nossa pesquisa localizamos um documento que sinaliza a influência de Martius nos irmãos Laemmert, ou pelo menos reitera a confluência metodológica entre seus processos editoriais. Em outras palavras, possivelmente *A Lyra moderna* e a *Nova Lyra brasileira* foram concebidas numa mesma perspectiva editorial enquanto desdobramentos do *Anexo Musical*. Em ambos os casos temos intelectuais germânicos que colecionaram e

³ Em 2016 o NAP-CIPEM (Núcleo de Pesquisas em Ciências da Performance em Música da FFCLRP-USP) gravou este *Grande Lundum para piano-forte* editado por Laemmert, numa versão para quarteto de cordas, viola caipira e percussão, elaborada por Rubens Russomanno Ricciardi e Gustavo Silveira Costa. O Ensemble Mentemanuque da FFCLRP-USP (USP de Ribeirão Preto) contou com a participação de Cláudio Rogério Giovanini Micheletti (primeiro violino), Karen Lena Hanai Micheletti (segundo violino), Willian Rodrigues da Silva (viola), André Luís Giovanini Micheletti (violoncelo), Gustavo Silveira Costa (viola caipira) e Walison Lenon (percussão), sob direção artística de Rubens Russomanno Ricciardi – <https://www.youtube.com/watch?v=xfS-r7N5XwY>.



publicaram exemplares cantados e instrumentais de música popular brasileira daqueles tempos, sempre sem indicação de compositor nem revisor ou arranjador no caso das modinhas e lunduns. Heinrich Laemmert chegou a visitar Martius em sua casa na Baviera. O desfecho desta aproximação se verifica na carta arquivada hoje na *Martiusiana*, o acervo de Martius na Biblioteca Estatal Bávara de Munique (*Bayerische Staatsbibliothek München*, doravante BSB). Endereçada a Martius, que residia em Munique, e datada a 7 de junho de 1842, foi redigida em *Denzlingen bei Freiburg im Breisgau* por Heinrich Laemmert, manifestando entusiasmo e reconhecimento por meio da publicação da *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas*:

Em breve será concluída a impressão e publicação pela nossa editora da *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas*, e eu vou ter a grata satisfação de lhe enviar um exemplar daqui ou do local da impressão [Rio de Janeiro]. Gostaria que o senhor considerasse [o recebimento deste exemplar] como pequena lembrança de minha visita à sua admirável residência [em Munique] [...] permanecendo à sua inteira disposição, Heinrich Laemmert do Rio de Janeiro.⁴

No Recife, em 1845, há anúncio de sua venda com o mesmo título referido por Heinrich Laemmert a Martius, acrescentando-se o termo “escolhidas” às modinhas:

Avisos Diversos [...] Livraria da Esquina do Collegio, obras novas Edições do Rio-de-Janeiro [...] Nova lyra brasileira, ou collecção de modinhas escolhidas, hymno da independencia, marcha funebre do duque de Bragança etc. para piano – As Rivaes, collecção de valsas escolhidas, etc.”. (*Diário de Pernambuco*, 22 ago. 1845, sexta-feira, Anno XX, Nº 185, p. 3)

Voltando ao *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil*, Spix e Martius contemplam *Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas* (*Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien*) naquela primeira edição. Por conta da presente pesquisa, sabemos que sua publicação ocorreu entre 1825 e 1826, possivelmente pela casa editorial *Falter und Sohn*

⁴ No original de Heinrich Laemmert: “Die in unserem Verlag erscheinende *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas* wird nächstens im Drucke beendigt seyn, worauf ich das Vergnügen haben werde, Ihnen ein Exemplar entweder von hier oder von dem Druckorte zuzusenden, welches ich Sie bitte als eine kleine Erinnerung an meinen Besuch in Ihrem geschätzten Hause betrachten zu wollen [...] Ihr ganz ergebener Heinrich Laemmert aus Rio de Janeiro” – *Martiusiana*, II-A-2 Laemmert (BSB).



em Munique. Outra novidade agora levantada é a hipótese de que Theodor Lachner (Rain am Lech, 1795 – Munique, 1877), pianista, revisor musical e compositor, tenha elaborado as partituras naquele processo editorial de inegável importância histórica para a música brasileira. Mas antes de abordarmos Theodor Lachner que pode resolver a questão até aqui de seu anonimato, cabe preliminarmente um apanhado geral sobre o *Anexo Musical*, bem como sobre o contexto histórico no qual surge pela primeira vez o conceito de *canção popular*.

Destacam-se no *Anexo Musical* as *Canções populares*. Foram recolhidas oito modinhas para canto e piano: Nº 1 *Acaso são estes*, Nº 2 *Qual sera o feliz dia*, Nº 3 *Perdi o rafeiro* – todas três primeiras de São Paulo, Nº 4 *Pracer igual ao que eu sinto* – de Minas Gerais e Bahia, Nº 5 *No regaço da ventura* – de Minas Gerais, Nº 6 *Foi se Jozino e deixou me* – da Bahia, Nº 7 *Escuta formosa Marcia* – de São Paulo e a Nº 8 *Uma mulata bonita* – de Minas Gerais e Goiás. A única peça exclusivamente instrumental é a que encerra a coletânea, Nº 9 *Lundum – Dança Popular Brasileira (Landum - Brazilian[ischer] Volkstanz)*,⁵ em Lá maior, grafada na forma de um instrumento melódico solista, provavelmente violino. Martius afirmava em 1823, por ocasião da publicação do Volume I da *Viagem no Brasil*, que estaria sendo planejada a edição de um *Anexo Musical*,

contendo diversas canções, as quais são em geral cantadas pelos brasileiros com acompanhamento de guitarra e com textos improvisados, mais adiante um *Lundum*, dança popular mais típica e comum na Bahia e nas demais províncias do norte e, finalmente, diversas melodias de indígenas. (Spix & Martius, 1823, p. XIV)

Se Martius nos informa que o gênero *lundum* é preferencialmente baiano e do norte (quem sabe Nordeste) do Brasil, no *Anexo Musical* não consta a procedência do *Lundum – Dança Popular Brasileira*. Outro procedimento editorial não esclarecido se deu na opção pelo piano como instrumento acompanhante, tendo sido preterida a guitarra. Martius enaltece a musicalidade do brasileiro e seu talento nato para dançar com música – não obstante as modulações harmônicas que não surpreendem, segundo seu relato. Com evidentes preconceitos, Martius diferencia os mais ricos, com formação mais alta (*in den*

⁵ Em 2016 o NAP-CIPEM (Núcleo de Pesquisas em Ciências da Performance em Música da FFCLRP-USP) gravou este *Lundum*, tendo Gilberto Ceranto ao violino (parte original de acordo com a edição do *Anexo Musical* de Spix e Martius), e com acompanhamento improvisado de José Gustavo Julião de Camargo na viola caipira e de Rubens Russomanno Ricciardi ao cravo, todos da USP de Ribeirão Preto - <https://youtu.be/hSo6euVd5ow>.



gebildeten Gesellschaften), e os mais pobres, com formação mais baixa, aproximando estes dos negros, pela semelhança gestual:

O brasileiro tem em comum com o português um sentido refinado para modulações agradáveis, bem como para progressões [harmônicas] regulares, consolidadas por meio do acompanhamento simples do canto com a guitarra. A guitarra (*viola*) é aqui o instrumento preferido, como nos demais países do sul da Europa. Ao contrário, um fortepiano é uma mobília das mais raras, só encontrável nas residências mais ricas. As canções populares, cujo canto é acompanhado por guitarra, são procedentes em parte de Portugal, e em parte suas letras são escritas no Brasil. O brasileiro logo fica animado para dançar quando ouve o canto e o som do instrumento, expressando sua alegria nas sociedades de formação mais alta por meio de contradanças delicadas, e nas mais baixas por meio de posições e movimentos mímicos sensuais, mais parecidos com aqueles dos negros. (Spix & Martius, 1823, p. 105)

Considerando-se que apenas no Brasil a guitarra recebe o nome de violão – ou seja, uma viola grande, quem sabe assim denominado pelo caipira surpreso ao avistar pela primeira vez o novo instrumento oriundo da Espanha – devemos entender que a “*Guitarre*”, citada por Martius, refere-se de modo genérico à família dos violões da época. Entre esses instrumentos consta em especial a “*Viola*”, ou seja, a viola de arame – ou mesmo viola caipira, denominação conferida ao bacharelado pioneiro pela USP de Ribeirão Preto neste instrumento. No mais antigo dicionário musical brasileiro constava o verbete que procurava diferenciar os três principais instrumentos que recebem o mesmo nome de “*VIOLA*”, não obstante diferenças entre eles:

VIOLA, *s. f.*, temos três instrumentos com este mesmo nome; um é da classe dos instrumentos angulares, e os outros da ordem dos d’arco; ao primeiro chamam *viola d’amor*, instrumento antigo e de que hoje pouco uso se faz; tinha cordas de tripa unidas com cordas de metal; o segundo tem as cordas de arame, muito vulgar, e por isso bem conhecido; ao terceiro chamam *viola d’arco* ou *violeta*.-V. Esta. (Machado, 1855, p. 268)



A “viola d’amor”, que se tocava com arco, era um instrumento mais longo e mais largo que a atual viola de orquestra. Curiosamente, contudo, usava uma afinação com seus cinco ou sete pares de cordas, também em alguns casos com cordas simples, frequentemente em Ré maior, semelhante à afinação cebolão da viola caipira. Embora vários compositores importantes dedicassem obras à viola d’amor nos séculos XVI e XVII, o instrumento se tornou raro no Brasil. A hoje denominada viola caipira é justamente o tal “instrumento angular de cordas de arame, muito vulgar, e por isso bem conhecido”. Por fim, a “viola d’arco ou violeta” é hoje o instrumento viola na família das cordas numa orquestra, outrora também conhecida indistintamente como rabeça, tal como o violino.

A viola caipira é um instrumento com forte tradição no acompanhamento do canto no Brasil desde os tempos coloniais. Num contexto que remonta às visitas eclesásticas, a historiadora Laura de Mello e Souza narra um episódio ocorrido em 1733 e descrito num livro de devassas católicas:

Fernando Lopes de Carvalho, morador na rua Direita da Vila de São João del Rei, foi incriminado não apenas por frequentar de dia e de noite a casa de uma mulata que vivia “sobre si”, mas porque se demorava na casa da amada “pondo-se ele a tocar viola e ela a cantar à porta em alta voz, não só inquietando a vizinhança mas causando escândalo”. (Souza, 1990, p. 161)

O viver “sobre si”, sobre seu próprio corpo, de modo algum impedia que a referida mulata cantasse e seu amado a acompanhasse com a viola caipira. E o tal “escândalo”, no período colonial, poderia ser definido por qualquer canto pouco católico, tal como visto pelos padres visitantes – então o braço estendido da Inquisição. Mas o brasileiro desde sempre gostou de se entreter com música. E não é de se espantar que os mesmos músicos atuassem profissionalmente na música sacra, na ópera, na música militar e ainda que cantassem e tocassem modinhas e lunduns com viola caipira. Toda esta pluralidade de harmonias jamais ocorreu num processo excludente.

De não menor interesse são as 14 melodias indígenas da *Viagem no Brasil*: Nº 1 *Bei dem Trinkfest der Coroados* (*Na festa com bebidas dos Coroados*), Nº 2 *Tänze der Puris* (*Danças dos Puri*), Nºs 3 e 4 sem título, Nº 5 *Tänze der Muras* (*Danças dos Mura*), Nº 6 sem título, Nº 7 *Tänze der Juri-Tabocas* (*Danças dos Juri-Taboca*), Nº 8 sem título, Nº 9 *Tänze der Miranhas* (*Danças dos Miranha*), Nºs 10, 11 e 12 sem título, Nº 13 *Gesang der*



rundernden Indianer in Rio Negro (*Dança dos índios remadores no Rio Negro*) e a Nº 14 *Der Fischantz der Indianer in Rio Negro* (*A dança de pesca dos índios no Rio Negro*). Esse pequeno repertório musical indígena não se configura como a primeira edição no gênero, visto que data de 1578, em La Rochelle, França, a primeira publicação de pequenos fragmentos de cantos de nações nativas no território brasileiro, pelo missionário calvinista francês Jean de Léry (Léry, 1980 [1578], p. 150, 162, 210, 214 e 215). Spix & Martius se referem a estes pioneiros exemplos musicais: “admira terem as melodias, que Léry assinalou, há mais de duzentos anos, entre os índios dos arredores do Rio de Janeiro, tanta semelhança com as que nós notamos aqui” (Spix & Martius, 1981 [1823], Volume I, p. 225-230 / Cascudo, 1971, p. 91), no caso, junto aos índios Coroado. Comparando as edições, pode-se observar certa semelhança entre o canto Nº1 *Bei dem Trinkfest der Coroados* (Spix & Martius, 1981, Volume I, p. 262), com *Hê, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh* (Léry, 1980 [1578] – a melodia p. 214 e este texto grafado por Plínio Ayrosa p. 215). Os naturalistas bávaros conheceram agrupamentos dos Coroado, Coropó e Puri, “que pouco se diferenciavam entre si na estatura e nas feições” (Spix & Martius, 1981, Volume I, p. 230), embora os Coropó – “os mais civilizados dentre os índios de Minas Gerais” (Spix & Martius, 1981, Volume I, p. 225) – tinham tido maior contato e influência dos portugueses, enquanto os Puris “eram mais broncos” (Spix & Martius, 1981, Volume I, p. 228), ou seja, cuja cultura estaria menos contaminada justamente pela menor influência. Confrontando um mapa da época (Eschwege, 1979, Volume I, p. 34) com atuais, pode-se concluir que aquela região outrora habitada por índios, corresponde hoje ao sudeste de Minas Gerais, já próxima à divisa com o norte do Estado do Rio de Janeiro. O então “Distrito dos Coroados”, o maior entre os três, situa-se hoje entre as cidades de Visconde do Rio Branco (ao oeste) e Muriaé (ao leste), tendo como referência as nascentes do Rio Xipotó. O “Distrito dos Índios Puris” situa-se ao norte do Rio Pomba e ao sul dos afluentes do Rio Muriaé, portanto o equivalente à região de Santana de Cataguases, entre Cataguases (ao sul) e Miraiá (ao norte). Por fim, o “Distrito dos Coropós” situa-se ao longo das margens do Rio Pomba, aproximadamente entre Rio Pomba (ao oeste) e Dona Euzébia (a leste). As semelhanças musicais entre o canto dos Coroado no interior de Minas Gerais, do início do século XIX, com aquele dos Tupinambá, na região da Guanabara, no meado do século XVI, não deixa de ser curiosa, pois se trata de grupos étnicos supostamente distintos. Os Tupinambá pertenciam ao tronco linguístico Tupi e os Coroado ao tronco Macro-Jê. Teria havido, entretanto, em algum momento, um contato entre eles?

No *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil* as canções populares se encontram separadas das melodias indígenas. Afinal, estas últimas não eram populares brasileiras e sim fruto das



culturas de suas respectivas nações. Por esta razão, talvez seja por demais rígida a crítica de Mário de Andrade:

Esse álbum é bastante omissivo quanto à designação das peças em nossa língua. A todas agrupa sob o título vago de *Volkslieder*, sem mais nenhuma especificação de gênero ou de forma. (Andrade, 1980 [1930], p. 12)

Por que Mário de Andrade deixou de enfatizar os indiscutíveis méritos do ineditismo e da competência daquela publicação pioneira e histórica? O *Anexo musical* é uma edição sem erros de grafia ou equívocos de qualquer natureza quanto às partituras das *modinhas* e do *Lundum – Dança Popular Brasileira*. Por fim, podemos questionar se *Volkslieder* seja de fato um “título vago”. Mais adiante voltaremos a esta questão tendo em vista os primórdios do conceito. Entre as canções editadas em Munique, duas delas – *Acaso são estes* e *Escuta formosa Marcia* – foram reeditadas por Mário de Andrade mais de 100 anos depois, em 1930, em sua publicação *Modinhas Imperiais*. O polígrafo paulistano, antes de qualquer outro, percebeu que

a maneira de tratar o piano-forte acompanhante se afasta um pouquinho dos processos usados pelos nossos compositores imperiais de Modinhas. Não parece brasileiro. (Andrade, 1980 [1930], p. 12)

Quanto à hipótese de ter havido o trabalho de um músico profissional naquele *Anexo musical*, completa Mário de Andrade, “a impressão que se tem é que Martius levou pra Europa só a melodia das Modinhas e alguém as harmonizou lá” (Andrade, 1980 [1930], p. 12). Sabemos, portanto, que Mário de Andrade compreendeu que o *Anexo Musical* foi fruto da pesquisa de Martius e que deve ter havido “alguém” importante naquele projeto editorial e que permaneceu anônimo. Assim, havia até aqui duas hipóteses: 1) teriam os próprios naturalistas bávaros realizado a difícil tarefa da edição musical e da composição do acompanhamento ao piano ou 2) houve o provável trabalho contratado de um terceiro, um profissional que lamentavelmente permaneceu anônimo? A segunda hipótese já parecia a mais provável desde Mário de Andrade, apenas que até aqui o nome de Theodor Lachner não havia sido ainda mencionado. Conforme já dito por Mário de Andrade, as



referências musicais da *Viagem no Brasil* são todas de fato de Martius. De Spix nada se sabe sobre sua musicalidade, nem sequer sabemos se tocava algum instrumento.

A título de ilustração, vamos incluir aqui um relato inédito em português sobre Spix. Conforme consta no registro de 22 de fevereiro de 1824 dos *Diários* de Schmeller, a personalidade de Spix era diversa daquela de Martius. Segundo Schmeller, pelos momentos vivenciados ao lado de Spix, o zoólogo era “pedante”, sempre salientando “a necessidade da escravidão” (Schmeller, 1954, p. 527-8). Spix teria sido ainda responsável pela morte de duas crianças indígenas trazidas do Brasil para Munique. A 15 de maio de 1826, por ocasião do enterro de Spix, assim anotou Schmeller:

Spix foi enterrado, mas não no lugar onde de fato deveria ter sido, justamente entre o jovem Juri e a Botocuda, os quais foram trazidos por Spix das florestas brasileiras, às quais pertenciam, para o cemitério de Munique (Schmeller, 1954, p. 9-10).



Figura 1. Quadro tumular de bronze em relevo *in memoriam* às duas crianças indígenas retratadas sob o sopro de Bóreas (Deus do Vento), trazidas do Brasil por Spix e que morreram de pneumonia por conta do clima mais frio de Munique.⁶

⁶ Johann Baptist Stigmaier (1791-1844) é o autor deste quadro, datado em Munique, em 1822, e se encontra hoje no Museu da Cidade de Munique. A obra foi encomendada diretamente pela rainha Carolina da Baviera, que nos tempos do sepultamento foi colocada no túmulo das duas crianças, no Velho Cemitério do Sul de Munique – o mesmo cemitério em que se encontram hoje os túmulos de Spix e Martius.



Já sobre Martius não se pode comprovar, por conta de seus próprios ou de quaisquer outros relatos, que tenha tido conhecimentos teóricos suficientes para elaborar e escrever as partes do acompanhamento do piano. Nem há indícios que teria sido capaz ele próprio de tocar tais partes ao piano. Contudo, a parte para violino solo do *Lundum* pode ter sido anotada e mesmo elaborada por Martius, pois ele foi um violinista amador. É possível que Martius tenha ouvido o *Lundum* originalmente executado por outro instrumento, como a viola. Ainda assim a transcrição para o violino lhe seria algo familiar, tanto em sua realização como em sua execução. Aliás, talvez o *Lundum* seja a única peça de todo o *Anexo Musical* que Martius tenha ele mesmo executado.

O violino de Martius foi fabricado em 1718, em Nürnberg, pelo luthier Leonhard Maussiell (1685-1765). Na etiqueta interna de seu violino consta:

Leonhard Maussiell, luthier de alaúdes e violinos em Nürnberg. 1718
– Pelo Brasil, Martius tocou nesse violino entre 1817 e 1820 –
[violino] reformado em dezembro de 1894 por J[ulius] Altrichter,
Fábrica de Instrumentos da Corte em Frankfurt an der Oder.⁷



Figura 2. Foto do violino (com 58,7cm) que pertenceu a Martius - *Museu Nacional Germânico (Germanisches Nationalmuseum)* de Nürnberg (MI577).

⁷ Agradecemos ao latinista ribeirãoopretano Paulo Eduardo de Barros Veiga pelo apoio nesta tradução. Já no original alemão e latino consta: “*Leonhard Maussiell, Lauten- und Geigenmacher in Nürnberg. 1718 – His fidibus per Brasiliam // cecinit a 1817-20 // Martius — Reparirt im Dezember 1894 von J. Altrichter, Hof-Instr.-Fabrik in Frankfurt a.O.*” (Krickeberg, 1993, p. 388).



Temos relatos do próprio Martius sobre sua relação de intimidade com o violino. Além de ouvir e anotar as melodias indígenas, ele também experimentou tocar seus repertórios para os índios:

Minha execução ao violino não impressionou os índios, mas eles pelo menos gostaram de ouvir arpejos barulhentos ou estrofes rítmicas monótonas repetidas à exaustão, quando começaram finalmente a produzir sons de estalos com a língua e movimentar automaticamente as pernas e os braços. (Martius, 1867, p. 519)

Deste relato podemos nos dar conta da personalidade singular de Martius, de sua curiosidade inata, típica de um naturalista que em princípio se interessa por botânica, mas cujos experimentos e teorias transcendem as meras questões biológicas, ampliando-se para uma abrangência perceptiva mais aberta, compreendendo a *phýsis* enquanto totalidade do ser humano com a natureza.

O violino também foi um elo de ligação de Martius, recém chegado ao Brasil e ainda no Rio de Janeiro, com seus pais em Erlangen na Baviera, a quem escrevia uma de suas primeiras cartas do novo mundo, datada no Rio de Janeiro, a 12 de agosto de 1817, retratando a insegurança da viagem que tinha diante de si e ao mesmo tempo já demonstrando saudade de casa, representando-se de modo imaginário enquanto figura épica no papel de Volker – o menestrel da *Canção de Nibelungo*:

Em poucos dias estaremos a caminho de São Paulo e vamos passar noites claras no *Rancho* [estrebearia sem teto]. Meu violino vai me acompanhar durante a viagem; como Volker, o rabequista na *Canção de Nibelungo*, eu quero deixar o violino por vezes soar ao longe, consolando a mim e aos meus companheiros. O violino deve entoar canções alegres para nos encorajar e despertar lembranças da pátria em sons saudosos⁸.

⁸ *Martiusiana*, I-C-1-14, p. 317 – no conjunto de documentos da BSB agrupados sob o título *Para servir à memória da viagem no Brasil (Zur Erinnerung an die Reise in Brasilien)*.



Martius se refere ao *Nibelungenlied* – epopeia anônima alemã do início do século XIII. A cena noturna imaginada em um rancho qualquer do Vale do Paraíba, com ele mesmo tocando violino, consolando e encorajando seus companheiros de viagem, é uma tradução quase literal dos versos medievais que descrevem a trajetória do herói Volker como rabequista:

Vagando aqui e ali, toma sua rabeca às mãos,
E com maior ternura e carinho pôs-se a tangê-la.
Tal como um herói que conforta seus amigos,
Suaviza seus temores com acalantos noturnos.⁹

Em 1817 Martius se mostra um jovem intelectual de rara erudição. Se hoje a *Canção do Nibelungo* é amplamente conhecida pela versão de Richard Wagner (1813-1883), devemos lembrar que a primeira apresentação de suas quatro óperas, com o ciclo completo d'*O Anel de Nibelungo*, deu-se mais tarde, em 1876. Por certo, nos tempos de Martius, a leitura da *Canção de Nibelungo* era restrita a letrados.

Além do violino, a canção popular era outro assunto musical que interessava a Martius. A 20 de dezembro de 1824 assim relatou Schmeller em seus *Diários* sobre uma festa noturna com canções populares, como convidado de Martius no apartamento deste:

Noite festiva no apartamento de Martius [mas no caso, um encontro só de homens intelectuais], um tal Senhor Schlothauer, sob influência de [um vinho] Carcavelo oferecido por Martius, cantava pecinhas [canções populares] bávaras se acompanhado ao violão, tendo o [senhor] Ringseis cantado esplendidamente junto.¹⁰

É bem possível que Martius tenha conhecido o tal vinho Carcavello durante sua estada no Brasil entre 1817 e 1820. Poucos anos depois, em 1824, teria sido quem sabe uma tarefa inglória encontrar comida brasileira ou mesmo portuguesa em Munique. Contudo, um vinho é sempre um produto menos perecível. A garrafa de Carcavello poderia ter conferido um simbolismo especial àquela confraternização. Sobre os amigos na festa, o primeiro

⁹ No original em alemão medieval: "Dô ging er hin wiedere, die videln er genam. dô diente er sinen friunden als es dem hêldé gezam [...] süezer unde senfter videlen er began. do entswêbte er án den betten vil manegen sórgênden man" (In: Brackert (editor), 1970, p. 148).

¹⁰ "Lustiger Abendzirkel bey Martius. [...] Ein Herr Schlothauer, der unter dem Einfluß des martiusischen Carcavelo zur Guitarre bayerische Stücklein sang, wobey Ringseis prächtig einfiel" (Schmeller, 1954, p. 523).



citado foi o tal *Herrn Schlothauer*, na verdade, Joseph Schlotthauer (1789-1869), pintor e, desde 1831, professor de uma matéria que havia na época (ver Holland, 1890, p. 554-561), que hoje podemos entender como “pintura de grandes acontecimentos históricos” (em geral pinturas de grandes dimensões retratando cenas históricas da Antiguidade – já que àquela altura ainda não havia sido inventada a fotografia). Hyacinth Holland, um erudito do século XIX, assim definiu Schlotthauer:

Apreciava tudo que podia contribuir para a mais alta *Bildung*¹¹ e para a verdadeira elevação da alma e do espírito, em especial ele gostava de cantar e de música como um todo. Ele próprio possuía uma bela voz e imaginava suas fantasias tocando seu velho bandolim de ébano e marfim.¹²

Outro convidado presente na festa de Martius, Johann Nepomuk von Ringseis (1785-1880), foi médico de destaque em Munique, desde 1824 membro extraordinário da Academia de Ciências da Baviera. Durante bom tempo chegou a ser o médico favorito do Rei Ludovico I da Baviera (ver Wormer, 2003, p. 636-637).



Figura 3. Garrafa do vinho português Carcavello do início do século XIX.

Essa comemoração festiva com canções populares e regada com vinho Carcavello nos é importante para remontar a cronologia dos fatos. Martius esteve no Brasil e anotou uma

¹¹ Alguns traduzem *Bildung* por *formação* ou *formação acadêmica, conhecimento geral*. Mas a acepção de *Bildung* em alemão implica necessariamente numa dimensão semântica mais ampla e instigante, algo como a *constituição crítico-intelectual de uma pessoa*. Não basta saber, obter informação. Há que se pensar criticamente, incluindo-se novas combinações inventivas a partir do conhecimento adquirido.

¹² “*Alles was zur höheren Bildung, zur wahren Erhebung der Seele und des Gemüthes beitragen konnte, war ihm willkommen, besonders liebte er die Pflege des Gesanges und der Musik, wie er denn selbst eine vorzügliche Stimme besaß und auf einer alten, aus Elfenbein und Ebenholz ungewöhnlich gebauten Mandoline seine eigenen Phantasien übte*” (Holland, 1890, p. 560).



série de informações sobre canções populares e melodias indígenas em seu *Diário* (1817-1820) – conjunto de manuscritos de sua viagem no Brasil arquivados hoje na já mencionada *Martusiana* (BSB). Poucos anos depois, de volta a Munique, festejava ao lado de seus amigos mais próximos, cantando canções populares da Baviera. Esta atmosfera da canção popular por certo viabilizava uma ponte da Baviera com o Brasil. Por fim, em 1825 ou 1826, Spix e Martius publicam as canções brasileiras e as melodias indígenas. Para Martius, oriundo da Francônia Média (*Mittelfranken*), uma canção em dialeto bávaro de Munique (e em especial da região dos Alpes) soava algo quase estrangeiro, já que cresceu na circunscrição de um dialeto francônio – lembrando que a Francônia só se tornou parte da Baviera na época de Napoleão, em 1806, ou seja, apenas 18 anos antes. Nesse *Zeitgeist* imediatamente posterior a Napoleão, com o crescimento da questão da “consciência nacional” e com a ideia de “estado-nação” suplantando a de “território”, a canção popular era um tema filosófico importante entre intelectuais. Anos mais tarde, transforma-se já em algo bem diverso, notadamente numa expressão política, por exemplo, quando Bedřich Smetana (1824-1884) se autoproclamou “fundador da música nacional tcheca”. A expressão que utilizamos aqui, espírito de uma época (*Zeitgeist*), importante na compreensão das confluências entre autores de um mesmo período, indica que dois indivíduos de uma mesma época, mas de locais distintos, são mais próximos intelectualmente entre si, que dois indivíduos de um mesmo local, mas de épocas distintas. Martius pertence à geração que reagiu à descoberta intelectual da música popular enquanto fenômeno universal, ou um universo musical à parte, não específico a uma região, mas presente no mundo todo. No caso das publicações pioneiras de música popular brasileira, primeiro por Spix e Martius, seguidos depois pelos irmãos Laemmerts, desde a década de 20 até a década de 40 do século XIX, devemos salientar que não se trata de uma perspectiva isolada, mas sim que estes empreendimentos editoriais são resultados de uma nova compreensão cosmopolita em torno das culturas populares.

Essa nova perspectiva remonta a Johann Gottfried Herder (Mohrungen, hoje Polônia, 1744 – Weimar, 1803), poeta, teólogo e influente filósofo da cultura nos primórdios do Romantismo, inventor do conceito de canção popular (*Volkslied*). No Volume I de seu livro *Sobre a nova Literatura Alemã* (1767), Herder já reconhecia a importância e clamava pela necessidade de se coletar canções nacionais “nas ruas e nos becos, e nos mercados de peixe, nas rodas de canto da gente iletrada do povo simples das aldeias e camponeses”,¹³ para que se possa ouvi-las com atenção, abrindo-se os ouvidos a estas canções por seu

¹³ “Auf Strassen und Gassen und Fischmärkten, im ungelehrten Rundgesang der Landvolkes” (Herder, 1767, p. 51).



grande valor. Portanto, as canções nacionais deveriam ser transcritas e conservadas. Tal como Martius depois vai nortear suas pesquisas no Brasil em relação às canções indígenas e populares, Herder já sinalizava as relações entre as canções populares e o caráter de um povo: “quanto mais selvagem, vigente e livre é um povo [...], mais selvagens, vivas, livres, sensuais e líricas [...] serão suas canções”.¹⁴ Herder salientou para sua proposta de um novo princípio de pesquisa, que estas canções deveriam ser preservadas

na língua original [primordial] com devida elucidação, sem xingar nem menosprezar, não torná-las mais bonitas nem mais civilizadas: tanto quanto possível documentadas de acordo com o modo de cantar e tudo mais que pertence à vida do povo.¹⁵

Portanto, não se deve fazer troça sobre as canções populares, pois o assunto não é para pilhéria, tendo em mente a pesquisa sem preconceitos. Neste sentido, podemos afirmar que Herder é o precursor da etnomusicologia, pois foi o primeiro etnomusicólogo *avant la lettre* da história. Em seu ensaio *Excerto de uma correspondência sobre Ossian e as canções de velhos povos* (1773), onde consta já o conceito de *canção popular* (*Volkslied*), Herder critica os processos de colonização que destroem tradições populares locais:

Saiba que eu mesmo tive oportunidade de vivenciar o velho canto nativo, o ritmo, a dança de tais povos subsistentes, quando nossos costumes ainda não lhes foram impostos, e ainda não pudemos lhes tirar totalmente linguagem e canções e costumes, e, assim, [por sorte], não deterioramos ainda totalmente suas tradições [...] o que tais povos ganhariam com a troca de seus cantos por minuetos e versinhos deteriorados?¹⁶

¹⁴ “Je wilder, d.i. je lebendiger, je freywirkender ein Volk ist, [...], desto wilder, d.i. desto lebendiger, freyer, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch [...], seine Lieder seyn!” – *ibidem*.

¹⁵ “In der Ursprache und mit gnugsamer Erklärung, ungeschimpft und unverspottet, so wie unverschönt und unveredelt: wo möglich mit Gesangsweise und Alles, was zum Leben des Volkes gehört” (Herder, 1777, p. 421-435).

¹⁶ “Wissen Sie also, daß ich selbst Gelegenheit gehabt, lebendige Reste dieses alten, wilden Gesanges, <Rhythmus>, Tanzes, unter lebenden Völkern zu sehen, denen unsre Sitten noch nicht völlig Sprache und Lieder und Gebräuche haben nehmen können, um ihnen dafür etwas sehr Verstümmeltes oder Nichts zu geben [...] was haben solche Völker durch Umtausch ihrer Gesänge gegen eine verstümmelte Menuet, und Reimleins, die dieser Menuet gleich sind, gewonnen?” (Herder, 1773, Bd. I, p. 21).



O “minueto” e os “versinhos” devem ser compreendidos aqui de modo pejorativo. Segundo Herder, os elementos nativos e espontâneos da canção popular, fruto do ideário coletivo de um povo ou determinada comunidade, não devem ser substituídos por objetos de troca sem valor num processo arbitrário. O gênero minueto já se encontrava cansado e exaurido no final do século XVIII. Trata-se de uma crítica ao entretenimento raso e desprovido de caráter. Já os “versinhos” designam concepções clichês – quando não há processos inventivos nem verdadeiramente genuínos (populares).

Em Herder já temos, deste modo, uma perspectiva crítica que antecipa o problema recorrente desde o século XX, por conta da ação da indústria da cultura que aniquila tradições locais, substituindo-as por padrões empobrecedores. Poderíamos hoje traduzir tais clichês por *kitsch*, tal como nos padrões da indústria da cultura. Se construíssemos uma ponte para nossos tempos, nesta mesma perspectiva e quem sabe num paralelo possível, a tal *Volkslied*, tão cara a Herder, poderia ser compreendida, por exemplo, pela tradicional canção popular das antigas duplas caipiras, e, por sua vez, os “versinhos”, dignos de crítica, seriam o atual “sertanejo universitário” (gênero da indústria da cultura), que em grande parte a substituiu. Muito mais que no caso da música artística de concerto, cujos desdobramentos históricos permanecem em grande parte livres e independentes, os empreendimentos da indústria da cultura acabam prejudicando sobretudo as manifestações verdadeiramente populares. Tal como o inglês pidgin que substituiu os dialetos locais, a indústria da cultura está sempre se sobrepujando em relação à música de fato popular, como no caso de um alto-falante ruidoso que impede, em todo momento, a audição de uma canção própria da comunidade local, cantada por alguém com sua voz natural.

A obra literária mais importante de Herder no contexto daquele novo *Zeitgeist* seria ainda *Canções populares* (1778-1779). Houve ainda uma segunda edição ampliada sob o título *Vozes dos povos em canções* (1807). Se em Herder há o novo conceito, bem como antes de qualquer outro revelou a importância deste gênero literário e musical, já tivemos notavelmente uma publicação luso-brasileira contemporânea com a mesma perspectiva. Trata-se da inovadora *Viola de Lerenó: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*, por Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1738 – Lisboa, 1800) – obra literária (só letras sem música) em dois volumes (o primeiro em 1798 e, posteriormente, numa edição póstuma, o segundo em 1826). Carioca aluno do Colégio dos Jesuítas no Rio de Janeiro e posteriormente radicado em Lisboa, ficou conhecido por seu nome arcádico Lerenó Selinuntino, tendo atuado como poeta, libretista e tradutor de óperas. Com o título *Colecção de cantigas*, reiterando assim diretamente a proposta de Herder de se coletar e



coleccionar canções populares, a *Viola de Lereno* é ainda uma referência das mais primordiais para a modinha e o lundum,¹⁷ gêneros que surgem no Brasil no final do século XVIII e vão prevalecer dos mais populares ao longo do século XIX.

Uma fonte que nos indica a inexistência anterior da modinha e do lundum é o poeta e libretista Antônio José da Silva, dito “O Judeu” (Rio de Janeiro, 1704/5 – Lisboa, 1739)¹⁸ – “estrangulado e depois queimado em *auto-de-fé* da Inquisição como *judeu convicto, negativo e recidivo*” (Picchio, 1997, p. 146). Tal como Lereno, também foi autor literário carioca com fortes implicações musicais e que publicou suas obras em Lisboa. No caso anterior d’O Judeu, contudo, encontramos gêneros cantados tais como *Aria, Aria – a duo, Aria – a quatro, Minuete, Soneto, Recitado, Coro* etc. (ver [Silva], 1737). Se na primeira metade do século XVIII já houvesse modinha ou lundum, com grande probabilidade, já teria constado nos libretos d’O Judeu, um gênio inovador, também por conta de suas críticas contrárias às culturas e aos costumes de seu tempo.

O lundum se confunde com a modinha, por serem, ambos, gêneros dos primórdios do *Zeitgeist* da canção popular. Daí que Herder e o *Volklied*, na Alemanha, e Lereno e a modinha e o lundum, no Brasil e em Portugal, pertencem todos a um mesmo *Zeitgeist*. Lereno menciona em seus poemas cantados outros gêneros confluentes à modinha e ao lundum: *cantiga, moda, fado, fandango, giga, minuete* e *marcha*. Tanto a modinha (mais) como o lundum (menos) contemplam interfaces com a ópera, gênero musical dos mais importantes e influentes no período. O lundum conta com forte presença no Volume II da *Viola de Lereno*. Alguns de seus versos não deixam dúvidas quanto à sua popularidade:

Se não tens mais quem te sirva
O teu moleque sou eu,
Chegadinho do Brasil
Aqui stá que todo he teu. ([Barbosa], 1826, Nº 9, p. 19).

¹⁷ Houve várias grafias designando este gênero popular brasileiro: *lundu, landu, lundum, londum* e ainda *landum* (ver Araújo, 1963, p. 11). Aqui optamos pela grafia lundum, por ser quem sabe aquela mais difundida, e, em especial, por sua fonte talvez mais importante no período colonial, justamente Lereno Selinuntino.

¹⁸ Não se deve confundir este libretista carioca, que viveu na primeira metade do século XVIII, com seu homônimo do final do século XVIII, este último autor de modinhas tais como a *Moda original del Sigr Antonio Joze da Silva – De mim já se não lembra* (nº 20, p. 50-51, maio de 1793) e o *Duetto novo de Antonio Joze da Silva* [segundo a Gazeta de Lisboa: por Antonio José de Sousa] - *Convida embora, convida Alteia* (VIII, novembro de 1794), publicadas em Lisboa, em exemplares avulsos do *Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos milhores autores dedicado A Sua Alteza Real Princeza do Brazil por P[edro] A[nselmo] Marchal [&] [Francisco Domingos] Milcent*. Sobre o *Jornal de Modinhas* ver Albuquerque, 1996.



Também se destaca uma cantiga¹⁹ dedicada à descrição do espírito do lundum. Lereno diz de uma portuguesa que de tão bem que aprendeu o lundum, assimilou o “jeitinho brasileiro”, mas não pela “pátria”, e sim por sua “natureza”. Às margens do Tejo, Lereno, saudoso do Brasil, retrata o lundum por ser de “coração brasileiro”, e que, por suas “chulices”, o torna mais atrativo que outras danças barrocas, como o “fandango” e a “giga”. Ora, vejamos que na *Viola de Lereno* há a mesma exata postura em defesa da canção popular, já citada em Herder, bem como o mesmo tom de crítica contrária aos “minuetos e versinhos”. Ainda sem sabermos se Lereno tenha ou não tomado conhecimento da obra de Herder, e é difícil supor que não, ambos consideravam estes gêneros (fandango, giga, minueto, versinhos etc.) enquanto intervenções incompatíveis à genuinidade popular, algo estranho às “chulices” próprias do povo. Mas devemos necessariamente diferenciar: uma coisa é a boa crítica contrária à substituição de uma manifestação singular por um clichê padronizado e imposto, outra bem diversa é o purismo de alguns, incapazes que são de compreender a dinâmica inventiva das manifestações populares, voltaremos a isso mais adiante. Reproduzimos aqui a íntegra deste poema de Lereno enquanto documento ilustrativo da poética popular do lundum na época, correspondente literária à teoria filosófica de Herder.

Lundum em louvor de huma Brasileira adoptiva.

CANTIGAS.

Eu vi correndo hoje o Téjo
 Vinha soberbo e vaidoso;
 Só por ter nas suas margens
 O meigo Lundum gostoso.

Que lindas voltas que fez
 Estendido pela praia
 Queria beijar-lhe os pés.

¹⁹ Mesmo sem estabelecer as relações aqui propostas entre Lereno e Herder, este mesmo *Lundum em louvor de huma Brasileira adoptiva* foi citado por Gérard H. Béhague (1937-2005), etnomusicólogo francês formado no Brasil e radicado nos Estados Unidos (ver Béhague, 1966, p. 33-34).



Se o Lundum bem conhecêra
Quem o havia cá dançar;
De gosto mesmo morrera
Sem poder nunca chegar.

Ai rum rum
Vence fandangos e gigas
A chulice do Lundum

Quem me havia de dizer
Mas a cousa he verdadeira;
Que Lisboa produzio
Huma linda Brasileira.

Ai belleza.
As outras são pela pátria
Esta pela Natureza.

Tomára que visse a gente
Como nhanhá dança aqui;
Talvez que o seu coração
Tivesse mestre da li.
Ai companheiro
Não será ou sim será
O geitinho he Brasileiro

Huns olhos assim voltados
Cabeça inclinada assim,
Os passinhos assim dados
Que vem entender com mim.

Ai affecto
Lundum entendeo com eu
A gente está bem quieto.



Hum lavar em seco a roupa
Hum saltinho cahe não cahe;
O coração Brasileiro
A seus pés cahindo vai.

Ai esperanças
He nas chulices di lá
Mas he de cá nas mudanças.

Este Lundum me dá vida
Quando o vejo assim dançar;
Mas temo se continúa
Que Lundum me ha de matar.

Ai lembrança
Amor me trouxe o Lundum
Para metter-me na dança.

Nhanhá faz hum pé de banco
Com seus quindins, seus popôs,
Tinha lançado os seus laços
Aperta assim mais os nós.

Oh! doçura
As lobedas de nhanhá
Apertão minha ternura.

Logo que nhanhá sahio
Logo que nhanhá dançou,
O cravo que tinha ao peito
Envergonhado murchou.

Ai que peito
Se quizer flores bem novas
Aqui tem Amor perfeito.



Pois segue as danças di lá
Os di lá deve querer;
E se tem di lá melindres
Nunca tenha malmequer.

Ai delírio
Ella semêa saudades
De encherto no meu martyrio.
([Barbosa], 1826, Nº 9, p. 29-32).

Outro escritor brasileiro digno de ser citado é Angelo de Sequeira (São Paulo, 1707 - Rio de Janeiro, 1776), aluno do Colégio dos Jesuítas em São Paulo, mestre de capela da Matriz de São Paulo e posteriormente missionário apostólico, tendo construído igrejas em várias capitanias no Brasil e em Portugal, em especial dedicadas à Nossa Senhora da Lapa por sua devoção, como no Rio de Janeiro (desde 1811 denominada Igreja do Carmo da Lapa) e no Porto. Entre outros livros similares, é autor da *Botica preciosa, e Thesouro precioso da Lapa* (1754), contendo poesia popular devocional (o que nos países alemães se entendia por *Volksfrömmigkeit*) – um tipo difundido de arte religiosa popular católica não litúrgica dos séculos anteriores a Napoleão. Em Angelo de Sequeira temos também poesias impressas sem partitura que eram cantadas e ainda o são até hoje em algumas regiões do Brasil – verdadeiras coleções de poesias populares coletadas nas mais diversas capitanias do Brasil. Entre os cantos considerados folclóricos temos, por exemplo, a tradição oral da família Braz de Luziânia, mantendo-se ainda hoje o *Ofício de Nossa da Senhora da Conceição*, tal como consta em Angelo de Sequeira (segundo pesquisa conjunta com Roberto Nunes Corrêa, por ocasião de sua tese de doutorado pela ECA-USP, em São Paulo, em 2014):

Sede em meu favor,
Virgem soberana,
Livraime do inimigo
Com vosso valor.
Gloria seja ao Padre, ao Filho,
E ao Amor também,
Que he hum só Deos,
E pessoas tres,
Agora, e sempre,



E sem fim. Amen.

Hymno.

Deos vos salve, Mesa

Para Deos ornada,

Columna sagrada

De grande firmeza.

Casa dedicada

A Deos sempiterno,

Sempre preservada,

Virgem, do peccado.

Antes que nascida,

Fostes, Virgem Santa,

No ventre ditoso

De Anna concebida.

Sois Mãy creadora

Dos mortaes viventes:

Sois dos Santos porta,

Dos Anjos Senhora.

Sois forte esquadraõ

Contra o inimigo,

Estrella de Jacob,

Refugio ao Christaõ.

A Virgem o creou,

Deos no Espirito Santo,

E todas suas obras

Com ella as ornou.

Ouvi, Mãy de Deos,

Minha oraçaõ

Toquem em vosso peito

Os clamores meus. (Sequeira, 1754, p. 500-502).

Os motetos *Eu Vos Adoro* e *Amante Supremo* de Manuel Dias de Oliveira (? , 1734 ou 1735 – Vila de São José, 1813), entre outros, são, do mesmo modo, exemplares de música e literatura de devoção religiosa popular, em vernáculo e não litúrgica, da segunda metade do século XVIII no Brasil:



Eu vos adoro

[Mi menor]

*Descoberta, edição crítica e
realização do baixo contínuo por
Rubens Russomanno Ricciardi,
de acordo com os autógrafos do
Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.*

Manuel Dias de Oliveira

(?, 1734/35 - Vila de São José, 1813)

* Não foi localizada a parte original de Tenor,
aqui elaborada pelo editor para fins de performance.

Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM - Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, 2017

Figura 4. *Eu vos adoro* de Manuel Dias de Oliveira (partitura).



I.
Eu vos adoro
Ó Pão Sacramentado
doce fruto do céu
maná sagrado.

II.
Dos Serafins Senhor
não cesse o canto
dizendo sempre
Santo Santo Santo.

III.
Louvado enfim sejais
Nessa memória
Alto Deus sumo bem
Penhor da Glória. (transcrição do poema *Eu vos adoro* de acordo com as partes autógrafas do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana).

Vejamos agora o poema homônimo editado por Angelo de Sequeira:

I.
Eu vos adoro
Cada momento,
O' vivo paõ do Ceo
Gran Sacramento.

II.
Alma contrita,
Deixai tristezas,
Que a summa alteza
Buscarvos vem.
Repitase: Eu vos adoro.

III.
Por vos ter perto
Fino por certo



Vem fazerse por vós
Doce alimento.
Eu vos adoro, &c.
IV.
O' excessivo
Mysterio altivo,
O Ceo nos dê a fé,
Por suplemento.
Eu vos adoro, &c.
V.
Com reverencia
Seja louvado,
Sempre adorado
Com submissãõ.
Eu vos adoro, &c.
VI.
Ao Padre a gloria
Seja pois dada,
E á Mãy sagrada,
De quem nasceo.
Eu vos adoro, &c.
VII.
Ella permita
Darnos a dita
Da eterna promissãõ
No firmamento.
Eu vos adoro, &c.
(Sequeira, 1754, p. 596-598).

Relação semelhante ocorre com *Amante Supremo* de Manuel Dias de Oliveira:



AMANTE SUPREMO

Moteto para Visitação de Passos

Edição crítica de
Rubens Russomanno Ricciardi,
de acordo com as cópias manuscritas
da Lira Sãojoanense de São João d'El Rey

Manuel Dias de Oliveira
(?, 1734/35 - Vila de São José, 1813)

2 Flauti

2 Corni (Do)

Soprano I
A - man - te su - pre - mo Cor - dei - ro sa - gra - do

Alto I
A - man - te su - pre - mo Cor - dei - ro sa - gra - do

Tenore I
A - man - te su - pre - mo Cor - dei - ro sa - gra - do

Basso I
A - man - te su - pre - mo Cor - dei - ro sa - gra - do

Soprano II
A - man - te su - pre - mo Cor - dei -

Alto II
A - man - te su - pre - mo Cor - dei -

Tenore II
A - man - te su - pre - mo Cor - dei -

Basso II
A - man - te su - pre - mo Cor - dei -

Continuo

Basso

Serviço de Edição e Difusão de Partituras do NAP-CIPEM - Ribeirão Preto: FFCLRP-USP, 2017

Figura 5. *Amante Supremo* de Manuel Dias de Oliveira (partitura).



I.
Amante supremo
Cordeiro sagrado
No lenho cravado
Por me libertar
Um bárbaro peito
Uma alma atrevida
A quem dais a vida
A morte vos dá.

II.
Eu sou tao ingrato
Aos vossos favores
Que sigo os horrores
Da culpa mortal
Pois temo a justiça
Com tanto pecado
Na chaga do lado
Senhor me ocultae.

III.
Culpado me vejo
Com tanto delito
Mas venho contrito
Meus erros chorar
Amparo piedade
a um reu delinquente
Jesus inocente
Senhor imortal. (transcrição do poema
Amante Supremo de acordo com as cópias de
partes da Lira Sãojoanense de São João d'El
Rey).

E o *Acto de contrição* em Angelo de Sequeira:



I.
Amovos, meu Deos,
Sobre todas as cousas,
Meu Deos da minha alma
Por serdes quem sois.

II.
Oh quem sempre amara,
Sem deixar de amar
A quem me deo vida
Para o ir gozar.

III.
Nessas fontes plenas,
Que eu vejo correr,
Me estais convidando
A nellas viver.

IV.
A ella pois chego
Com confiança
Matando a sede
Que só a alma alcança.

V.
Amante divino,
Quem ha de dizer
Que por me dar vida
Quizestes morrer!

VI.
Quero vos amar,
E por vós padecer,
Naõ quero mais gloria,
Só por vós morrer.
(Sequeira, 1754, p. 598-599).

Na poesia e na música popular brasileira da segunda metade do século XVIII há diferenças evidentes quanto a função, entre os conteúdos sacro e profano. Se temos no paulistano Angelo de Sequeira, e, do mesmo modo, nos motetos do mineiro Manuel Dias



de Oliveira, entre outros autores coloniais, um caráter doutrinário dos poemas, já no carioca Lereno, o ambiente se torna de desprendimento. Se em Angelo de Siqueira temos o processo próximo a uma coleta de cantos devocionais em vernáculo pelas diversas capitanias do Brasil, com posterior publicação, já em Lereno, este processo se torna ainda mais radical em sua liberdade, com obra literária própria, composta em tom popular independente da religião, vulgar em suas chulices e desprovida de formalismos. Contudo, estas antigas manifestações artísticas populares talvez mereçam, como um todo, estudos mais aprofundados – algo diferenciado do legado deixado pelas teorias literárias prevaletentes no século XX, ensimesmadas em torno dos manifestos modernistas e, quem sabe, desprovidas de um devido distanciamento crítico. O fato é que ainda sabemos pouco sobre as artes populares do nosso período colonial.

De volta aos países alemães, o entusiasmo de Herder pela canção popular influenciou imediatamente músicos e intelectuais. Por um lado, temos compositores que procuraram escrever canções em tom popular (tal como Lereno). Não que escrevessem canções populares, o que de fato seria um paradoxo, mas sim compuseram novas canções no modo e na maneira de canções populares. É o caso da coleção de canções e cantos *Cantos em tom popular (Gesänge im Volkston)* em três partes, obra de Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), cuja canção *O luar surge resplandecente (Der Mond ist aufgegangen)* é até hoje conhecida enquanto canção popular na Alemanha – publicada originalmente em Berlim, por Heinrich August Rottmann, em 1790, na terceira parte da coleção.

No Brasil temos casos análogos, mesmo no século XX, de melodias de cancionistas conhecidos, mas cuja recepção transcende de imediato a autoria e se tornam consagradamente populares, como *Luar do Sertão* ou *Asa Branca*, entre outros clássicos.

Voltando ao início do século XIX, também os arranjos de canções em língua inglesa, escritos por Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), encomendadas pelo editor George Thomson (1757-1851), de Edimburgo (Escócia), são testemunhas de uma nova postura artística diante da beleza e força de melodias populares. Haydn conheceu Thomson no Reino Unido, tendo o compositor recebido encomendas daquele editor escocês e engajado também seu aluno Beethoven em semelhantes empreendimentos editoriais. Desde o começo Beethoven assumiu o trabalho com seriedade, solicitando a Thomson que lhe enviasse na correspondência seguinte não apenas a melodia, mas também a letra da canção, visando uma possível melhor compreensão de sua emoção (*phátos*), como consta de sua carta àquele editor, datada em Viena, a 23 novembro de 1809: “mais uma vez eu lhe peço também que me envie as letras



das canções, que são necessárias, para que possa conferir a verdadeira expressão”.²⁰ Digno de nota também é o fato que Beethoven, em outra ocasião, agora por sua própria iniciativa, tenha enviado duas canções populares ao editor Nikolaus Simrock (1751-1832), de Bonn, elucidando em carta datada em Viena, a 18 de março de 1820, sua consideração pelo gênero com uma inusitada comparação entre canções populares, pelas quais tinha a mais alta estima, e o tipo de política opressora e violenta então vigente, a qual abominava. As canções populares, portanto, para Beethoven, representavam o que havia de mais digno e de caráter no ser humano. Lembremo-nos que Beethoven era não apenas republicano, mas também pacifista:

Estou te enviando em anexo duas canções populares austríacas, para que você faça com elas o que bem entender, eu mesmo escrevi o acompanhamento – penso que a caça [pesquisa] de canções é melhor que a caça [matança] de seres humanos por heróis condecorados.²¹

Outro compositor a ser citado por suas composições em tom popular é Carl Friedrich Zelter (1758-1832) – amigo de Schulz e depois professor de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Encontramos a mesma preocupação com a *canção popular* também em outros escritores e intelectuais, como é o caso de Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt am Main, 1749 – Weimar, 1832), autor de um prefácio elogioso no primeiro livro de poesias coletadas (sem partituras) denominado *A trompa maravilhosa do menino – velhas canções alemãs (Des Knaben Wunderhorn – Alte Deutsche Lieder)*.²²

Lembremo-nos que a *Viola de Lereno*, enquanto gênero literário, também era do mesmo modo um livro de poesias sem partitura. Ou seja, não obstante os títulos *Cantigas em Lereno*, ou *Velhas canções Alemãs* no caso d’*A trompa maravilhosa do menino*, ambos aludindo à ideia de um gênero musical, temos justamente dois exemplares de obras literárias igualmente independentes da música – bem como são independentes uma

²⁰ No original de Beethoven: “une autre fois je vous prie aussi de m’envoyer les paroles des chansons, comme il est bien nesessaire, pour donner la vrai expression” – manuscrito do Arquivo Digital da Casa Beethoven em Bonn (disponível em http://www.beethoven-haus-bonn.de/henle/letters-e/b0409.phtml?_gf=n).

²¹ No original de Beethoven: “so füge ich hier 2 österreichische Volkslieder [...] bey, womit sie schalten u. Walten können nach Belieben, die Begleitung ist von mir – ich denke eine Volkslieder Jagd ist beßer als eine Menschen-Jagd der so gepriesenen Helden” – manuscrito (Coleção H. C. Bodmer, HCB Br 227) do Arquivo Digital da Casa Beethoven em Bonn (disponível em http://www.beethoven-haus-bonn.de/henle/letters-e/b1372.phtml?_gf=n).

²² Os organizadores desta famosa coleção foram Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842), publicada em Frankfurt e Heidelberg, com seus três volumes editados entre 1806 e 1808.



coleção da outra. Note-se que aquela prática editorial inovadora, de canção popular impressa com letra sem partitura, vai ser reiterada e seguida pelas gerações seguintes, como é o caso, entre outras, da coleção de *Cantos populares do Brasil*, publicada em 1883, por Sylvio Romero (1851-1914).

Mas aquele *Zeitgeist* do final do século XVIII, de descoberta da canção popular, algo válido para todos os povos e dialetos, transcendendo uma cultura específica, bem como o valor literário singular de Lereno, parece ter passado despercebido até aqui. Segundo Antonio Candido, “a *Viola de Lereno* não é um livro de poesias, é uma coleção de modinhas a que falta a música para podermos avaliar devidamente” (*apud* Moraes, 1969, p. 49). Ou dito em outras palavras, “Domingos Caldas Barbosa é antes um modinheiro cujas letras têm pouca força sem a partitura” (Candido, 2000, p. 93). Este tipo de depreciação – aliás, Lereno é bem mais que um mero “modinheiro” – talvez seja decorrente das teses de um Brasil andando sempre 50 anos atrás dos outros povos, defasado em relação aos seus pares europeus ou de qualquer outro lugar, como se só o trabalho da geração futurista tivesse sido de fato “ciclópico”, tal como gostava de se autoproclamar Oswald de Andrade (1890-1954), acertando ele próprio antes de qualquer outro “o relógio império da literatura nacional” (tal como consta em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924). Contudo, já é tempo de se questionar criticamente a validade destas irreverências modernistas. A generalização apressada em torno de um Brasil (...) sempre já desclassificado e subdesenvolvido é facilmente refutada, por exemplo, quando comparamos a coleção brasileira d’A *Viola de Lereno* (1798), publicada oito anos antes da famosa coleção *A Trompa maravilhosa do menino* (1806), na Alemanha.

A mesma veemência com a qual Lereno preconizava a “chulice” (hoje diríamos “meiguice”, “dengo”), o “jeitinho brasileiro” na espontaneidade popular de suas *cantigas* (e isso mais de um século antes que Oswald de Andrade), temos também em Herder, defendendo o caráter “selvagem, vivo, livre, sensual e lírico” no contexto das *Volkslieder*. O que aparentemente seriam duas culturas distintas (latina e germânica) é na verdade uma única e mesma compreensão crítico-filosófica em torno da descoberta da música e da literatura populares – no sentido de uma nova perspectiva antes impensável que valoriza as manifestações artísticas do povo nestas duas artes. Talvez para além da avaliação do bibliógrafo araraquarense Rubens Borba Alves de Moraes (1899-1986), justificando a consistência da *Viola de Lereno* com o argumento de que “as modinhas do cantarino Caldas Barbosa pertencem à história da música e ali ocupam um lugar proeminente” (Moraes, 1969, p. 50), temos que compreender também seu lugar proeminente entre os primeiros intelectuais, filósofos da cultura, no final do século XVIII, ao lado de Herder, entre outros,



a valorizar e colecionar canções populares, bem como por sua inserção enquanto gênero literário e musical.



Figura 6. Leroen e Herder, pioneiros na publicação de canções populares, fundadores do gênero literário.

Por conta da diferença e singularidade em sua proposta inovadora, não apenas Antônio Candido não compreendeu mesmo que tardiamente as dimensões literárias de Leroen, como também ainda em seu tempo o *arcade carioca* já recebia “críticas e sátiras de Nicolau Tolentino, Fillinto Elísio, Bocage, Ribeiro dos Santos e outros” (Moraes, 1969, p. 50).

Voltemos a Goethe e Zelter. No final do século XVIII e início do século XIX, já consagrado e bastante famoso, Goethe foi diretamente influenciado por Zelter. A parceria de Zelter e Goethe pode ser comprovada não apenas pela vasta correspondência desde 1796, bem como pelas inúmeras canções com letra de Goethe e música de Zelter. A concepção musical de Goethe remonta diretamente a Zelter, daí inclusive a conhecida rejeição de Goethe por Schubert. Ao contrário de Zelter, cuja música recitava a poesia, sendo o contexto melódico-harmônico (incluindo-se o acompanhamento ao piano) algo bem simples, Schubert transforma o texto de Goethe para sua música, interpretando-o, dramatizando-o ao extremo, algo que Goethe repudiava.

Desde o final do século XVIII a canção popular se tornou uma categoria musical importante, ao mesmo tempo em que se reconhecia o dialeto como categoria da língua, não mais por ser uma versão precária da língua, mas sim agora se tornando algo próprio,



autônomo, com validade digna de constar em forma escrita. Surgem também simultaneamente os primeiros dicionários de dialeto do Sul da Alemanha, como é o caso do *Dicionário idiomático bávaro e alto-palatinado (Baierisches und oberpfälzisches Idiotikon)*, de Andreas Dominikus Zaupser, publicado em Munique, pela editora Lentner, em 1789.

Em especial, exercendo forte influência e com grande repercussão desde então, Schmeller publicou seu *Dicionário Bávaro (Bayerisches Wörterbuch)* em quatro volumes (1827-1837). Schmeller, conforme já mencionado, foi amigo próximo de Martius. Em 1830, ambos possuíram o mesmo endereço, na *Carlsstraße* nº 245, dividindo o mesmo teto (como consta nos *Diários* de Schmeller, 1954, p. 116). Tal como Schmeller, Martius também se interessava por linguagens populares. Inúmeros levantamentos de vocabulários indígenas em suas respectivas nações, oriundas das mais diversas regiões do Brasil, ao lado de anotações tanto naturalistas como literárias e musicais, constam em seu *Diário* (1817-1820) da viagem no Brasil. Por conta da proximidade e influência pessoal e intelectual, não resta dúvida que Schmeller tenha sido referência para Martius em seu *Glossaria Linguarum Brasiliensium – Glossarios de diversas lingoas e dialectos, que fallao os indios no Imperio do Brasil – Wörtersammlung brasilianischer Sprachen*, publicado em Erlangen, em 1863. Sabemos que também Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) foi consultado por Martius para a redação de alguns verbetes, por meio da correspondência manuscrita entre ambos, depositada hoje na BSB. Gonçalves Dias havia publicado poucos anos antes seu próprio *Dicionario da Lingua Tupy* (Dias, 1858), o que não deixa dúvida quanto àquele *Zeitgeist* que valorizava línguas e dialetos regionais. Na *Advertencia aos philanthropos brasileiros que lerem este livro*, damos conta de todo cuidado etnográfico e antropológico de Martius, o qual havia contado com o apoio de Spix na coleta de dados:

a collecção de glossarios aqui offercidos, em grande parte consiste de palavras, que eu e o meu defunto companheiro de viagem, o Doutor Spix, notámos por escripto da bocca dos Indios; outros tenho extrahido de diversos livros e manuscriptos para facilitar a comparação das linguagens entre si. A mira principal, que tinhamos em vista durante a nossa viagem era ethnografica, julgando, que pela confrontação de materiaes multiplicados se poderia formar um juizo sobre a affinidade de certas tribus; pois entre os muitos problemas, que a população primitiva da America offerece à Anthropologia e Ethnographia, um dos mais pesados é a



innumeravel multidão de idiomas e dialectos, e a reducção delles à certas linguagens principais e quase fundamentaes (Martius, 1863, p. XII).

Ao lado da valorização dos dialetos, cada vez mais também eram publicadas coleções de canções populares, e, após os primeiros livros só com a impressão da poesia, começam a surgir também edições com texto e partitura musical, ou seja, com a notação de melodias. Como exemplo temos *Canções populares austríacas com seus modos de cantar (Österreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen)* de Julius Max Schottky (1797-1849) e Franz Tschischka (1786-1855), publicadas em Pest, 1819 – e nesse caso, as melodias musicais estão impressas com seus poemas grafados experimentalmente de acordo com os fonemas dialetais austríacos.

Neste mesmo contexto é interessante observar que tenha ocorrido justamente na Baviera – reino também com forte interesse por dialetos, canções e costumes populares – a edição de canções populares brasileiras com o *Anexo Musical* de Spix e Martius, constando já melodias com acompanhamento de piano. Martius estava ciente do interesse por parte de seus conterrâneos em torno das canções populares e indígenas do Brasil.

Outras publicações de melodias populares com o acompanhamento instrumental impresso foram elaboradas pelos já citados Haydn e Beethoven, além de Ignaz Pleyel (1757–1831) e Sigismund von Neukomm (1778-1858), entre outros. Esta tradição de edição de canções populares, passados cem anos, prossegue ainda com força no século XX, como nos casos de Manuel de Falla (1876–1946), Béla Bartók (1881–1945), Villa-Lobos (1887-1959) e Hanns Eisler (1898-1962), entre tantos outros.

Como afirmamos anteriormente, em Goethe há um interesse sempre crescente pelas canções populares não enquanto invenção musical, mas, seguindo Herder, na valorização das coleções. Destas relações de amizade e de produção intelectual em torno das coleções de canções populares devemos incluir, além de Zelter, o próprio Martius. Para que tenhamos uma ideia do círculo de amizade entre o literato, o compositor e o botânico, em carta datada em Weimar, a 29 de setembro de 1827, Goethe assim escreveu a Zelter se referindo a Martius:



Pois então renove minhas lembranças de modo o mais amigável junto ao Senhor von Martius, botânico e brasileiro, nele você vai encontrar o homem mais formidável e magnífico.²³

Goethe relatou o fato de Martius, em 1825, estar trabalhando intensivamente na publicação dos dois próximos volumes da *Viagem no Brasil* (incluindo-se os anexos, com atlas, mapas, reproduções iconográficas e ainda o próprio *Anexo Musical*). O inventor do Romantismo enaltece os méritos de Martius por engajar tantos artistas de diversas áreas na missão. Em carta ao grande arquiduque Carl August (*Großherzog Carl August*), datada em Weimar, a 3 de janeiro de 1825, assim define Goethe o trabalho naquele momento de Martius, bem como a relação fecunda do botânico com a arte: “Cavaleiro von Martius, ele próprio colocou a mão nos tesouros de viagem pelo Brasil e tem sob si diversos artistas, atuando em diversas áreas”²⁴.

Nas anotações dos *Diários* de Goethe consta a 13 de setembro de 1824 uma visita de Martius em Weimar. Como era seu costume, Goethe selecionava criteriosamente seus interlocutores, escolhendo quem receber em sua casa, para que com eles pudesse aprender algo de produtivo em meio à sua incessante curiosidade. Com 75 anos de idade, ciente de que não mais teria condições de viajar para longas distâncias, Goethe aguardava com entusiasmo a visita do jovem Martius, então com 30 anos. Na véspera do encontro com Martius, a 12 de setembro de 1824, Goethe já se preparava para receber o jovem cientista, examinando aquilo que possuía em mãos, como, por exemplo, seus estudos sobre palmeiras: “lendo o ensaio de Martius sobre palmeiras”²⁵. No dia seguinte, Goethe, após reler ainda uma vez o ensaio de Martius sobre palmeiras, resume como foi o encontro em sua casa em Weimar:

Relendo o ensaio sobre palmeiras. O senhor Martius [já está aí]. Logo de início foi aprazível ouvir o relato de Martius sobre localidades do Brasil, palmeiras e outros gêneros [botânicos]. [Logo em seguida] Martius foi [visitar o Palácio de] Belvedere. Eu me preparei [de novo] para uma conversa. Ele almoçou conosco, acompanhado de sua jovem esposa e da Senhorita von Stengel, tia da esposa de Martius.

²³ “Sodann erneure auf die freundlichste Weise mein Andenken bey Herrn von Martius, dem Botaniker und Brasilianer; du wirst an ihm den herrlichsten trefflichsten Mann finden” (Goethe, 1827, p. 220).

²⁴ “Ritter von Martius, der bey der brasilianischen Reiseschätze selbst Hand anlegt und verschiedene Künstler, in verschiedenen Fächern gewandt, unter sich hat” (Goethe, 1823-1824, p. 67).

²⁵ Goethe, 1823-1824, p. 267.



Eu pendurei um mapa do Brasil na parede. Martius me apontou detalhes do mapa. Depois Martius me esclareceu detalhadamente página por página de suas publicações sobre palmeiras, publicações estas que eu já possuía. Além disso, como eu possuía também várias páginas ilustradas [supostamente anexos da *Viagem no Brasil*], Martius me explicou detalhadamente até a centésima entre as páginas soltas sobre a mesa. Logo a seguir Martius relatou em geral sobre as condições de vida no Brasil [...]. Foi uma pena que às 8 horas ele tivesse que ir embora.²⁶

Sobre a sequência no cardápio deste almoço podemos mencionar um detalhe poético relevante. Entre outras comidas havia alcachofras. Por certo Goethe conheceu este prato na Itália, então raro e caro em Weimar, interessante, porém, num contexto botânico-gastronômico. É provável por conta da iniciativa do próprio Goethe a alcachofra tenha sido introduzida em Weimar, que a partir de então foi cultivada em estufas naquela localidade. Até então a alcachofra era um prato desconhecido pela nobre e jovem esposa de Martius, a baronesa Franziska von Stengel (1806-1882). Goethe, numa inspiração galante, dedicou um poema à jovem Franziska (esposa de Martius desde 1823):

Minha menina, você não conhece o procedimento;
Pois alcachofras não são de todas as coisas
As piores, que sob dedos delicados
Atenuam sua intratabilidade natural.
Apenas segure o ferrão com traquejo vigoroso,
Este é o propósito de toda ciência.²⁷

Goethe, ao lado de Martius, colocando-se como homem de ciência, ainda assim prioriza o talento feminino transcendente de toda ciência. Interessante como o conteúdo deste poema espontâneo e mesmo caseiro, composto em 1825, em meio à visita de Martius, inicialmente contextualizado em botânica e comida, torna-se metafísico em seu desfecho final. Com a mesma admiração que enaltece a vitalidade da mulher, Goethe vai compor também sua obra imediatamente seguinte, justamente o *Coro Místico*, ponto

²⁶ Goethe, 1823-1824, p. 267-8.

²⁷ No original de Goethe: “*Mein Kind, Sie wissens nicht zu machen; / Doch Artischocken sind von allen Sachen / Die schlimmsten nicht, die unter zarten Fingern / Ihr widerspenstig Naturell verringern.- / Nimm nur den Stachel mit geschickter Kraft, / das ist der Sinn von aller Wissenschaft*” – In: Martius (1932, p. 20).



culminante e conclusivo da segunda parte de sua célebre tragédia *Fausto* (composta entre 1825 e 1831). Também aqui o “propósito de toda ciência” se revela no “eterno feminino”. O que parece de início uma mera ironia se torna a mais interiorizada das essências:

Tudo provisório é apenas uma parábola;
O deficiente, aqui se torna verdade;
O indescritível, aqui está feito;
O eterno feminino nos eleva.²⁸

Goethe, considerando-se também botânico, concentrou-se no estudo da *Bryophyllum calycinum*, planta que cultivou em Weimar. Em carta a um certo conde Sternberg, em Weimar, datada a 4 e 11 de janeiro de 1823, Goethe assim escrevia:

Estou cuidando e prosseguindo com a reprodução da [planta] *Bryophyllum calycinum*, e, em especial também neste inverno, tive a oportunidade de admirar sua força de auto-reprodução e próprio reestabelecimento.²⁹

Ainda em 1830 temos notícia do interesse de Goethe por esta planta, tendo dedicado a Marianne von Willemer (1784-1860), cantora e poetisa por quem Goethe nutria especial admiração, um poema intitulado *Com uma folha de Bryophyllum calycinum (Mit einem Blatt Bryophyllum calycinum)*.³⁰

Além do contato pessoal, entre 1824 e 1825 houve uma significativa correspondência entre Martius e Goethe (ver Martius (editor), 1932). Para que possamos compreender as razões da amizade entre Goethe e Martius, devemos antes nos ater ao fato que o próprio Goethe se reconhecia como naturalista. Goethe, bem mais velho, fazendo-se de anfitrião que conhece botânica e recebe em sua casa um jovem de talento, reconhecido botânico profissional, poderia por certo assimilar com ele fecundas novidades em ciências da natureza. Contudo, para a surpresa de Goethe, Martius não era apenas um botânico, mas leitor dos assuntos mais variados, estudioso de línguas e pesquisador canções populares.

²⁸ No original de *Fausto* de Goethe: *Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.*

²⁹ No original de Goethe: “*Noch vermelde ich, daß ich das Bryophyllum calycinum pflegend und fortpflanzend immerfort beobachte und Gelegenheit hatte, besonders auch diesen Winter seine Kraft, sich wiederherzustellen und fortzupflanzen, zu bewundern*” (apud Mommsen, 2006, p. 536).

³⁰ Uma pesquisa sobre a relação de Goethe com a planta *Bryophyllum calycinum* temos em Steiger, 1986.



Assim, cada vez mais o foco da amizade passou das ciências da natureza para outras áreas do conhecimento, com certeza abrangendo questões das letras e demais artístico-culturais. Martius foi um naturalista diferenciado por conta de sua *Bildung* (ver nota de rodapé nº 11). Chamou a atenção de Goethe por isso. Martius tratou de questões das artes populares no Brasil, tanto na música como nas danças, mantendo o mesmo rigor detalhista e descritivo de suas pesquisas enquanto naturalista. A novidade em Martius, portanto, dava-se também em seu método de documentação científica em torno de fenômenos artístico-culturais, algo ainda incomum naqueles tempos. Martius também se contextualiza intelectualmente na mesma concepção proposta inicialmente por Herder no estudo da canção popular de modo diferenciado, preconizando suas virtudes, e que, como vimos, esta concepção foi imediatamente adotada por Goethe e Zelter – ambos próximos a Martius. A aproximação entre Martius e Goethe também ocorreu porque estavam de acordo na compreensão das canções populares primitivas independentes de restrições geográficas. Ambos não diferenciavam, quanto ao caráter ou essência da canção, a região de origem. Quer sejam canções dos Alpes, da Sérvia ou das Ilhas Faroé, todas remontavam a um único e mesmo contexto. Para um europeu urbanizado dos grandes centros, todas estas regiões representavam o mesmo tipo de selvageria, assim garantindo um mesmo sentido pré-civilizatório de originalidade. Estes europeus distantes dos grandes centros se assemelhavam aos povos da América do Sul ou da Austrália. Àquela altura (final do século XVIII e início do século XIX) não havia discussão em torno daquilo que posteriormente se cristalizou como “identidade cultural”. No ideário intelectual de Martius e Goethe podemos pressentir quem sabe a busca pelo paraíso ao estudarem as canções dos “bons selvagens”. Lembremo-nos, por exemplo, das primeiras gerações de europeus que estiveram no novo mundo (desde o final do século XV): mesmo constatando que nem sempre os “selvagens” foram assim tão “bons”, sempre ocorreu um mesmo intuito de “vestígio de paraíso”, o que se depara de modo ainda mais derradeiro nas manifestações poético-musicais dos nativos, como em suas canções em suas danças. E esta busca pela fonte mais original no caso da canção nativa se assemelha, portanto, à busca por uma *Bryophyllum calcinum*, a assim concebida forma de planta originária.

A concepção de uma canção popular, ou seja, uma canção que o povo canta, foi, como vimos, iniciativa e idealização intelectual desde Herder, e, no Brasil e em Portugal, desde as cantigas de Lereño. Vale ressaltar que Goethe e Martius em seus diálogos sobre as canções populares brasileiras não definiram estes achados como um processo isolado, nem entraram em detalhes sobre o modo como os diversos títulos foram colecionados durante a viagem pelo Brasil. O repertório de canções populares brasileiras foi compreendido então



no mesmo contexto das demais coleções de canções populares da Europa - sem nenhuma implicação com o “exótico” ou o “extraeuropeu” – expressões que se tornariam posteriormente preconceitos por parte dos europeus, mas ainda não o são nos tempos de Martius e Goethe. Canções de todos os povos não são diferenciadas, portanto, por conta de seus conteúdos – com a ressalva de que, entre os talentos intelectuais de Goethe, a música estava longe de poder ser incluída. Em carta a Martius, datada em Weimar, a 25 de dezembro de 1824, Goethe avalia, de modo análogo, as canções do Tirol (região dos Alpes que engloba hoje parte do oeste da Áustria e do norte da Itália): “as estrofes tirolesas são lindinhas, elas designam de modo fragmentário um *Quodlibet*, que no final termina de modo totalmente característico” (Martius, 1932, p. 60). Em outra carta a Martius, datada em Weimar, a 29 de janeiro de 1825, Goethe efetua a aproximação entre canções brasileiras indígenas, tirolesas alpinas e australianas, comparando-as de um modo quase ingênuo. O consagrado Goethe não se permitiria expressar nada trivial, não diz apenas que gostou, mas define sempre um sofisticado sentido estético-artístico:

Milagrosamente há uma gradação entre os tiroleses, alegres e matutos, e os brasileiros cingidos de natureza, rudes e sombrios, como já se tornou também conhecido entre nós algo do mesmo modo balbuciente da Austrália. (Martius, 1932, p. 76)

Voltemos ao *Anexo Musical*. Em carta datada a 13 de janeiro de 1825, Martius escreve a Goethe sobre a possibilidade de reservar um espaço editorial também para a questão musical de sua *Viagem no Brasil*. E com esta informação de Martius a Goethe, sabemos que o *Anexo Musical* era um processo editorial ainda não consolidado, ou seja, a publicação do *Anexo Musical* é posterior a janeiro de 1825:

Também me deparei com algumas pequenas cançõezinhas de origem indígena em Tupi ou na Língua Geral. Mesmo antes de incluí-los na descrição da viagem, eu já me atrevo de compartilhá-las com Vossa Excelência. (Martius, 1932, p. 62)

Portanto, Martius cogitava incluir as tais “pequenas cançõezinhas” na sequência de seus livros em três volumes *Viagem no Brasil*, e, àquela altura, só o primeiro volume (1823) havia sido publicado. Observa-se que ele não cita ainda as modinhas e nem o *Lundum*, mas tão somente as canções indígenas. E em carta redigida em Weimar, a 29 de janeiro de 1825,



Goethe demonstrou interesse imediato pela iniciativa de Martius em torno das canções brasileiras: “as canções nacionais, as quais o senhor compartilhou comigo, vão multiplicar minha coleção de modo muito característico” (Martius, 1932, p. 76). Àquela altura Goethe empregava a expressão canções nacionais (*Nationallieder*) sem qualquer vínculo político-patriótico nem nacionalista, mas sim enquanto sinônimo de “canções populares” (*Volkslieder*).

Como já afirmamos, Martius recolheu e selecionou as oito modinhas, um *Lundum* e 14 cantos indígenas pelo Brasil, de anotações musicais e literárias em seu *Diário* manuscrito. No caso das modinhas e do *Lundum*, porque não constam hoje em seu *Diário* na BSB, Martius talvez tenha só guardado as melodias de memória e anotado a letra. Ou ainda suas fontes primárias se perderam. Este material coletado no Brasil, após o regresso de Martius a Munique, foi entregue ao que tudo indica ao músico Theodor Lachner, provável responsável pela edição musical, cujo nome até aqui permanecia ignorado, como já afirmamos antes. Martius assimilou a música brasileira com exemplos por região. Estão indicadas as capitânicas (que logo depois se tornariam províncias) das quais as canções populares se originam, como também os diversos cantos indígenas por nação, mantendo-se neste caso inclusive a fidelidade à escala pentatônica na escrita - que fazem estes documentos ainda mais preciosos quanto ao processo musicológico.

Em relação aos cantos indígenas, hoje sabemos que os manuscritos de Martius anotados em seu *Diário* no Brasil diferem sobremaneira da edição impressa em Munique (1825 ou 1826), provavelmente por conta da revisão posterior, quando se adaptou forçosamente os sistemas harmônicos indígenas ao sistema tonal, com a inclusão de acordes perfeitos, certamente incompatíveis, bem como com a transformação das métricas originais, livres e irregulares, em compassos rígidos sem dinamismo rítmico. As discrepâncias nas *Melodias Indígenas*, justamente entre as anotações musicais autógrafas de Martius em seu *Diário* brasileiro e a posterior edição impressa do *Anexo Musical* em Munique, já foram levantadas anteriormente (ver Hofmann, 1997, p. 116-118). A edição crítica completa das *Melodias Indígenas* fica, contudo, para uma próxima etapa da pesquisa.

Mas se estão preservadas todas as anotações manuscritas de Martius para os cantos indígenas, infelizmente não foram localizadas as anotações correspondentes das modinhas e do *Lundum – Dança Popular Brasileira*. Não se encontram na BSB e ainda não foram localizadas. As únicas fontes deste repertório popular brasileiro continuam sendo as partituras impressas do *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil*.



Resta-nos a indagação sobre as razões da escolha exclusiva dos repertórios populares pelos naturalistas bávaros, os quais não entraram no mérito da amplitude maior da produção musical do Brasil naquela época como um todo.

Nos raros momentos em que se falava da atividade artística num teatro brasileiro, a ironia prevalecia. Spix e Martius descrevem um episódio ocorrido em 1818, num teatro de São Paulo – provavelmente a antiga Casa da Ópera (junto à Igreja do Pátio do Colégio), construída entre 1793 e 1795, no governo de Bernardo José de Lorena, e demolida em 1870:

Também não faltavam festividades dramáticas àquela altura em São Paulo. Nós assistimos, num teatro construído em estilo moderno, a apresentação em língua portuguesa da opereta francesa *le Déserteur*.³¹ A execução lembrava os tempos nos quais Téspis [talvez o mais antigo ator da Grécia] conduzia os carros teatrais pelas ruas de Atenas. Os atores, em geral gente preta ou de cor, pertenciam à categoria daqueles aos quais [o jurista romano Eneo Domitius] Ulpianus ainda confere uma *levis notæ maculam* [uma desonra de ligeira nota]. O ator principal, um barbeiro, comoveu profundamente seus concidadãos [mas não os dois viajantes da Baviera]. Também não nos estranhou o fato de que a música acompanhante, do mesmo modo ainda caótica, estivesse à procura de seus elementos primitivos, já que além da apreciada guitarra para o acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento foi suficientemente ensaiado (Spix & Martius, 1823, p. 225).

Teatros brasileiros foram motivo de pilhéria para os jovens Spix & Martius, recém-chegados da Baviera com forte formação erudita, mas ainda com pouca experiência de mundo. A tal *levis notæ maculam* talvez seja uma expressão dos viajantes bávaros para desmerecer de uma só vez a dupla condição dos atores/cantores paulistanos: “de cor” e “gente do palco”, supostamente tendo sido a primeira vez que viram negros atuando, com uma reação imediata talvez ao comparar o nível artístico da Casa de Ópera de São Paulo

³¹ Talvez seja a ópera-bufa *Il Desertore Francese*, com música do português Antônio Leal Moreira. Há notícia da estreia desta obra “no Carnaval de 1800, no Teatro Carignano, de Turim, e repetida no ano seguinte no Scala, de Milão” (Borba & Graça, 1963, p. 107). Outra possibilidade seria *Le Déserteur* de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817), de fato uma “opereta francesa”.



com o Teatro da Corte de Munique. E quanto à música sacra? Sua omissão seria um tipo de postura, tendo-se como prioridade a observação daquilo que não havia na Baviera enquanto relato de viagem? Talvez sim, pois ao contrário da novidade em torno das canções populares e dos cantos indígenas, a música nas igrejas do Brasil, que foi ignorada, mas quem sabe ouvida por Spix & Martius nas diversas capitânicas do então Reino Unido do Brasil, de fato, pouco se diferenciava daquela que eles poderiam supor dos cultos religiosos nas pequenas vilas da Baviera, seja música católica ou mesmo protestante, mesmo que em menor número, com tantos outros compositores por lá para o mesmo gênero musical sacro (em latim ou vernáculo) e certamente de valor artístico similar. Ou ainda pelo fato de Martius, aquele entre os dois naturalistas com maior envolvimento musical, ser protestante? Será que por conta de uma diferença religiosa ele permaneceu distante da música católica brasileira e não se interessou em abordar este contexto? Não sabemos. Mas é fato que entre os relatos mais imperfeitos da *Viagem no Brasil* esteja aquele referente à música sacra e ópera. Davide Perez (1711-1778), Marcos Portugal (1762-1830), Pedro I e Neukomm são citados rapidamente, ignorando-se demais músicos e compositores nascidos no Brasil. Sobre o “Cavaleiro Neukomm”, Martius avalia que “a formação musical dos habitantes nem de longe estava madura para as Missas do aluno predileto de J. Haydn, escritas totalmente no estilo dos mais famosos compositores alemães”. Já a Real Câmara e Capela de João VI, segundo Martius, “até agora incapaz de demonstrar algo íntegro em matéria de ópera italiana, seja por parte dos cantores ou da orquestra”, foi reduzida em sua descrição a uma “orquestra particular de música instrumental e vocal, estabelecida pelo príncipe herdeiro com a participação de mestiços e negros nativos, o que diz muito do sentido musical dos brasileiros” (Spix & Martius, 1823, p. 105-106).

Com a mesma leitura superficial, Martius informa também não ter encontrado no Brasil qualquer vocação natural para o misticismo. Na condição de um cientista já posterior ao Iluminismo e também por ter sido um protestante rígido, Martius relatou a Goethe, em carta datada em Munique, a 18 de maio de 1825, talvez só aquilo que ele próprio queria ter encontrado em terras tropicais. E, por assim dizer, não encontrou, evidentemente, o que não queria ter encontrado. Ao narrar sobre os imaginários populares do Brasil, Martius exclui todo possível misticismo ou relações religiosas com espíritos e fantasmas. Ou seja, Martius observou os brasileiros de seu tempo de certo modo parcial e fragmentado:

Eu me dei conta que também no Brasil – porque do mesmo modo lá não existem vestígios de medo de fantasmas, espiritismos, nem



mesmo tendência para se acreditar no sobrenatural – não encontrei influências das baladas ou dos romances de cavalaria. (Martius, 1932, p. 86)

Martius descreve ainda o que ele entendeu da mentalidade obscena brasileira, incapaz de projetos de envergadura mais elevada. Por “canções eróticas” entendia o espírito das canções populares brasileiras, recorrendo não raramente à sensualidade em suas temáticas:

A poesia lá [no Brasil] possui apenas o caráter lírico-sentimental ou sensual e é destituída completamente de motivos idealistas mais elevados, por isso no Brasil só prevalecem canções eróticas e histórias obscenas. Estas são recorrentes e pertencem ao povo como um todo, pelas quais a massa brasileira se expressa com maior ou menor elegância, acompanhando com menores ou maiores gestos e modulações cheias de significado, sempre sendo o tema principal nas conversas entre homens, o que vale tanto para o puxador de burros como para o mais granfino funcionário público. Por outro lado, o sexo feminino deve se submeter às mentalidades deles na formação social de um sistema de sensualidade amorosa. (Martius, 1932, p. 86)

Em Martius devemos observar ainda dois processos distintos de documentação de lunduns. De uma maneira, como no *Anexo Musical*, temos a parte instrumental solista anotada em música do *Lundum – Dança Popular Brasileira*, mas sem qualquer (con)texto. De modo diverso, tal como na *Viola de Lereno*, temos tão somente a reprodução de letras de lunduns, mas sem a música. Tais letras inéditas de canções populares foram anotadas por Martius em seu *Diário* em Juazeiro (na divisa da Bahia com Pernambuco), entretanto, jamais publicadas nem impressas. Em seu *Diário* constam ainda relatos de outros gêneros musicais populares, como a *Bahiana*: “a *Bahiana* é do mesmo modo uma dança parecida com o *lundum*, mas de outro ritmo e de movimentos mais suaves: *O minha Bahiana, Bahiana, Pernambucana!*”. Assim anota Martius diretamente em português em seu *Diário*:

Mulatta tu és Bahiana,
marra a saia no embigo,



minha Mulatta bonita,
risca as Bahianas comigo.

Mulatta tu és Bahiana,
Bota teu ombro de fora,
saia curta! Maxo adiante,
perna fina não signora.³²

No *Diário* manuscrito de Martius ainda encontramos outras referências musicais jamais publicadas. Há a letra de um *Lundum* (Martius grafava sempre *Landum*): *Intendes que tu m'intendes; entendes q. V.M. m'engana, endentes que V.M. já tendes outro amor ao quem mais amas!* Logo em seguida Martius reproduz a letra que vai dar origem sem tirar nem por à modinha *Uma mulata bonita*.

O botânico prossegue ainda com a definição de outro gênero popular brasileiro, a *donda*, “um tipo de lundum batido com o pé e com um ritmo bem simples e diferente”. Daí anota também em português, em sua visita de campo em Juazeiro, a letra desta *Donda*:

*Adonde vem?
“De Minas”
Que traz p^a vender?
“Trago ouro trago prata”;
V.M. tudo quer eu também.
Dos montes vi te eu alegre!
Vire ti p^a mim,
que Deos me leve p^a minha terra,
terra ahonde eu nasci.
Pois um erro não é erro,
pois que hum bom atirador erra sua perdiz no
ar.
Pasmem Senhoras pasmem!
Tornem a pasmar.
Tenhao sentido na Donda,
p^a não errar³³*

³² *Martusiana*, I-C-1-6 (BSB).

³³ *Martusiana*, I-C-1-6 (BSB).



Sobre outro gênero musical popular brasileiro similar, a fofa, “sensual e desenvolta”, e ainda anterior, por volta de 1752, talvez precursora do lundum, temos uma rara notícia no livro *Relação da Fofa que veyo agora da Bahia, e o Fandango de Sevilha, Aplaudido pelo melhor som, que ha para divertir melancolias e o Cuco do Amor Vindo do Brasil por Falar, para quem o quizer comer. Tudo deccifrado, na Academia dos Extromozos, por C. M. M. B. Catalumna: En la Imprenta de Francisco Guevaiz* (ver Herkenhoff, 1996, p. 213).

Portanto, seja fofa, seja donda, restou-nos pouco deste passado popular brasileiro. Já o lundum, gênero sobre o qual sabemos mais, aproxima-se também do batuque em seus exemplares instrumentais e de dança – algo que não ocorre com a modinha.

Segundo Martius, o batuque (consta *batucca* em seu *Diário*) é uma dança de “origem puramente africana”. Para o protestante e conservador Martius, “o batuque é próprio da plebe mais baixa e até mesmo é proibido pela religião”.

Como as autoridades portuguesas proibiam o ajuntamento de escravos para bailar e tanger desde o século XVI, tais leis e seus desdobramentos se tornam testemunhos muitas vezes únicos para a história deste gênero cultural. O rigor destas proibições, contudo, deve ser questionado. Afinal, uma lei que precisa ser reeditada a todo instante ao longo de séculos, só pode indicar sua não observância. Ou seja, uma lei à qual não se obedecia ou cuja aplicação se mostrou ineficaz. No caso do batuque, talvez suas reiteradas proibições fossem antes uma forma das autoridades locais, os representantes da Metrópole na Colônia, demonstrarem tão somente que estavam tentando cumprir uma ordem superior que, contudo, era de fato inviável de ser cumprida. Como se diria hoje em dia na expressão popular, a reiterada lei proibindo os batuques jamais “pegou” no Brasil. Exemplo desse tipo de ordem temos a 20 de junho de 1743, do “Exercitor G^{en} e Capitam G^{al} da Cap^{tia} do Rio de Jane^{ro}, e Minas Gerais”, Antônio Gomes Freire de Andrade (1685-1763), dito Conde de Bobadela, proibindo a reunião de negros da cidade do Rio de Janeiro “em batuques no campo”, alegando que “porq^{to} sendo precizo evitar as desordens que frequentem^{te} sucedem de haver ajuntam^{to} de negros pelos parq^s e mais pr^{ças} adonde [...] a fazer danças a que chamaõ vulgarm^{te} batuques” (Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, *Reg^o do S^{nr} Gn^{al} pelo qual prohibe aos negros desta cid^e a que não se ajuntem em batuques no Campo* cód.60 vol.XXIV/00447 f.50) – documento arrolado pela primeira vez em nossa tese de doutorado pela ECA-USP, defendida em 2000. Esse talvez seja um dos documentos mais antigos a citar textualmente a palavra “batuque”. De acordo com o Conde de Bobadela, como acabamos de observar, os negros chamavam as suas danças vulgarmente de batuques. E os negros praticavam os batuques em parques e praças da cidade do Rio de



Janeiro. Ao que tudo indica, os batuques ocorriam de fato livremente àquela altura, sem qualquer intervenção das autoridades.

Martius procura descrever semelhanças e diferenças entre o lundum e o batuque: “o lundum é como o batuque, mas com maior refinamento, dançado até mesmo nas boas sociedades”. Martius anota ainda que “o lundum é dançado de modo semelhante tal como o batuque, apenas que não com uma expressão assim tão grosseira. O lundum se dança em par, com um senhor e uma dama, que ora se afastam, ora se reaproximam”.³⁴

Contudo, de modo diverso da narrativa de Martius, temos notícias de que não apenas o lundum, mas também o batuque desde sempre adentrava “nas boas sociedades”. Tomás Antônio Gonzaga, cerca de 50 anos antes, na década de 80 do século XVIII, na *Sexta* de suas *Cartas Chilenas*, cita o lundum ao lado do batuque: “a ligeira mulata, em trajes de homem, dança o quente lundu e o vil batuque”. Na *Décima Primeira* destas mesmas *Cartas*, o poeta árcade descreve estes gêneros populares conjuntamente executados por violas e dançados por negras e mulatas no palácio de ninguém menos que Luiz da Cunha Menezes, governador de Minas Gerais entre 1783 e 1788:

Fingindo³⁵ a moça que levanta a saia e voando na ponta dos dedinhos, prega no machacaz,³⁶ de quem mais gosta, a lasciva embigada, abrindo os braços. Então o machacaz, mexendo a bunda, pondo uma mão na testa, outra na ilharga³⁷, ou dando alguns estalos com os dedos, seguindo das violas o compasso, lhe diz – ‘eu pago, eu pago’ – e, de repente, sobre a torpe michela³⁸ atira o salto. Ó dança venturosa! Tu entravas nas humildes choupanas, onde as negras, aonde as vis mulatas, apertando por baixo do bandulho³⁹ a larga cinta, te honravam cos marotos e brejeiros, batendo sobre o chão o pé descalço. Agora já consegues ter entrada nas casas mais honestas e palácios! Ah! Tu, famoso chefe, dá exemplo. Tu já, tu já batucas, escondido debaixo dos teus tetos [...]!

³⁴ *Martusiana*, I-C-1-6 (BSB).

³⁵ O verbo “fingir” aqui tem a conotação do século XVIII. Hoje diríamos “interpretar um gesto”, “atuar”, “dançar”, “praticar” ou “executar uma apresentação”.

³⁶ Segundo o *Aurélio*: “homem corpulento, desajeitado, pesadão”. Ou ainda: “indivíduo espertalhão, astucioso, finório” (Hollanda, 1986, p. 1059).

³⁷ “Cada uma das partes laterais e inferiores do baixo-ventre” (Hollanda, 1986, p. 916).

³⁸ “Meretriz” (Hollanda, 1986, p. 1130).

³⁹ “Barriga, pança, intestinos” (Hollanda, 1986, p. 229).



Não obstante aquilo que hoje definiríamos por preconceitos sociais e mesmo racistas de Gonzaga, seu poema se torna uma crônica importante para a compreensão dos gêneros populares no Brasil-Colônia, atrelando ainda o lundum à execução da viola que hoje chamamos caipira. Se a intenção de Gonzaga era denegrir a figura de Cunha Menezes, seu poema hoje pode ser lido de modo diverso. O governador se torna um protagonista nas origens do lundum e do batuque. Já para além de um mero *Fanfarrão Minésio*, havia em Cunha Menezes a figura de um político hábil e empreendedor que se entregava sem formalismos à cultura local. Em Gonzaga,

os chistes [...] violentos são desfechados contra os mulatos, símbolo da ascensão social no Brasil-Colônia, o que Critilo [Gonzaga] não compreendia, nem aceitava: *Se te queres moldar aos teus talentos, / Em tosca frase do país somente / Escreve trovas, que os mulatos cantem* (Pereira, 1996, p. 781).

Em Cunha Menezes, por sua vez, temos quem sabe um apreciador sincero e mecenas pioneiro de batuques e lunduns, merecendo já lembrança mais digna em nossa história, em especial em nossa história musical. Há tanto um tradicionalismo beato e autoritário em Gonzaga, caracterizado pela “adesão ao aulicismo, numa legalidade conservadora e antiprogressista” (Pereira, 1996, p. 786), como, por sua vez, há um espírito despojado e empreendedor em Cunha Menezes, ao ponto de se aproximar do povo mais simples de Minas - como na cena descrita acima com a *performance* de lunduns e batuques.

As restrições endereçadas por Gonzaga/Critilo, com seu aristocratismo de magistrado, aos pequenos artesãos, aos mulatos e as mais humildes camadas da população, opõem-se ao plebeísmo, demagógico ou não, de Menezes/Fanfarrão que, nobre de nascimento e futuro Conde de Lumiares, revela-se mais democrata (Pereira, 1996, p. 781-782).

Ainda sobre o batuque, o lundum e a modinha, uma cronologia poderia ser assim estabelecida: O batuque é anterior, inicialmente o ajuntamento de negros escravos ou forros que dançam e tocam desde o século XVI, em Portugal. Já no Brasil chamado folguedo e, desde pelo menos meados do século XVIII, torna-se batuque, sempre no mesmo contexto de música com dança de negros das mais diversas nações africanas. Já a modinha



e o lundum surgem tão somente na segunda metade do século XVIII – ver ao final a tabela comparativa dos três principais gêneros musicais populares no Brasil dos tempos coloniais (e um estudo mais detalhado sobre assunto temos em Ricciardi, 2015).

As *Modinhas do Brasil*,⁴⁰ manuscrito da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, é outra coleção de música popular brasileira colonial, composta por 30 duetos, cuja denominação “modinha” constitui uma generalização. As duas vozes do canto, cuja exigência virtuosística pressupõe intérpretes de boa formação, são acompanhadas por guitarra (e similares, como a viola caipira) e/ou baixo contínuo. Com seu refinamento técnico, o que faz deste repertório notadamente elaborado – tanto na composição como para sua execução – não deixa de ser instigante a hipótese de que provenha desses tipos de duetos coloniais a prática da antiga música caipira. Talvez o único aspecto comum a todos os duetos seja a frase curta e truncada, de acordo com as pequenas dimensões dos versos. Mas os versos certamente não são todos do mesmo autor. Alguns lembram bem o gosto popular sensual brasileiro, seja no lamento, seja no gracejo. Outros, menos inspirados, recorrem a um rebuscamento mais formalista que de conteúdo. Quanto às músicas, talvez de um primeiro autor, são todas lunduns de importância histórica, e já contêm as primeiras síncopas e ostinatos característicos. Trata-se dos duetos Nº1-8, 11-12, 15-23 e 25. Em especial, o Nº16 - *A saudade que no peito*, é sem dúvida uma das surpresas: o emprego nas linhas melódicas de intervalos típicos do folclore nordestino, quer seja a 4ª aumentada, no movimentado refrão do baixo, ou a 7ª menor sobre a fundamental, dos solistas (o assim chamado modo mixolídio). São características brasileiras na música popular desde o século XVIII – algo que refuta mais uma vez, portanto, os modernistas desde Oswald de Andrade, autoproclamados inventores da tal “identidade brasileira”. Outros duetos se aproximam de árias operísticas: Nº9-10 e 14 – talvez de um segundo autor, e Nº28-30 – talvez ainda de um terceiro autor. Há ainda aqueles, talvez de um quarto autor, como os Nº13 e 24, cuja composição tenha talvez alcançado menor êxito. Por fim, talvez de um quinto autor, são dois duetos em lânguidos 6/8, Nº26-27, os quais foram compostos sem qualquer pretensão dramática ou variedade rítmica, em singelas sequências de terças paralelas. Segundo Edilson de Lima (2001), os textos de duas delas, Nº6 *Eu nasci sem coroação* e Nº26 *Homens errados e loucos*, são de Lereno. Quanto às composições musicais, contudo, não parecem ser do mesmo autor. Todas as outras, texto e música, permanecem anônimas.

⁴⁰ Béhague foi o primeiro a publicar um ensaio sobre as *Modinhas do Brasil* (Béhague, 1968). Em 1998, o musicólogo Edilson de Lima defendeu no IA-UNESP, sob orientação de Régis Duprat, dissertação de mestrado sobre a importante coleção do último quartel do século XVIII e depois, em 2001, junto a EdUSP, realizou sua primeira edição crítica, bem como a reprodução em fac-símile dos manuscritos, passados mais de dois séculos.



O musicólogo cearense José Mozart de Araújo (1904-1988) não chegou a analisar estes preciosos manuscritos da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa. Mas ainda assim seu livro *A Modinha e o Lundu no século XVIII* (1963) é uma leitura essencial para aqueles que estudam a música brasileira. Segundo Mozart de Araújo, a modinha é brasileira de nascimento, derivada da moda portuguesa, tendo sido nomeada como diminutivo daquela e introduzida em Portugal justamente por Lereño (ver Araújo, 1963 p. 25-44). Sobre a modinha enquanto gênero, Mário de Andrade observa que “os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar à Modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguesa” (Andrade, 1980 [1930], p. 6). Mozart de Araújo, por sua vez, assume hipótese ainda mais culturalista,⁴¹ apoiada também por José Ramos Tinhorão:

O exíguo material brasileiro que ilustra alguns livros de viagem ou que aparece no *Jornal de Modinhas* editado em Lisboa entre 1792 e 1795, é, por assim dizer, um material de segunda mão, algo deformado pelos acompanhamentos “clássicos” dos mestres contrapontistas de então, ou já transfigurado pelo artificialismo das versões eruditas que este material sofreu, ao ser transcrito para o pentagrama. Começaria aliás, por essa época, a se pronunciar um outro fator de deformação: a italianização da modinha (Araújo, 1963, p. 47-48; também *apud* Tinhorão, 1978, p. 14).

⁴¹ Culturalistas são os adeptos do culturalismo. Trata-se de um tipo problemático de relativismo cultural. O relativismo, enquanto processo epistemológico, é incontornável nos estudos culturais (na sociologia, na antropologia etc.). Porque cada cultura apresenta um conjunto específico de regras e normas sociais restrita a seu tempo histórico e finito, com sua respectiva moral datada, e, portanto, condenada à obsolescência. Com estas perspectivas devemos estudar as questões culturais. Daí devemos diferenciar, em sua boa relatividade, os hábitos cotidianos entre as culturas. Mas este bom relativismo se torna nihilista, ou mau relativismo, quando tudo se generaliza em essência cultural, reduzindo-se até mesmo as artes e a filosofia a meros bens culturais. Em sua rigidez, o culturalismo superdimensiona a cultura a uma condição naturalizada e, não raramente, pseudobiológica. O culturalismo também se confunde com o assim chamado racismo sem raça, racismo cultural ou neo-racismo, quando o conceito de cultura (corretamente refinado) substitui o conceito de raça (já talvez um tabu indesejável). No âmbito da arte, um dos equívocos do culturalismo é a cristalização da *poiesis* (ποίησις), justamente a condição do artista inventivo. Ao contrário das manifestações meramente culturais, a grande arte e a grande filosofia jamais se tornam obsoletas. Porque o mundo da obra de linguagem nada tem a ver com datações. Os culturalistas ainda, não raramente, denegam as dinâmicas transformadoras próprias do ser humano – como se as confluências ou fusões de horizontes nos mais diversos modos de viver, pensar e inventar, fossem sempre prejudiciais. O problema do culturalismo, portanto, é a compreensão redutiva do ser humano, concebido como se fosse um peixe no aquário, com sua liberdade restrita ao sempre igual, destituído de curiosidade ou espírito crítico. Por fim, para quem deseja se aprofundar neste tema, uma crítica importante ao relativismo cultural temos em Japiassu (2001).



A citada coleção *Jornal de Modinhas* (publicada em Lisboa entre 1792 e 1795) contempla aparentemente só compositores portugueses. O próprio Mozart de Araújo já se aprofundou sobre o assunto (ver Araújo, 1963, p. 69-128). Agora, quanto à influência italiana e tantas outras europeias ou oriundas de onde quer que sejam, parece que os culturalistas estão sempre vislumbrando o demônio a corromper a pureza nativa. Ou a questão da erudição atrelada à burguesia, como se Karl Marx (Trier, 1818 – Londres, 1883) tivesse sido incapaz de entender a autonomia e a importância crítico-inventiva da arte e mesmo da arte popular. Soma-se a isso tudo ainda um transporte forçado de realidades ao longo da história da música brasileira. Este tipo de crítica, como considerar a modinha por demais influenciada pela ópera italiana, parece mesmo ser o “A” de um Rondó que já deveria ter tido há muito uma *coda senza da capo*. Trata-se de uma patologia recorrente da qual há muito já deveríamos ter tido uma cura. Este tipo de depreciação, tão cara aos culturalistas, pois entendem que toda arte diferenciada (ou tudo que não seja cultura massificada) está sempre atrelada à burguesia europeia, branca, erudita, clássica, elitista, esnobe e aristocrática - parece priorizar um tipo de endocruzamento (consanguíneo) cultural, preterindo qualquer possibilidade de fusão de horizontes ou multifariedade artístico-cultural. Esta convicção recorrente, trazida à tona por espíritos truculentos, torna-se um problema quando em nome de uma cultura pura ou arbitrariamente popular (porque a definição de povo se torna arbitrária) se atua contra a liberdade e contra a invenção humana. O absurdo é que para os culturalistas o puramente genuíno ou original só é possível quando o povo nada sabe ou nada conhece, portanto, um modo de desmerecer o próprio povo. A busca dos culturalistas pela pureza só pode mesmo conduzir à esterilidade. Há que se valorizar a singularidade da canção, mas sem preconceitos puristas.

Por conta dos estudos de Erich Stockmann (1926-2003), sabemos que o próprio Marx, seguindo os passos de Herder, também admirava coleções de canções populares. Marx chegou a presentear sua jovem noiva Jenny von Westphalen (1814-1881) com uma coleção de letras de canções populares então publicadas, copiada por ele em manuscrito. Eu sua dedicatória amorosa podemos observar o mesmo tipo de consideração em relação às canções populares, que tal como nos exemplos citados de Goethe e Martius. Trata-se do interesse por canções distantes da urbanidade dos maiores centros, conferindo-se originalidade às linguagens dos tempos primordiais:

Canções de todos os dialetos alemães, espanhóis, gregos, letões, lapões, estonianos, albaneses etc. coletadas de diversas coleções etc. para a minha doce Jeninha de meu coração. K. H. Marx. Berlin



1839. *Jamais te esqueci, Pensei em ti todo tempo, Tu moras em meu coração, coração, coração, Como a Rosa junto à sua haste.*⁴²

Marx salienta aqui não apenas a importância das singularidades regionais das canções populares em seus dialetos, mas considera também a pluralidade das procedências geográficas sem rejeição às possíveis fusões de horizontes entre elas. Se lemos Marx diretamente, torna-se claro que aquilo que se procura chamar no Brasil de “marxismo cultural” nada tem a ver com o filósofo de fato. O tal “marxismo cultural” se torna, assim, mais uma construção de segunda ordem, dissolvendo a heterogeneidade do pensamento crítico original na univocidade do discurso ideológico tardio. Desde Herder até Marx, o *Zeitgeist* inovador na valorização da canção popular (nacional) contempla a pluralidade de povos e países sem estabelecer hierarquias, numa perspectiva cosmopolita que valoriza a diversidade de singularidades. Trata-se de uma fecunda fusão de horizontes entre o regional e o universal. Mas há que se diferenciar esta valorização nacional daquilo que depois se tornou o nacionalismo. Mário de Andrade, num momento seu de maior maturidade, diferencia nacional de nacionalismo: “Não sou nacionalista, sou simplesmente nacional [...]. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (Andrade, 1977 [1943/1945], p. 60). Aliás, analisando o nacionalismo numa perspectiva histórica, há que se concluir que o nacionalismo pequeno-burguês do século XIX culminou na Primeira Guerra Mundial. Já o nacionalismo nazifascista da primeira metade do século XX culminou na Segunda Guerra Mundial. E se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, chauvinista, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista. Rubens Borba de Moraes elucidou talvez antes de qualquer outro o engodo evidente, quando, num transporte forçado de realidades, como é recorrente no culturalismo brasileiro desde o século passado, procura-se julgar os méritos das artes do período colonial com a perspectiva tardia do nacionalismo:

calcular o valor de um autor por seus sentimentos nacionalistas é um ato de chauvinismo somente, não é crítica literária. Encontrar

⁴² No original de Marx: “*Volkslieder aller deutschen Mundarte, spanische, griechische, lettische, lappländische, esthnische, albanesische etc. zusammengestellt aus verschiedenen Sammlungen usw. für mein süßes Herzens-Jennychen. K. H. Marx. Berlin 1839. „Hab’ Deiner nie vergessen, / Hab’ Allzeit an Dich gedenkt, Du liegst mir stets am Herzen, / Herzen, Herzen, / Wie d’ Ros’ am Stiele hängt’. Altes Volkslied*” (Marx & Engels, 1975, p. 773-855).



nacionalismo antes do século XIX é cometer um anacronismo histórico. (Moraes, 1969, p. X)

Confluente à lucidez de Rubens Borba de Moraes, numa mesma perspectiva de um cosmopolitismo avançado que leva em consideração as singularidades regionais, Bertolt Brecht (1898-1956) nos ensina que “as verdadeiras obras internacionais são as obras nacionais. As verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais” (Brecht, 1966, p. 338). Exemplo disso temos na filosofia de Martin Heidegger (1889-1976) que articula os pensamentos do sertanejo mineiro em Guimarães Rosa (1908-1967). Por isso, há que se superar os velhos clichês culturalistas no Brasil que a todo instante buscaram forjar “identidades brasílicas” desprovidas de relações, como se isto fosse possível. Ludwig Wittgenstein (1889-1951) elucida o engodo da identidade: “dizer de duas coisas, que sejam idênticas, não faz sentido, e dizer de uma, que seja idêntica consigo mesma, não diz absolutamente nada” (Wittgenstein, 1963 [1918], p. 83 [35.5303]). Ou seja, a identidade não pode mais ser compreendida enquanto uniformidade monótona desprovida de relações (insípido vazio ou suposta pureza descontaminada) ou qualquer determinismo historiográfico (arbitrário) de relações não mais que tecnicamente calculáveis.

Vejamos que o próprio Lerenio Selinuntino (o já citado Domingos Caldas Barbosa), importante propagador das modinhas e lunduns no século XVIII, encontrava-se próximo da música italiana da época, quando, por exemplo, traduzia livremente libretos de óperas para o Real Teatro São Carlos de Lisboa, como *A Escola dos Ciosos* (1795), do compositor italiano radicado em Viena, Antonio Salieri (1750-1825). Além de tradutor, Lerenio é ele mesmo autor libretista de óperas em português, como *Os viajantes ditosos* (1790), com música de Marcos Portugal, bem como *A Saloia Namorada, ou o Remedio he Casar* (1793) e *A vingança da Cigana* (1794), ambas com música de Antônio Leal Moreira (1758-1819). É inequívoco, portanto, sua proximidade com a ópera, tanto portuguesa como italiana. Por outro lado, o caráter popular das cantigas de Caldas Barbosa vem sendo observado desde Silvio Romero:

O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando à viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quase todas as cantigas de Lerenio correm na boca do povo, nas classes plebéias, truncadas ou ampliadas [...] em algumas províncias do norte coligi



grande cópia de canções populares, repetidas vezes recolhi cantigas de Caldas Barbosa como anônimas, repetidas por analfabetos (*apud* Tinhorão, 1978, p. 15).

Tal como Angelo de Sequeira, também Lereno, ambos autores de livros impressos sem partituras, acabam por ser recitados depois em práticas orais numa ampla recepção popular. O que podemos concluir com isso? Que o intelectual enquanto pessoa também faz parte do povo e que o regional e o cosmopolita não são excludentes – no sentido do citado cosmopolita avançado e que não deve ser confundido com o tipo de globalização de mão única promovida pela indústria da cultura. Portanto, o regional e o cosmopolita podem desenvolver sempre um diálogo para o bem do caráter inventivo da *poiesis* e livre das amarras redutivas da cultura. Assim estamos novamente no contexto de Herder e suas *Vozes dos povos em canções* e de Marx copiando letras de canções populares das mais diversas procedências, de Beethoven que em Viena arranhou canções escocesas, galesas e irlandesas, de Goethe em suas discussões em torno das canções das Ilhas Faroé e da Sérvia, e também de Martius que coletou melodias indígenas e canções populares no Brasil.

Voltemos então ao *Anexo Musical* de Spix e Martius. Como sabemos, não consta nome de editora naquela importante publicação. Contudo, levantamos aqui a hipótese de que tenha sido impresso na *Falter und Sohn*. Lachner trabalhou na edição de outras obras daquela editora, como no caso da ópera *Macbeth* (estreada em Paris, em 1827) de André Hippolyte Jean Baptiste Chelard (1789-1861), com os créditos a Theodor Lachner como realizador da redução da partitura da orquestra ao piano. Na edição de 1828 (portanto, cerca de dois anos após a edição do *Anexo Musical*), assim constava as informações desta casa editorial: *Falter & Filho - Artigos e Comércio de Instrumentos Musicais na Real Corte Bávara em Munique*.⁴³ Fundada em 1796, a *Falter und Sohn* foi mencionada pela última vez por volta de 1888 (segundo MUK/LMU-München).

A metodologia de pesquisa empregada, para que localizássemos a casa editorial da impressão do *Anexo Musical*, levou em conta o estilo gráfico, tipos de letras e configuração das partituras musicais da *Falter und Sohn*, somada à escritura musical de Theodor Lachner, a partir da comparação evidente com outro trabalho similar.

É possível que o nome de uma editora não esteja indicado no *Anexo Musical* porque tudo talvez tenha sido idealizado como projeto pertencente ao Volume I do livro *Viagem*

⁴³ No original *München in der königl[chen] bayer[ischen] Hof-Musikalien und Musikinstrumentenhandlung von Falter u[nd] Sohn*.



no Brasil, publicado três anos antes pela editora Lindauer, uma editora bem maior. Assim, temos um caso de *duplo anonimato*. Não apenas o músico arranjador-revisor recebeu a encomenda de um trabalho no qual deveria permanecer anônimo, mas também a editora para imprimir. No caso de ter sido a *Falter und Sohn*, foi contratada por Martius ou diretamente pela Lindauer? Também não sabemos.



Figura 7. Capa pela casa de música *Falter und Sohn* com créditos a Theodor Lachner (1828).

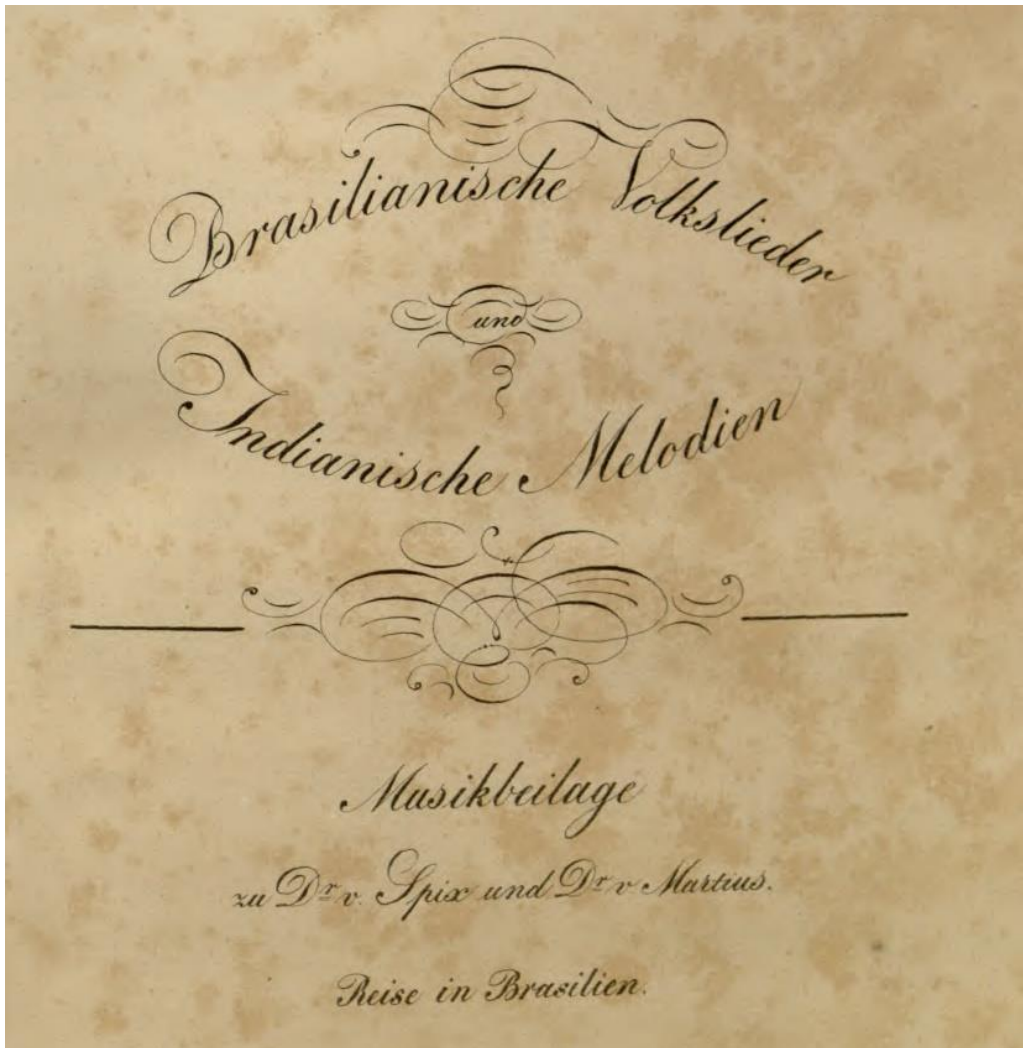


Figura 8. *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien* [Canções populares brasileiras e melodias indígenas – Anexo Musical à Viagem no Brasil do Dr. von Spix e Dr. von Martius] (1825 ou 1826).



Figura 9. Edição de Theodor Lachner pela Falter und Sohn.



72

Nº 1 *Bei dem Trunkfest der Colorado*

Lento

Nº 2 *Tänze der Paris*

Masstoso *Stapweise mit Affect*
Grave

Han jo ha ha ha ha ha ha

Nº 3 *Reuchend*

Grave *Maestoso*

Nº 4 *Mit stiller Leidenschaft.*

Allegretto

Figura 10. Página do *Anexo Musical*.



The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, it is labeled 'Chor Sopr. I.' and has a page number '3'. The score is written in a historical style with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are in German and French. The first system of lyrics is: 'es sey ihm ver-süßt, sa-nas Le-dens ern-ster Gang Der La-na- mit le-re-ral du pé-re.' The second system includes 'Hain er-macht, und es flucht die Nacht zu-rück! Vom Him-mel lacht die re-cha- re- vor du pour Douglas la-na- re- et le cel re-'. The third system includes 'Hain und Plur er-macht, und es la-na- re- et le cel re-'. The fourth system includes 'Lie-be und das Glück. Lie-be, Glück, Lie-be, Glück vom Him-mel lacht der Lie-be. pendant à leurs vœux. pendant à leurs vœux. pendant à leurs vœux. pendant à leurs vœux.' The piano accompaniment is written in a grand staff with treble and bass clefs.

Figura 11. Theodor Lachner como editor musical de repertório para canto e acompanhamento de piano pela *Falter und Sohn*.



70.
N.º VIII. *Andantino* *von Minas und Goyaz.*

Canto
Fai-ma ma-lá bo-ni-ta não ca-se-a-re.
rae-las-ta e mi-me que tem pa-ra-ou-a al-ma sal-va
Ma-lá-ta Se eu po-de-a formar al-tar nelle
nê-le te col-lo-ca-ri-a pa-ra o po-vo te
ad-or-ar te - a - ad-or-ar

Piano Forte.

Figura 12. Página do *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil* de Martius & Spix.



Os primeiros estudos publicados por Theodor Lachner, já há muito esquecido, tanto no Brasil, como na Alemanha, são de nossa autoria.⁴⁴ Ou seja, não havia pesquisa realizada no Brasil ou na Alemanha que tenha associado anteriormente o nome de Theodor Lachner ao *Anexo Musical*. Theodor Lachner nasceu em Rain am Lech, na Baviera, a 1º de julho de 1795, e faleceu na capital Munique, a 22 de maio de 1877. Atuou como compositor, arranjador, revisor musical, organista e pianista. Foi também músico (violoncelista) do Teatro do Portão do Rio Isar em Munique.⁴⁵



Figura 13. A Torre do Portão do Rio Isar⁴⁶ (1829) de Carl August Lebschée (1800-1877): à direita, à frente, o Portão do Rio Isar com sua torre, e, à esquerda, ao fundo, o Teatro Real do Portão do Rio Isar. Como não há retrato nem foto de Theodor Lachner, esta iconografia serve para homenageá-lo, pois Lachner atuou como violoncelista neste teatro.

Carl August Lebschée (ver Huber, 2000; e também Morenz, 1985, p. 22), justamente o pintor da reprodução iconográfica acima, pertence ao quadro de desenhistas e pintores

⁴⁴ Hofmann & Ricciardi, 2015 e 2016.

⁴⁵ O *Isarthor-Theater* foi projeto original do arquiteto português José Manuel Herigoyen (1746-1817) - que esteve no Brasil nos anos 60 do século XVIII. Herigoyen estudou depois em Viena e se tornou um arquiteto neoclássico de importância na Alemanha, com muitas de suas obras ainda hoje existentes (principalmente em Aschaffenburg, Regensburg e Munique). Em 1810, em Munique, Herigoyen se tornou “alto comissário de obras régias” (*Oberbaukommissar*) do Reino da Baviera.

⁴⁶ *Der Isartorturm* (aquarela, 320x256 mm). A Torre do Portão do Rio Isar foi construída em 1335 e, no momento em que foi retratada por Lebschée, já se encontrava em ruínas. Cogitou-se até sua demolição, mas Ludwig I optou pela restauração, ocorrida entre 1833 e 1835, existindo até hoje.



que trabalharam para Martius – entre os artistas, portanto, citados na carta de Goethe ao arquiduque Carl August. Do mesmo modo se sabe da participação de Johann Werner, aluno de Thomas Ender (1793-1875) – o pintor da expedição austríaca no Brasil. São de Werner várias ilustrações, elaboradas de acordo com os desenhos de campo de Ender no Brasil. Contudo, a participação de músico(s) jamais foi mencionada. Para que possamos resolver quem possa ter sido o músico do *Anexo Musical*, vamos primeiro procurar saber a data mais exata possível de sua edição. A metodologia de nossa pesquisa levou em conta a já citada correspondência entre Martius e Goethe. A 13 de janeiro de 1825, Martius informa da possibilidade da edição. Ou seja, o *Anexo Musical* é posterior a esta data. Quanto à delimitação do período, temos que procurar ainda algum fato que nos indique um prazo final para que a edição tenha ocorrido. Para entendermos os critérios editoriais de Martius, vejamos como ele anotou o título do *Anexo Musical* em sua forma impressa: *Canções populares brasileiras e melodias indígenas – Anexo Musical à Viagem no Brasil do Dr. von Spix e Dr. von Martius*.⁴⁷ Vamos comparar agora o modo como foi editado o Volume II da *Viagem no Brasil*, quando Spix já estava morto (Spix morreu a 13 de maio de 1826):

Viagem no Brasil por Ordem de Sua Majestade Maximilian Joseph I.
Rei da Baviera nos anos 1818 até 1820 efetuada pelo defunto Dr.
Joh. Bapt. von Spix [...] e und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...]
Segunda Parte retrabalhada e editada pelo Dr. C. F. P. von Martius.
Munique, 1828, impresso por I. J. Lentner.⁴⁸

A informação “pelo defunto Spix” (*von weiland Spix*) indicava um sentido científico da edição póstuma. O mesmo rigor permanece no Volume III da *Viagem no Brasil*:

Viagem no Brasil por Ordem de Sua Majestade Maximilian Joseph I.
Rei da Baviera nos anos 1818 até 1820 efetuada pelo defunto Dr.
Joh. Bapt. von Spix [...] e und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...]
Terceira e última Parte, retrabalhada e editada pelo Dr. C. F. P. von

⁴⁷ *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien.*

⁴⁸ *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht von weiland Dr. Joh. Bapt. von Spix, [...] und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Zweiter Theil bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. F. P. von Martius. München, 1828, gedruckt bei I. J. Lentner.*



Martius. Munique, 1831, edição do editor. Leipzig, impresso por Friedr. Fleischer.⁴⁹

Ou seja, entre os três volumes da *Viagem no Brasil* (1823, 1828 e 1831), temos a informação “defunto” para Spix nos Volumes II e III, mas não no Volume I. Sabemos que o *Anexo Musical* foi impresso antes da morte de Spix, ocorrida em maio de 1826, porque nesta edição Spix não está indicado como defunto. Também a capa igualmente sem data do *Atlas da Viagem no Brasil do Dr. von Spix e Dr. von Martius (Atlas zur Reise in Brasilien von Dr. v. Spix und Dr. v. Martius)*, cujas folhas soltas vinham distribuídas ao longo da edição dos três volumes, indicava que Spix ainda estava vivo por ocasião da impressão da folha título. Portanto, agora sabemos, o *Anexo Musical* foi publicado entre janeiro de 1825 (por conta da citada carta de Martius a Goethe) e maio de 1826 (morte de Spix).

Temos uma segunda questão. Quem em Munique, entre janeiro de 1825 e maio de 1826, poderia ter sido o responsável pela revisão musical, pela realização de todo o acompanhamento ao piano ou até ter composto boa parte do conteúdo do *Anexo Musical*? Ou quem sabe ainda, tenha atuado mesmo no conjunto da composição das próprias melodias? Como já dissemos, não sabemos se Martius anotou só as letras das modinhas ou se suas anotações musicais simplesmente se perderam. Um levantamento prévio nos indica nomes de alguns compositores em torno de Munique neste período. Vamos a eles, verificando um a um, quem pode ser considerado e quem deve ser excluído: **Peter von Winter** (1754-1825) era famoso, mas já se encontrava velho e doente, tendo morrido em 1825. Deve ser excluído. **Caspar Ett** (1788-1847), organista da Corte em St. Michael, até teria uma idade adequada para o trabalho, mas deve ser excluído porque sempre só trabalhou com música sacra. Por conta de sua fama e importância na época é pouco provável aceitasse participar de um projeto editorial no qual ele permanecesse anônimo. **Josef Hermann Stuntz** (1793-1859) foi sucessor de Peter von Winter, portanto, desde 1825 atuou como mestre-de-capela da Corte, estando bem estabelecido em Munique. Mas deve ser excluído por conta do novo trabalho que estava assumindo. Em 1825, mal teria tempo para um serviço extra tão miúdo, como o arranjo (que permaneceria anônimo) de canções populares brasileiras. Algo menor, em se tratando de um nome de destaque naquele tempo. **Peter von Lindpaintner** (1791–1856) esteve por alguns anos em Munique. Foi aluno de Peter von Winter e atuou como diretor musical no recém construído Teatro Real do

⁴⁹ *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht von weiland Dr. Joh. Bapt. von Spix, [...] und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Dritter und letzter Theil, bearbeitet und herausgegeben von Dr. C.F.P. von Martius [...]. München, 1831, bei dem Verfasser. Leipzig, in Comm. bei Friedr. Fleischer.*



Portão do Rio Isar. Mas, desde 1819, já estava atuando como mestre-de-capela real de Württemberg em Stuttgart. Também tem que ser excluído. **Franz von Pocci** (1807-1876), embora tenha conhecido Martius quando mais velho, suas primeiras composições remontam ao ano de 1826. Portanto, ele seria ainda muito jovem e sem o devido reconhecimento para que Martius arriscasse lhe encomendar um trabalho.

Vamos agora aos meio-irmãos de Theodor Lachner (filhos do mesmo pai, não da mesma mãe), todos mais jovens que ele: **Franz Lachner** (1803-1890) teria idade para o trabalho, foi amigo de Martius anos mais tarde, tendo frequentado regularmente sua casa, mas passou a residir em Munique só em 1836. Deve ser excluído. **Ignaz Lachner** (1807-95), de tão amigo, dedicou a Martius seu *Trio com piano Nº 1, em Si b maior, op. 37* (1851). Mas Ignaz chega a Munique só em 1831. Deve ser excluído. **Vinzenz Lachner** (1811-93) era jovem demais e não residia em Munique. Deve ser também excluído.

Não sabemos se os artistas engajados para a edição da *Viagem no Brasil* teriam de fato maior ou menor contato com Martius, algo como a intimidade de frequentar sua casa. Entre os artistas engajados são mais facilmente identificáveis aqueles das artes visuais. Mas não há notícias até aqui conhecidas sobre a questão musical. Temos que considerar que nos anos de 1820, Martius se encontrava recém-chegado do Brasil, casa-se em 1823, teria ainda um apartamento menor, estava tentando num primeiro momento estabelecer suas bases na sociedade de Munique. Talvez seu interesse fosse por contatos que permitiriam uma acessão acadêmica e social. Veja que temos a presença de professores acadêmicos, mas não de artistas independentes em sua casa. Por certo, após os anos 30, terá já maiores acomodações. Remonta aos anos 40 a presença dos dois meio-irmãos mais novos de Lachner, que se tornarão seus amigos, Franz Lachner e Ignaz Lachner. Não há notícia, contudo, que Theodor Lachner participasse destes encontros sociais.

Neste processo de exclusão até aqui, restou-nos só o mais velho entre os irmãos Lachner, justamente **Theodor Lachner**. Vamos falar sobre sua obra musical. Antes, porém, uma advertência. Seu filho Theodor Lachner (1833-1909) também era compositor. É possível que haja confusão ainda em se determinar o que cada um compôs. Por exemplo, *Zwei Lieder für Bariton mit Pianoforte dann Horn- oder Violoncell-Begl.* (München, 1866), são do Theodor Lachner Filho. Do jovem Theodor há a indicação do número do *Opus* até 36 de suas obras. Temos a *Trauermarsch in H-moll auf den Tod des ruhmreichen Heerführers General Graf von Werder* – para piano, datada em 1888, seguramente composta pelo Filho. Já *Gesänge für Ölbergandachten* para a Allerheiligenkirche am Kreuz de Munique, cuja partitura se perdeu na Segunda Guerra, também deve ser composição



do Filho – não obstante Harald Mann supor que estas obras todas sejam do Theodor Pai (ver Mann, 1989, p. 41).

Com segurança poderemos nomear as seguintes obras como composições de Theodor Lachner Pai:

Six Laendler pour le pianoforte - [München], 1822.

La cracovienne: danse - München, sem indicação de ano [1840].

Münchener Favorit-Schottischer für d. Pianoforte - München, sem indicação de ano [1840].

Também *Potpourries*:

Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte/1: Der Förster / von F. v. Flotow - München, 1849.

Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte/2: Die Zigeunerin / von W. F. Balfe - München, 1849.

Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte/3: Undine / von Albert Lortzing - München, 1849.

Potpourri von Bellinis Norma. Aibl in München, Volume 27 da série *L'écho de l'opéra*.

E ainda arranjos ou revisões:

Chelard, Hippolyte-André-Jean-Baptiste. *Ouverture zur Oper Macbeth für das Piano-Forte auf 4 Hände eingerichtet von Theodor Lachner*. München: Falter u.a., c.1830.

Chelard, Hippolyte-André-Jean-Baptiste. *Oper Macbeth – Vollständiger Klavier-Auszug von Theodor Lachner*. München: in der königl[chen] bayer[ischen] Hof-Musikalien und Musikinstrumentenhandlung von Falter u[nd] Sohn c.1828.

Lachner, Ignaz. *Zwei Gesänge aus der Alpenscene S'letzi Fensterln. Für das Pianoforte arrangiert von Theodor Lachner*. München [c. 1840].

Lachner, Ignaz. *Boarisch: Lied. Für das Pianoforte arrangiert von Theodor Lachner*. München [c.1850].



Encontramos ainda na BSB o seguinte título:

*Missa // à // 4 Voci 2 Violino 2 Corni con // Organo et Bassi // auth.
// Nic. Jomelli. // 1777 [...] Theodor Lachner scripsit // 1862.*⁵⁰

Esta última obra é a revisão de uma *Missa* do século XVIII, do compositor italiano Nicolo Jomelli (1714-1777), demonstrando a amplitude do trabalho de Theodor Lachner, com domínio também de técnicas e estilos históricos, portanto, sua capacidade intelectual diferenciada.

Somente Hugo Riemann (1849-1919) cita *Theodor Lachner*, informando neste verbete, no contexto dos compositores da família Lachner, ao lado de seus meio-irmãos, que era “o mais velho, nascido em 1798 e morto a 22 de maio de 1877, organista em Munique e, finalmente, correpetidor na Ópera” (Riemann, 1909, p. 777). Nada consta em outras enciclopédias de música na Alemanha, como *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), *Neue Deutsche Biographie* (NDB) e nem mesmo na *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG).

Não obstante Theodor Lachner ter alcançado maior escolaridade acadêmica, seus irmãos foram mais famosos e bem-sucedidos. Até nas fotos de família o meio-irmão mais velho e mais pobre era excluído. Realizava frequentemente arranjos e reduções para piano, serviço pelo qual gozava de certa reputação. Já o trabalho para Ignaz Lachner é caso único levantado no qual um irmão famoso tenha trabalhado com o irmão de pouca fama. Por sua vez, a publicação de *Potpourries* e reduções de orquestra ou arranjos para piano eram típicos trabalhos para profissionais como Theodor Lachner, que conseguiam combinar uma série de capacidades musicais, mas que, pelo destino da vida, não lograram sucesso na obtenção de colocações ou serviços de melhor remuneração. Estes fatos também corroboram nossa hipótese de trabalho, de que ele tenha sido o responsável pelo *Anexo Musical* de Spix & Martius.

Theodor Lachner se definiu num registro policial⁵¹ em Munique como “mestre-de-piano” (*Klaviermeister*). Em outros registros encontramos a denominação “organista na Igreja de São Pedro” (*Organist zu St. Peter*). De fato, desde 1832, atuou nesta igreja, a mais velha Igreja Paroquial da Cidade (*Stadtpfarrkirche*) em Munique. Por fim, sua última

⁵⁰ *Masses, Arr, V (4), strings, cor (2), org, HocJ A2.1.2, C-Dur - label on cover, by Schafhäutl: Nic Jomelli // ex C. Missa a 4 Voci // 2 VV 2 Corni con Organo // 1777* (BSB, Mus.ms. 4327).

⁵¹ Arquivo Municipal de Munique (*Münchner Stadtarchiv*), *Winzererstrasse 68, 80797 München* (PMB L4).



designação profissional foi “maestro” (*Musikdirektor*). Desde 1823 ou anteriormente, atou também como segundo violoncelista na orquestra do Teatro Real do Portão do Rio Isar (*Isarthor-Theater*), cuja programação contemplava, em geral, comédias e teatro musical, sendo querido do público. Todavia, o salário dos músicos naquele teatro era modesto.⁵² O Teatro do Portão do Rio Isar foi construído entre 1811 e 1812 como segundo Teatro da Corte Real da Baviera. Ludwig I, por conta de restrições financeiras, ordenou seu fechamento em 1825 e nunca mais voltou a funcionar como teatro (destruído na II Guerra Mundial, suas ruínas foram definitivamente removidas em 1953). Entre 1823 e 1825, Theodor Lachner ganhava a vida também como organista, mesmo recebendo um salário do mesmo modo reduzido, na *Damenstiftkirche St. Anna*.⁵³

Se o período de Lachner como músico atuante no *Isarthor-Theater* já era modesto, por certo, logo após o fechamento do teatro, em 1825, sua condição financeira deve ter se deteriorado drasticamente. Exatamente naquele instante necessitou Martius da atuação editorial de um músico, que soubesse compor, arranjar e revisar partituras para canto e piano com toda competência, e ainda disposto a realizar todas estas tarefas especializadas sem que seu nome fosse mencionado ou constasse na própria impressão de seu trabalho. Fora reduções de partituras de orquestra e arranjos para piano, todas as composições próprias de Lachner que conhecemos são danças populares para piano. Tal como as coleções de canções populares redirecionados ao público burguês por meio da edição do *Anexo Musical*, o Lachner compositor também trabalha com gênero musical comparável, pois as danças populares, originalmente executadas sem partituras, são transcritas agora para piano, transportando-se da *práxis* da dança para repertório pianístico executado nas casas de família. A dança popular e o entretenimento de dança passavam assim para públicos diferenciados, atingindo outras camadas sociais.

Martius trabalha com publicações com duas finalidades: 1) livros científicos, como os de botânica e sobre a língua Tupi; e 2) livro de viagem, viajante que escreve para aqueles que querem conhecer um país distante, com seu anexo, para induzir quem sabe um sentido emocional na leitura dos três volumes. Martius estava interessado acima de tudo nas letras, seja das modinhas, seja dos cantos indígenas. Nas correspondências com Goethe, como vimos, a *canção popular* era um tema central, mas sempre a letra, jamais se adentrava na questão musical propriamente dita. Para Martius, a *canção popular* era a

⁵² De acordo com Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach 1. 1823*, München: Hübschmann, p. 21, Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach 2. 1824*, München: Hübschmann, p. 69 e também Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach 3. 1825*, München: Hübschmann, p. 87.

⁵³ Segundo Mann, H. J. *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*, p. 37.



expressão de uma cultura. Embora fosse necessária a confecção de partituras, a música era bem menos importante que o contexto de suas descobertas científico-culturais no Brasil. Para Martius, a edição do *Anexo Musical* representava um êxito enquanto naturalista, caracterizando o cientista e suas descobertas, seja uma nova palmeira, seja uma nova canção popular, algo que se atrelava enquanto forma de conhecimento ao ambiente físico-humano, bem como histórico-geográfico do Brasil. Não poderia constar ali o nome de um artista, muito menos de um músico, o qual não deveria estar inventando nada, mas apenas passando para o papel aquilo que já havia sido determinado pelo caráter enciclopédico da *Viagem no Brasil*. Para Martius, enfim, a coleção musical resultante da *Viagem no Brasil* não era uma *téchne*, uma arte, uma *poíesis* no sentido de uma invenção, de uma produção humana, mas sim uma *poíesis* da *phýsis*, uma criação da natureza. Theodor Lachner, por certo passando então por dificuldades financeiras, necessitava de toda e qualquer forma de obter algum rendimento. Mesmo sendo bom organista, pianista e músico de orquestra, além de sua boa escolaridade e de sua capacidade de compor obras próprias, uma oferta como aquela e nada comum, para um serviço de curta duração, viria em boa hora.

Encerrando então a lista dos possíveis compositores de Munique no período entre janeiro de 1825 e maio de 1826, a hipótese de que tenha sido Theodor Lachner, o procurado compositor-revisor-arranjador para o *Anexo Musical*, é a única, até aqui, que permanece de pé.



Quadro de gêneros musicais populares brasileiros nos séculos XVIII e XIX

Batuque (dança e canto)	Lundum (canção popular e/ou dança)	Modinha (canção popular)
Negros escravos e forros (há notícia de batuque no Palácio do Governador em Minas no século XVIII)	Todas as sociedades	Todas as sociedades
Gênero percussivo (há notícia de acompanhamento de viola no batuque no Palácio do Governador em Minas no século XVIII)	Gênero cantado com acompanhamento instrumental (no caso da canção popular), podendo ser cantado com acompanhamento instrumental ou exclusivamente instrumental (no caso da dança).	Gênero cantado com acompanhamento instrumental.
A palavra <i>batuque</i> remonta pelo menos à primeira metade do século XVIII. Desde o século XVI, documentos citam <i>bailes</i> e <i>folgedos</i> de negros, reiteradamente proibidos pelos portugueses.	O <i>lundum</i> surge na segunda metade do século XVIII, paralelamente à <i>modinha</i> . Contempla interfaces com o batuque.	A <i>modinha</i> surge na segunda metade do século XVIII, paralelamente ao <i>lundum</i> . Não contempla interfaces com o batuque.
Dança com sons guturais e estalos de língua, com acompanhamento de instrumentos de percussão, em geral com variedades de marimbas/kalimbam, reco-reco etc.	No caso da canção popular é uma melodia cantada, acompanhada de viola caipira, guitarras (raro uso de fortepiano). Mas quando se trata da dança instrumental, vem acompanhada de viola caipira, guitarras e, quem sabe, também por outros instrumentos (violino?). Raro o uso de fortepiano.	Canção popular com melodia cantada, acompanhada de viola caipira, guitarras (raro uso de fortepiano).
Não há notícias sobre suas formas.	Forma simples de canção popular nos exemplares com melodia cantada. Adquire também forma barroca instrumental mais extensa, semelhante à <i>chacóna</i> ou <i>fandango</i> , quando se trata de dança.	Forma simples de canção popular com melodia cantada.
Não há notícias de seus contextos literários.	Contexto literário mais erótico e vulgar (linguagem popular), com gêneros próximos como <i>Donda</i> , <i>Bahiana</i> etc.	Contexto literário mais árcade, sublime, maior formalismo, mesmo que num romantismo ingênuo.
Recursos musicais africanos com afinação não temperada, tanto no canto, como por conta dos instrumentos melódicos, como é o caso da kalimba.	Melodias populares tonais com estrutura composicional simples. Acompanhamento harmônico do barroco tardio no caso da dança. Ponte direta do Barroco ao Romantismo.	Melodias populares tonais com estrutura composicional simples. Maiores interfaces com a ópera. Ponte direta do Barroco ao Romantismo.



REFERÊNCIAS

- Albuquerque, Maria João Durães (*Introdução*). *Jornal de Modinhas*. Ano I. Edição Facsimilada. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996 (p. VII-XXIX).
- Andrade, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1ª ed. 1930].
- Andrade, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas cidades, 1977 [1ª ed. 1943/1945].
- Araújo, José Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII – uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- [Barbosa, Domingos Caldas]. *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume I. Lisboa: Nunesiana, 1798.
- [Barbosa, Domingos Caldas]. *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume II. Lisboa: Lacerdina, 1826.
- Béhague, Gérard H. *Popular musical currentes in the art music of the early nationalistic period in Brazil, circa 1870-1920*. [Tese de doutorado]. New Orleans: Tulane University, 1966.
- Béhague, Gérard H. “Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 15/95-15/96 – Two eighteenth-century anonymous collections of modinhas”. *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* (New Orleans, Tulane University), v. 4, p. 44-81, 1968.
- Borba, Tomás, & Graça, Fernando Lopes. *Dicionário de Música (Ilustrado)*. Lisboa: Cosmos, I-Z, 1963.
- Brackert, Helmut (editor). *Das Nibelungenlied*. Bd. II. Frankfurt am Main: Fischer, 1970.
- Brecht, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. I 1920-1939. Berlin und Weimar: Aufbau, 1966.
- Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1971 [1ª ed. 1944].
- Dias, A[ntônio] Gonçalves. *Dicionário da Língua Tupy chamada Língua Geral dos Índigenas do Brazil*. Lipsia: Brockhaus Livreiro de S. M. o Imperador do Brazil, 1858.
- Donegá, Ana Laura. “Os irmãos Laemmert no comércio livreiro oitocentista”. *Língua, Literatura, Ensino* (Campinas, UNICAMP), v. 4, p. 247-257, maio 2009.
- Eschwege, Wilhelm Ludwig von [Barão de]. *Pluto Brasiliensis*. Trad. Domicio de Figueiredo Murta. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EdUSP, Volumes I e II, 1979 [1ª ed. Berlin, G. Reimer, 1833].



Goethe, Johann Wolfgang von. *Briefe (1827)*. In: *Goethes Werke*. Abteilung IV, Bd. 43. Weimar: Böhlau, 1897.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Tagebücher (1823-1824)*. In: *Goethes Werke*. Abteilung III, Bd. 9. Weimar: Böhlau, 1897.

Herder, Johann Gottfried. *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*. In: *Von Deutscher Art und Kunst - Einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode, 1773.

Herder, Johann Gottfried. In: *Deutsches Museum*. Bd. II, Stück 11, novembro de 1777.

Herder, Johann Gottfried. *Stimmen der Völker in Liedern*. Tübingen: Cotta, 1807.

Herder, Johann Gottfried. *Ueber die neuere Deutsche Litteratur*. Riga: Hartknoch, 1767.

Herder, Johann Gottfried. *Volkslieder*. Leipzig: Weygand, 1778-1779.

Herkenhoff, Paulo. *Biblioteca Nacional – A História de uma Coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

Hofmann, Dorothea. “Dokumentation des Fremden. Die musikethnologischen Aufzeichnungen des bayerischen Botanikers Carl Friedrich Philipp von Martius auf seiner Reise in Brasilien 1817–1820”. *Musik in Bayern*, v. 53, Tutzing: Hans Schneider, p. 101–127, 1997.

Hofmann, Dorothea & Ricciardi, Rubens Russomanno. “Coleção de modinhas e Lundum (Dança Popular Brasileira) do Anexo Musical da Viagem no Brasil de Spix & Martius - a possível contribuição agora revelada de Theodor Lachner na edição de Munique”. In: Ricciardi, Rubens Russomanno (org.). *Música Popular Brasileira Antiga*. 1ª ed. São Paulo: Pharos, 2015, v. 1, p. 28-60.

Hofmann, Dorothea & Ricciardi, Rubens Russomanno. “Die Musikbeilage der Reise in Brasilien von Carl Friedrich Philipp von Martius und Johann Baptist von Spix - ein bayerischer Beitrag zur Musikgeschichte Brasiliens - Theodor Lachner - eine Vermutung”. In: *Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte – Anais Musik in Bayern*. 79/80 - 2014/2015. 1ª ed. München: Allitera, 2016, p. 94-122.

Holland, Hyacinth. “Schlotthauer, Joseph” (verbete). In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. München & Leipzig: Duncker & Humblot, Bd. 31, 1890.

Hollanda, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 [1ª ed. 1975].

Huber, Brigitte. *Auf der Suche nach der historischen Wahrheit. Carl August Lebschée (1800-1877) – ein Münchner Künstlerleben*. Hamburg & München: Dölling und Galitz, 2000.



Japiassu, Hilton. *Nem tudo é relativo – a questão da verdade*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.

Krickeberg, Dieter: “Neuerwerbsbericht”. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1993*. Nürnberg: 1993.

[Lachner, Theodor - eingerichtet von/compositor, arranjador e/ou revisor musical?]. *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien*. [München: Falter und Sohn, 1825/1826?].

Léry, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e Edusp, 1980 [1ª ed. La Rochelle, 1578].

Lima, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2001.

Machado, Raphael Coelho. *Diccionario musical - 2ª edição augmentada pelo seu autor*. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Britto e Braga, 1855.

Mann, Harald Johannes. *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*. Rain am Lech: 1989.

Martius, Alexander [editor]. *Goethe und Martius* [correspondência]. Mittenwald: Nemayer, 1932.

Martius, C[arl] F[riedrich] Ph[ilipp] von. *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas I*. Leipzig: Fleischer, 1867.

Martius, C[arl] F[riedrich] Ph[ilipp] von. *Glossaria Linguarum Brasiliensium. Glossarios de diversas lingoas e dialectos, que fallao os indios no Imperio do Brazil. Wörtersammlung brasilianischer Sprachen*. Erlangen: Junge & Sohn, 1863.

Marx, Karl & Engels, Friedrich. In: *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, Abteilung I, Bd. 1. Berlin: Dietz, 1975.

Mommsen, Katharina [editora]. *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*. Berlin: De Gruyter, 2006, Bd. 1 (*Abaldemus-Byron*).

Morenz, Ludwig. “Lebschée, Carl August”. In: *Neue Deutsche Biographie* Bd. 14, 1985.

Moraes, Rubens Borba de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo: IEB-USP, 1969.

Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Pereira, Paulo Roberto Dias. *Cartas Chilenas: Impasses da Ilustração na Colônia*. In: *A poesia dos inconfidentes – poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 769-786.



Picchio, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aquilar, 1997.

Ricciardi, Rubens Russomanno. *Grande Lundum editado por Edward Laemmert no Rio de Janeiro – o gênero popular brasileiro entre o batuque e o samba*. In: Ricciardi, Rubens Russomanno (org.). *Música popular brasileira antiga*. São Paulo: Pharos, 2015, p. 61-93.

Riemann, Hugo. *Musik-Lexikon*. 7ª ed. Leipzig: Max Hesse, 1909.

Romero, Sylvio. *Cantos populares do Brazil colligidos pelo Dr. Sylvio Roméro Professor do Collegio Pedro II*. Acompanhados de introdução e notas comparativas por Theophilo Braga. Volumes I e II. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

Schmeller, Johann Andreas. *Tagebücher 1801-1852*. Paul Ruf (editor). In: *Schriftenreihe der bayerischen Landesgeschichte* (Bd. 47/48). München: Beck, 1954 (Bd. I) / 1956 (Bd. II).

Sequeira, Angelo de. *Botica preciosa, e Thesouro precioso da Lapa – Em que como em Botica, e Thesouro se achaõ todos os remédios para o corpo, para a alma, e para a vida*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1754.

[Silva, Antônio José da. "O Judeu"]. *Guerras do Alecrim, e Mangerona, obra jocoseria que se há de fazer na Casa do Bairro Alto. Neste carnaval de 1737*. Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1737.

Souza, Laura de Mello e. *Desclassificados do Ouro – a Pobreza Mineira no Século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1ª ed. 1982].

Spix, Joh. Bapt. von & Martius, Carl Friedr. Phil, von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. Erster Theil. München: M. Lindauer, 1823.

Spix, Joh. Bapt. von & Martius, Carl Friedr. Phil, von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. Zweiter Theil. München: I. J. Lentner, 1828.

Spix, Joh. Bapt. von & Martius, Carl Friedr. Phil, von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. Dritter und letzter Theil. München & Leipzig: Friedr. Fleischer, 1831.

Spix & Martius. *Viagem pelo Brasil*. Tradução de Lúcia Forquim Lahmeyer. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EdUSP. Volumes I-III, 1981.

Steiger, Günter. *Diesem Geschöpfe leidenschaftlich zugetan. Bryophyllum calycinum Goethes »pantheistische Pflanze«*. Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, 1986.



Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção de Protesto*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [original de 1918].

Wormer, Eberhard J. “Ringseis, Johann Nepomuk von” (verbete). In: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 21, 2003. Disponível em <http://www.deutsche-biographie.de/ppn11860113X.html>.

DOROTHEA HOFMANN é professora titular da Escola Superior de Música e Teatro de Munique, Alemanha. Estudou regência coral, piano, filosofia e musicologia. Como artista, tornou-se conhecida pela primeira vez internacionalmente como pianista, como vencedora do Concurso Internacional Gaudeamus de 1993. Atualmente, a maior parte de seu trabalho artístico é dedicada à composição. Suas obras incluem peças de orquestra de grande escala, bem como música de câmara para vários instrumentos, música coral, *lied* e música para instrumento solista. Escreveu para notáveis instituições e conjuntos como o Münchner Rundfunkorchester; suas obras foram executada em festivais na Alemanha, Áustria, Itália, Eslovênia, Sérvia, Polônia, México, Equador e Japão. Para mais informações, veja <http://www.hofmannmusic.de>.

RUBENS RUSSOMANO RICCIARDI é professor titular do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. É graduado em Licenciatura (1985) pelo Departamento de Música da ECA-USP, em São Paulo, onde estudou composição com Gilberto Mendes e Stephen Hartke. De 1987 a 1991, com bolsa do Governo da República Democrática Alemã (RDA/DDR), especializou-se em musicologia, sob orientação de Günter Mayer, na Universidade Humboldt de Berlim, onde atuou também com canto coral, sob orientação de Peter Vagts, e foi aluno de órgão de Dietmar Hiller (monitor). Ainda em Berlim frequentou classes de regência e composição com Friedrich Goldmann, bem como um curso de extensão em composição e orquestração com Pierre Boulez (em Berlim Ocidental). Fundador do Curso de Música pela USP em Ribeirão Preto, fundador e diretor artístico do Ensemble Mentemanuque (grupo dedicado à música contemporânea) e da USP-Filarmônica (orquestra sinfônica formada por alunos bolsistas da Reitoria da USP). Diretor artístico do Festival Música Nova Gilberto Mendes. Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) pela Pró-Reitoria de Pesquisa da USP e do Centro de Memória das Artes pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, ambos sediados na FFCLRP-USP. Líder do Grupo de Pesquisa pelo CNPq Poiesis, Práxis e Theoria em Música. É curador das séries Concertos USP - Prefeitura de São Carlos (Teatro Municipal), em São Carlos; Concertos USP/Theatro Pedro II em Ribeirão Preto (Theatro Pedro II); e Direito tem Concerto (Auditório da FDRP-USP).