



As transcrições das canções populares em *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius

Silvio Augusto Merhy*

Resumo

A obra monumental *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius contém um Anexo musical com transcrições de canções e cânticos em notação gráfica – “Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas”. O fato de apresentar a produção musical anexada ao livro, cujo escopo é um relato científico, revela a concepção da arte e da ciência como expressão de cultura, pensando a arte não só como um conjunto de bens culturais e a ciência não só como um corpo de leis naturais. Analisar o anexo musical levou a discussões sobre as técnicas de transcrição e de registro de canções e sobre a visão letrada e europeia das práticas musicais em regiões brasileiras do século XIX.

Palavras-chave

Transcrição musical – canção popular – relato de viagem.

Abstract

The monumental work Spix and Martius' *Journey into Brazil* includes a musical supplement containing songs transcribed in graphic notation – “Brazilian Popular Songs and Indigenous Melodies”. The fact that an artistic production can be introduced as an attachment to a scientific report reveals that art and science were conceived as cultural expressions, that art was not only a set of artistic goods and science not only a natural system of rules. The analysis of transcribed songs led to a debate on the techniques for transcribing and registering songs, and the literate European vision of musical practices in Brazilian regions in the 19th century.

Keywords

Musical transcription – popular song – travel report.

* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: simerhy@globocom



A obra monumental *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius apresenta como parte final um Anexo musical (*Beilage*) com transcrições de canções e cânticos,¹ sob o título de “*Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*” (Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas). A inclusão no livro de canções em notação musical foi uma forma de representar graficamente, na falta de meios mecânicos ou outros, a prática musical das terras distantes. O registro musical amplia o relato de viagem, não exclusivamente voltado para as ciências naturais.

Por ocasião das bodas da princesa austríaca Karolina Josepha Leopoldina, prometida como esposa ao Imperador D. Pedro I, foi organizada pelo diretor do *Naturalienkabinet* de Viena, Herr von Schreibers, uma comitiva de cientistas para uma viagem de estudos ao Brasil. Os naturalistas Dr. Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philip von Martius foram indicados pela Academia de Ciências de Munique e contratados pelo rei da Baviera para fazer parte da comitiva. Eles tinham como tarefa específica fazer anotações sobre botânica (Martius) e sobre zoologia (Spix). Da viagem iniciada em abril de 1817 e concluída em dezembro de 1820 resultou um relato monumental, que se transformou em livro e foi editado em três volumes (o terceiro volume era acompanhado de um atlas) publicados no ano de 1823, na Alemanha. O livro recebeu o título de *Reise in Brasilien* e foi traduzido para o português mais de um século depois, em 1938, em edição patrocinada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

O relato foi pautado pelo rigor científico e pela ótica iluminista, que certamente esteve presente na formação desses cientistas e na busca de explicações precisas para o ambiente brasileiro, bem diferente dos relatos fantasiosos que pretendiam assombrar e atrair os europeus pelo exotismo dos países distantes, caso em que se inventava todo o tipo de artifício.²

As viagens de cunho científico, no século XIX, eram concebidas com propósitos positivistas ou iluministas. Os cientistas aplicavam sobre a natureza do país distante, até certo ponto desconhecida, um método capaz de classificar qualquer objeto para alçá-lo à condição de categoria universal, válida em qualquer latitude, mas segundo a ótica eurocêntrica, civilizada. Distinta da visão local, a ótica dos viajantes eruditos e requintados era impulsionada pela onda civilizadora, na qual estavam imersos, e pela imposição da cultura letrada, utilizada também para analisar o comportamento humano e a produção cultural e artística. Contudo, os naturalistas bávaros se encontraram no Brasil diante de situações plausíveis apenas em um

¹ Ver cópia do Anexo musical no fim do texto.

² O historiador inglês Peter Burke mostra a desconfiança levantada contra os relatos de viagem em *Uma história social do conhecimento*, Rio: Zahar, 2003. “A medida que mais viajantes publicavam o relato do que tinham visto as contradições entre eles ficavam claras. Alguns viajantes criticavam as imprecisões de outros. Psalmanazar era um francês que foi para a Inglaterra e tentou passar-se por nativo de Formosa. Sua descrição incluía informações sobre relatos anteriores acerca da ilha, mas acrescentava algumas audaciosas invenções próprias” (p. 179).



estado colonial escravocrata, alçado à categoria de sede do Império português poucos anos antes. A surpresa e o encantamento com o novo mundo podem explicar a abrangência do relato dos viajantes, que incluiu muitos aspectos da vida cultural e artística, certamente bem distinta da que conheciam. O encantamento com a natureza e com a paisagem às vezes paradisíaca seduziu os cientistas e levou-os a acusar o processo civilizador de ter destruído a natureza na Europa.

A inclusão de canções em partituras anexas pode ser interpretada em parte como necessidade de prover o relato de documento ilustrativo do ambiente cultural, em parte como indício de valorização da música ouvida por aqui. Ela despertou o interesse dos cientistas de tal modo que eles deixaram registrado o reconhecimento da habilidade dos brasileiros que “têm fino talento para a modulação e progressão harmônica” (Spix e Martius, 1976, vol. I, p. 50). Viajantes são por natureza receptivos, sobretudo sendo cientistas formados dentro de uma tradição na qual a pesquisa fora dos gabinetes ainda era recente. As pesquisas folclóricas que agitaram a Europa no final do século XVIII e começo do XIX foram exemplo de atividade que levou para o campo intelectuais de diferentes países. Tais experiências foram muito importantes e contribuíram para consolidar a formação de nações e de línguas nacionais, sendo uma delas a alemã. A cultura popular, chamada de folclore pelos alemães, foi transformada em elemento de identidade das nações e assim deixou de ser a cultura do “outro” para ser a cultura de todo o povo.

As transcrições que compõem o Anexo musical de *Viagem pelo Brasil* não são apenas música. Há, na coleta de canções, certa homologia com a ação dos pesquisadores da cultura popular da Europa Central nos séculos XVIII e XIX: os viajantes que buscaram a natureza e a cultura exótica do novo mundo se alinhavam, de certa forma, aos intelectuais e eruditos que iam ao campo conhecer o “outro” da cultura camponesa.

A inclusão do Anexo tem ainda a propriedade de revelar uma visão de mundo não compartimentada em áreas de conhecimento, mas integradora de elementos os mais diversos, conectados pelo saber acadêmico. O conceito de *Weltanschauung*, criado na língua alemã, sintetiza a ideia de uma visão totalizadora do mundo, na qual natureza, ciência e cultura se somam. Contém, além disso, a aspiração de resgatar a cultura, de preservar as tradições que estariam sob risco de desaparecimento e desse modo pretende salvá-las. Sob esta perspectiva se intensificaram as práticas de preservação das tradições.

Reforçando o ponto de vista da *Weltanschauung*, a música culta foi também comentada pelos viajantes, porém de maneira distinta, ou seja, associada ao mundo civilizado europeu. No trecho em que eles descrevem a música escrita para apresentações em concertos e para o serviço religioso, prática incentivada pela Família Real Portuguesa, não foram esquecidos os nomes dos autores, como do “cavalheiro



Neukomm, discípulo preferido de J. Haydn”, por exemplo, e de Marcos Portugal (Spix e Martius, 1976, vol. I, p. 50).

Peter Burke argumenta que é com o significado de cultura popular, como expressão de espírito nacional, que trabalharam Johann Friedrich Herder (1744-1803) e os irmãos Grimm,³ escritores famosos pela publicação de lendas e contos populares. A descoberta da cultura popular foi associada ao nacionalismo (Burke, 1995, p. 36) e com esta característica tornou-se uma tendência cultural generalizada em toda a Europa. O anseio em busca da vida simples do campo foi uma forte tendência, bem expressa pelo *Hameau de la Reine* construído em 1783 dentro do parque Trianon, em Versalhes, um marco do desejo de trazer para a civilização o rústico do campo.

As transcrições das canções ouvidas no Brasil pelos cientistas bávaros tiveram o intuito de fazê-las perdurar através do registro escrito, escasso numa parte do mundo em que a música de tradição oral era apenas prática fugaz e despreocupada, tão carente de registros seguros quanto de divulgação.

O anexo é parte importante do livro que, além de descrever a rica diversidade botânica e zoológica, pretendia também apresentar aos leitores europeus um país com ambiente cultural rico e com identidade própria.

AS RAZÕES DA TRANSCRIÇÃO

É difícil determinar com exatidão as razões que motivaram os cientistas alemães a incluírem partituras no livro. Antes, é preciso esclarecer que as apresentações musicais a que eles tiveram acesso, fossem de cunho estético ou ritualístico, não visavam a se tornar registro documental nem objeto de pesquisa. As músicas, transformadas em partitura, não se destinavam a servir de base para a apresentação pública de músicos profissionais ou amadores. São melodias escritas de forma simples, sem desenvolvimento, algumas delas apoiadas por acompanhamento também simples. A música ao vivo era a única modalidade disponível, talvez por isso as partituras do anexo tenham se limitado a cumprir o papel de meio de divulgação da música distante, considerada banal ou exótica.

É provável que as canções do anexo fossem semelhantes a muitas outras canções populares tocadas nas ruas e nas casas. Pensar sobre elas como uma prática socialmente propagada leva a ampliar a análise do material e refletir sobre as formas de expressão e entretenimento para além da peça grafada, seja canção, modinha ou lundu, executadas para ouvir apenas ou para dançar, possivelmente com mais frequência para dançar do que para ouvir.

³ Jaques Ludwig Carl Grimm (1785-1863) foi um importante filósofo alemão e em colaboração com seu irmão Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) publicou os Contos Populares Alemães.



De acordo com o relato, as canções eram tocadas em situações sociais informais como as que acompanhavam as visitas às residências e as refeições para os convidados, e por isso foram tratadas como música ligeira. No entanto, sendo imperfeitas ou inacabadas do ponto de vista da composição não poderiam ser reproduzidas como qualquer outra partitura do gênero.

Não havia na época local instituído para apresentações públicas de música de tradição oral. Sabe-se dos cortejos populares que eram acompanhados de música, como os que aconteciam durante os dias de carnaval no Rio de Janeiro. A poesia e a música populares eram percebidas pelos intelectuais como práticas coletivas e anônimas de propriedade do “povo”, nasciam e cresciam tão naturalmente como uma planta ou uma árvore e eram apreciadas em praça pública ou nas ruas. Tal concepção fazia parte da mentalidade que predominava no final do século XVIII. Pensava-se que a autoria não era importante em se tratando de uma “arte popular”, porque ela pertenceria a todos, a todo o “povo” (*das Volk dichtet*, o povo produz a poesia).

A música popular, contudo, separou-se da música folclórica quando esta foi classificada como tesouro do povo, valorizada pelos intelectuais, distinta da produção desclassificada e banal caracterizada como música popular de baixa qualidade.

Em relação à música do povo surge ainda o problema do purismo, considerando-se que muitos dados foram omitidos no trabalho de transcrição. A preocupação dos intelectuais com alguns princípios da coleta de canções na virada do século XVIII para o XIX tornou o purismo um dos pontos centrais dos métodos de registro. Desse modo podem ser apontadas no contexto as seguintes questões: as canções coletadas são “puras” criações do povo ou há interferências de outra origem e natureza? A categoria “o povo” é aquela fração “pura” da população que não pode ser confundida com a turba (*la foule, der Pöbel*) ou com indivíduos de outro estamento?

Apesar do movimento de valorização da cultura popular na Europa já haver manifestado o compromisso de ser fiel às fontes e de comprovar a autenticidade do registro, não se detecta tal preocupação no Anexo. Em cada transcrição encontra-se apenas uma indicação de proveniência. Os arranjos compostos para as transcrições provavelmente modificaram a base harmônica usada no acompanhamento ao violão. Para comprovar “o fino talento para a modulação e progressão harmônica” dos brasileiros, seria relevante ter registrado as harmonizações ouvidas, não só as melodias.

No título “*Brasilianische Volkslieder*” (Canções Populares Brasileiras) está implícita a ideia de identidade nacional brasileira, incipiente na época. O título afirma a existência de traço cultural comum, unindo regiões de um vasto território, sobretudo se comparado com as dimensões dos territórios da Alemanha e da Áustria. Segundo Hobsbawm (1998, p. 15), no final do século XVIII e início do XIX a existência



de nacionalidade era explicada com base em critérios simples, através da combinação de elementos como língua, território, história e traços culturais comuns. A expressão da nacionalidade aparece em trechos da obra de Spix e Martius (vol. 1, p. 50), em Minas, durante uma tempestade repentina, “inúmeros filhos da casa esforçavam-se por nos entreter com singelas cantigas nacionais, que acompanhavam ao som da viola”.

Há ainda a referência ao povo como categoria genérica, como mero conjunto de pessoas, não o povo originário, mas todo o povo que habita a nação: muitas canções de Gonzaga “andam na boca do povo” (Spix e Martius, 1976, vol. 1, p. 155).

Ao mesmo tempo, o título “Canções Populares Brasileiras” explicita uma unidade de gênero e estilo, o popular brasileiro, sugerindo que havia uma produção nacional identificada com o povo, qualificado como um produtor cultural anônimo. E diz bem mais do que isso: em alemão as expressões *Lieder* e *Volkslieder* possuem significados distintos. Os *Lieder* se desenvolveram na Alemanha no final do século XVIII como uma forma de composição musical culta. Enquanto o prefixo *Volk* (povo) aparece em várias expressões, também cultas, como *Volkssage* (saga popular), *Volksmärchen* (lendas populares), *Volksbuch* (livro popular), indicando a origem de uma produção que dispensa o nome do autor, pois sua origem é o próprio povo. J. G. Herder organizou uma antologia de canções a que chamou de *Volkslieder*. O nacionalismo era um ideal romântico composto de alguns postulados e um deles tinha como objetivo registrar a cultura popular, que passou a despertar o interesse das classes cultas.

A ideia de nação brasileira no início do século XIX no Brasil não tem qualquer correspondência com a ideia de nação brasileira desenvolvida mais tarde, no século XX. A sociedade recebia, na época, os primeiros estímulos para buscar uma produção minimamente independente da matriz portuguesa e europeia. Mesmo que a identidade cultural não constituísse ainda uma meta social, as canções registradas continham materiais musicais diversos daqueles encontrados nas canções europeias autorais ou não autorais. Certas figuras rítmicas e melódicas, sobretudo na transcrição do lundu, revelam uma prática musical peculiar. Seria a percepção de tais traços peculiares o que teria despertado o interesse dos viajantes bávaros, levando-os a incluírem as transcrições no livro?

As canções podem ter sido objeto tanto de apreço como de depreciação, causados pela distância em relação à cultura europeia e à civilização que se almejava implantar no país. Foram criados acompanhamentos muito bem harmonizados e arranjados no melhor *style galant* ou no estilo da *Empfindsamkeit*, com fórmulas semelhantes às utilizadas nas composições de Mozart e Haydn (ou de Neukomm). Há indicações de andamento como *Larghetto* e *Adagio* (nº I e II) e de caráter como *Mit stiller Leidenschaft* (com quieta paixão, nº 4 dos cânticos indígenas).



A transcrição de canções nos remete sempre a interrogações tanto sobre o método escolhido para fixar a melodia, quanto sobre o método usado para criar o acompanhamento, se ele aparece também escrito. Fixar em notação musical uma melodia que se ouviu cantada pode gerar deformações e impropriedades e levantar questões complexas. A primeira delas é a fixação do padrão rítmico-melódico. Em geral, devido à grande flexibilidade da emissão vocal, o ritmo grafado é apenas ligeiramente aproximado da frase cantada, sendo necessário que se crie um padrão que torne a melodia inteligível. Além disso, o método de grafar as figuras rítmicas de maneira aproximada acaba por determinar a escolha da fração de compasso, indeterminada na *performance*. Resulta que a melodia reproduzida na página será, na essência, diferente da versão ouvida.

Peter Burke (1995, p. 149-150) cita Kodaly afirmando que “na música folclórica a cada ocasião a boca do cantor produz uma variação”. Na tradição oral a melodia só existe em suas variantes, a busca da versão correta só tem sentido diante das melodias escritas.

A tarefa de criação do arranjo pode resultar num afastamento ainda maior. Se a harmonização, o andamento e os instrumentos são escolhidos pelo arranjador, a música pode soar bem diferente da versão ouvida e modificar o sentido musical.

Das treze transcrições, oito estão prescritas para Canto e “Piano Forte”. As canções eram executadas com acompanhamento do violão, mas o instrumento escolhido para as transcrições foi o pianoforte, que era o que havia de mais moderno no grupo dos instrumentos de teclado. Tal escolha indica depreciação do violão em favor do piano, o qual era, segundo o relato, instrumento raro no Brasil, encontrado apenas nas “casas dos abastados” (Spix e Martius, 1976, vol. 1, p. 50). Deduz-se que o acompanhamento com violão era considerado pelos viajantes como uma circunstância resultante da falta de cultura e da difícil condição econômica. A escolha do “Piano Forte” para o instrumento acompanhante revela a modernidade de espírito da expedição, mas denota falta de rigor no registro.

A nova mentalidade não pensava mais em teclado (*keyboard, Klavier, clavier*), mas sim no novo instrumento, o pianoforte ou o fortepiano. Esta é sem dúvidas uma indicação culta, destinada para as residências ou para os salões europeus, que já começavam a se equipar com o piano de martelos, fabricado no Itália (pianoforte) e na Alemanha (*Hammerklavier*). O novo instrumento se impôs aos poucos, devido à sua dupla natureza, como instrumento de função pública ou privada, como instrumento solista ou de conjunto (cf. Chanan, 1994, p. 196). No início do século XIX a invenção do pianoforte já estava bastante difundida. A sonata *Hammerklavier (Große Sonate für das Hammerklavier)* de L. van Beethoven, editada em 1819, composta sobre o *grand* que lhe enviou Broadwood de Londres, não poderia ser tocada ao clavicórdio; o meio musical do Rio de Janeiro também acompanhou o



progresso na construção dos instrumentos de teclado e viu aparecer logo depois, em 1827, o *Método para Pianoforte*, de José Maurício Nunes Garcia.

As transcrições não têm indicações de título nem de autoria. A referência aos autores é irrelevante tanto na música folclórica, valor próprio do povo, quanto na música popular, considerada como cultura de valor residual. Por isso operar modificações nessa produção não constitui ataques à autoria, sobretudo se a música não é tratada como objeto estético, mas como documento ou como objeto de estudo pertencente mais às Ciências Humanas do que à História da Música. Em tais condições a música surge ramificada em dois grandes grupos, a música culta escrita, destinada ao prazer estético, e a música de tradição oral, destinada a ser tratada como documento, como objeto de estudo do comportamento humano.

O caráter civilizador da viagem fica evidente em diversos trechos do livro, onde se depreende que o progresso humano tinha como modelo o modo de vida europeu. No caso da viagem ao Brasil o homem encontrado era semi-humano, não civilizado, não pertencente à raça branca como o homem europeu. Karen Macknow Lisboa (1997, p. 184) analisou com cuidado a visão civilizadora contida no relato de viagem, expressa, por exemplo, na proposta de que “os imigrantes europeus recentemente chegados à capital deveriam imprimir uma mudança no caráter dos habitantes”. As transcrições contidas no Anexo são igualmente operação civilizadora ao transformarem a prática de tradição oral em partitura para Canto e Piano Forte.

A preocupação para evitar as falsificações não impediu que certas contribuições pessoais dos estudiosos “aperfeiçoassem” os originais coletados, tornando-os mais “civilizados”. Como consequência muitas vezes a diferença entre as falsificações e os melhoramentos é “mais de grau do que de natureza” (Burke, 1995, p. 45).

Quanto à divisão entre classe superior e inferior, produção culta e popular, há no relato observações que distinguem os estilos de dança:

Pelo canto e pelo som do instrumento, o brasileiro é facilmente levado a dançar, e exprime a sua jovialidade nas sociedades cultas com delicadas contradanças; nas classes inferiores, porém ela se manifesta com gestos e contorções sensuais como as dos negros. (Spix e Martius, 1976, vol. 1, p. 50)

Quanto às distorções produzidas no ato da transcrição, não é mais possível defender a notação gráfica como capaz de transportar a canção de uma situação para outra sem mudar a sua inteligibilidade. Os arranjos para Piano Forte, ao mesmo tempo em que permitem uma compreensão mais completa do seu sentido musical, são restritivos, pois conduzem a uma reprodução e a uma audição deliberadamente orientadas pelo arranjador. Além de apresentarem as melodias arranjadas em *style*



galant, não adequado ao violão, as transcrições têm indicações de andamento típicas da música escrita, como *Andante*, *Larghetto* etc., usadas comumente nas edições destinadas aos instrumentistas com formação erudita.

Ao contrário da indicação de andamento e de caráter, a indicação dos gêneros de canções está ausente. Uma das razões para essa ausência é a da dificuldade de classificação dos gêneros da música popular que se traduz numa espécie de inflexão ou inconstância, responsável por designar com nomes diferentes gêneros muito semelhantes ou com o mesmo nome gêneros aparentemente distintos.

A mesma lógica que considera a cultura popular como uma categoria dos eruditos (Chartier, 1995, p. 179-192), acentua um deslocamento na coleta de *Volkslieder*. No caso dos viajantes o deslocamento foi dramático porque a coleta feita no Brasil foi editada na Alemanha como relato de viagem. É interessante conjecturar-se sobre o tipo de execução instrumental possível a um músico alemão daquela época. Sem contato direto com as músicas ouvidas aqui, as peças transcritas soariam em suas mãos como composições de Schubert ou Mozart. Há a reforçar ainda um aspecto mais importante: é que a música de Schubert e Mozart vai da página para o executante, enquanto os *Volkslieder* fazem a trajetória oposta, partem da prática dos executantes para a página. E talvez seja essa a condição do seu trânsito de objeto artístico para objeto científico.

As transcrições das canções populares no Anexo musical da *Viagem pelo Brasil* levaram para a Europa, e em particular para a classe letrada e musicalizada da Alemanha, a possibilidade de se experimentar lá uma música identificada como peculiar à “cultura brasileira”.

O ANEXO MUSICAL DE VIAGEM PELO BRASIL

O Anexo, composto de 13 transcrições, é apresentado com uma folha introdutória muito semelhante às folhas de rosto das edições de música ligeira e das coleções de *romanzas*, *mélodies* e *lieder* da época, como se fosse uma obra independente do relato de viagem (cf. Anexos). O formato da sua publicação revela a intenção de torná-lo uma edição semelhante a qualquer outra de música escrita destinada à reprodução. Porém o seu conteúdo não corresponde exatamente ao que se espera de uma partitura, mesmo do gênero da música ligeira cultivada na Europa. É incompleto do ponto de vista da composição e funciona, na verdade, como registro de música de tradição oral. O título *Brasilianische Volkslieder und Indianischer Melodien* afirma a condição letrada e culta de seu coletor, que conhecia a gramática musical.

Apenas uma das canções, a primeira, apresenta uma indicação de autoria da letra, em forma semelhante a uma assinatura, no final da página, com o nome Gonzaga. Seria uma poesia de Gonzaga? As indicações do lugar de origem ou de ocorrência de cada canção ocupam o lugar editorial do nome do autor, substituído por



“von S.Paulo”, “von Minas”, “von Bahia”, e caracterizam o método de coleta. Nas canções indígenas, listadas em separado, o título é substituído pelo nome da festa e do povo “Bei dem Trinkfest des Coroados” e “Tänze des Puris”.

É evidente na primeira transcrição, “Acaso são estes”, a aproximação do acompanhamento com o estilo de acorde quebrado empregado pelo *style galant*. A limpeza do tecido harmônico e do acabamento fraseológico e cadencial revela um perfeito domínio da disciplina e da técnica harmônica da condução das vozes. É muito provável que o arranjador tivesse uma prática composicional desenvolvida academicamente, incluindo a escrita instrumental e a coral, característica da música de concerto. O arranjo não deve, contudo, representar uma completa distorção da realidade musical, pois é do mesmo tipo empregado nos acompanhamentos das modinhas.

As canções “Uma mulata” e “Prazer igual ao que eu sinto” podem ser entendidas pelos nossos ouvidos de hoje como lundu enquanto “Acaso são estes” e “Qual será o feliz dia” nos faz pensar nas modinhas imperiais.

A única transcrição designada como pertencente ao gênero do lundu leva o aposto “*Landum, Brazilian Volkstanz*” (Landum, Dança Popular Brasileira). Ela é apresentada como uma melodia em forma livre e improvisada, sem nenhum acompanhamento, semelhante ao tratamento dado às canções indígenas, univocais. A melodia do lundu tem um desenvolvimento baseado em repetição literal e repetição variada. Diferentemente do tratamento dado às demais canções, a forma musical, na transcrição da dança, foi desprezada. Enquanto as canções têm as seções claras com exposição e reexposição de material temático, com transição, parte central e sinais de repetição, a dança apresenta o material temático de forma livre sem indicação clara de exposição, desenvolvimento e reexposição. Tem o formato de um moto perpétuo que permite pensar numa situação social onde a seção de dança tem longa duração, e em que o material temático se repete enquanto houver fôlego dos dançarinos. A ausência absoluta de indicação de acompanhamento rítmico ou harmônico empobrece o registro, que teria muito a contribuir, devido ao caráter peculiar que pode ser depreendido da melodia grafada, com suas notas repetidas e sugestões de acentos e de articulações.

A questão da qualificação do lundu como dança popular merece alguns comentários. O lundu pode ter sido, no início do século XIX, uma dança de negros desclassificada para a prática civilizada. Porém ela ascendeu e chegou a se tornar dança de salão apropriada pela elite e um gênero de canção muito apreciado nos salões do século XIX. Ocorreu com o gênero algo semelhante ao descrito no processo civilizador.

O conceito de modinha como sendo a canção por excelência “de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas cortes e na burguesia”, contrasta fortemente com o



fato de que algumas das Canções Populares Brasileiras, compiladas por Spix e Martius, são por forma e conteúdo verdadeiras modinhas. O mesmo estilo de acompanhamento, que se vê nas composições de José Maurício Nunes Garcia, pode ser reconhecido nas transcrições dos viajantes alemães, em cuja edição receberam uma roupagem de modinha, canção de forma e fundo eruditos.

O VALOR DA CULTURA POPULAR E A FORMAÇÃO DOS INTELCTUAIS NA EUROPA DO SÉCULO XVIII

Muito antes dos viajantes alemães Spix e Martius, o viajante francês Jean de Léry já havia transcrito melodias colhidas durante a sua viagem ao Brasil no século XVI, em circunstância bem diversa da que originou na Alemanha o movimento de valorização da cultura popular dois séculos mais tarde. Para Peter Burke (1995, p. 36) a cultura popular foi criada pelos intelectuais alemães no final do século XVIII.

Apesar da busca da identidade nacional, que inspirou as coletâneas de canções surgidas em todas as regiões da Europa no fim do século XVIII e começo do XIX, a produção de bens culturais de caráter popular, como canções, baladas, festas e até mesmo objetos, era marcada por origens regionais e não nacionais. A ideia de nação nasceu com os intelectuais e não com os camponeses, e a cultura popular acontecia na periferia dos grandes centros, em geral em língua regional e nos dialetos, e não nas línguas nacionais. Estas, porém, já estavam consolidadas nos países que constituíam o centro de convergência da cultura “universal” e da grande tradição: França e Inglaterra.

A formação de uma nação em bases culturais, dentro de uma concepção romântica, é remanescente talvez dos tempos do “espiritualizado” Kaiser Friedrich der Grosse, cuja corte preferia a língua e a *zivilization* francesa à alemã. Apesar de exercer uma política prussiana, a classe governante alemã do século XVIII tratava com desprezo a cultura produzida no seu próprio país, elegendo a cultura francesa como mais importante. Ao contrário do Kaiser, Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Christoph Friedrich von Schiller e Johann Wolfgang von Goethe escreveram em alemão e com eles a língua passou a ter expressão literária. Quanto ao ideal romântico e ao nascimento dos sentimentos nacionalistas na Alemanha, Norbert Elias trouxe à luz, de forma muito eloquente, a importância do conceito de *Kultur* para a sociedade alemã em oposição ao de civilização para as sociedades inglesa e francesa.⁴

⁴ Na longa e minuciosa discussão de Elias sobre o tema, o conceito de *Kultur* retroage ao século XVIII; no entanto ele é generalizado com a seguinte formulação: “O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de *Kultur* alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos. Já no emprego que lhe é dado pelos alemães *Zivilization* significa algo de útil, mas apesar disto apenas um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana.”



O movimento musical que se realizou com a ajuda das cortes alemãs na segunda metade do século XVIII permitiu que Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven passassem a ser reconhecidos como cidadãos do mundo. Entretanto a importância atribuída à prática musical na Alemanha naquele período impregnou também toda a expedição que acompanhou D. Leopoldina ao Brasil, a qual incluía um conjunto de músicos composto de dezesseis instrumentistas, dirigidos por Erdmann Neuparth (Mattos, 1997, p. 131).

De acordo com Ian Bent (1987, p. 10), no final do século XVIII ocorreu na Europa, e especialmente na Alemanha, um significativo avanço na sistematização do ensino de música, mais exatamente da composição e da harmonia. Bent analisa o conteúdo de várias obras de teóricos alemães como Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), que produziu *Die Kunst des reinen Satz in der Musik* (A arte da estrutura pura na Música, 1771-1779) e *Die Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Os verdadeiros fundamentos do emprego da harmonia, 1773) junto com seu discípulo Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800); Heinrich Christoph Koch (1749-1816) que deu importante contribuição ao ensino da composição no seu *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (1782-1793) (Ensaio de uma introdução à composição) e, sobretudo, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), que fez uma consistente análise estilística da obra de Johann Sebastian Bach no seu *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802) (Sobre a vida, a arte e a obra de Johann Sebastian Bach). Toda essa produção faz mais sentido se observarmos que ela conviveu com a produção literária intensa daquele final de século na Alemanha. Ao mesmo tempo em que se teorizava sobre a música e o seu ensino, criava-se muito e se ansiava por mais liberdade individual de criação. O aparecimento de movimentos como *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), que preconizava a “liberdade formal e a veemência da expressão” (Rushton, 1988, p. 21) é um bom exemplo da alta temperatura reinante. Nesse ambiente a música era transmitida e ensinada na Alemanha do final do século XVIII.

A CANÇÃO NA EUROPA

O *style galant* e a *Empfindsamkeit*, que se impuseram na segunda metade do século XVIII na Europa e que hoje identifica as composições de Mozart e Haydn, eram reconhecidos como sinônimo de modernismo, em oposição ao barroco e ao obsoleto estilo severo, polifônico. Com as constantes viagens dos músicos a tendência se internacionalizou. Ao mesmo tempo, o canto solista deixava de ser território exclusivo do gênero operístico: a ópera era retirada de cena com a apresentação das árias em concertos nos teatros musicais. As árias de concerto, canções escritas exclusivamente para um determinado registro vocal – soprano, tenor etc. –, foram produto da migração da ópera para as salas de concerto (Rushton, 1988, p. 147).



As canções foram se transformando em gênero de concerto porquanto os seus acompanhamentos se tornaram mais complexos e estruturados, e o aparecimento do pianoforte e do *Hammerklavier* passou a prevalecer em relação ao acompanhamento ao violão, típico das canções populares. O acompanhamento ao teclado começou a ganhar importância à medida que se tornou capaz de criar o ambiente da peça musical a partir dos primeiros compassos. A introdução passou a expor elementos formais de caráter temático. Este modelo atingiu seu apogeu nos *Lieder* do compositor austríaco Franz Schubert. Canções como *Gretchen am Spinnrade* (1814) e *Der Erlkönig* (1815) são marcos formais considerados paradigmáticos para as canções de câmara acompanhadas ao piano.

Com o surgimento de vários gêneros para o canto solo – *romanza*, *mélodie*, *lied* – aumenta a distância entre o artístico e o folclore. As palavras *romanza*, *mélodie* e *lied* não são simplesmente vocábulos respectivamente italiano, francês e alemão para a palavra canção. Eles passaram a constituir formas musicais particulares com prosódia e temática específica. A *romanza*, por exemplo, poderia ser caracterizada pela imagística pastoral.

Na verdade dizer que havia uma distância crescente entre o artístico e o folclore pode conduzir à falsa concepção de uma partilha prévia, de um par de oposições popular-erudito. Porém, várias aparências desta partilha constituíram uma mentalidade, como *Kultur der Gelehrten* e *Kultur des Volkes*, o *künstlerich* e o *natürlich* (em alemão *künstlerich* significa ao mesmo tempo artístico e artificial). Na Europa do século XVIII a canção popular seria, no olhar dos intelectuais, algo puro e tradicional produzido pelos camponeses e não um produto qualquer do homem comum sem nenhuma qualidade.

Décadas mais tarde o compositor francês Louis Hector Berlioz deixou uma coleção de *romanzas* produzidas na juventude com acompanhamento transcrito para violão “para uso de comunidades sem piano”. O escritor e filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau recolheu canções populares na França e na Itália (árias, duetos e *romanzas*, publicadas postumamente na obra *Consolations des Misères de ma Vie*), num movimento de valorização da música folclórica. Rousseau fez apologia das canções populares e recomendou no seu dicionário que se utilizassem essas canções na canção erudita, mantendo-se a simplicidade, a ingenuidade e a ausência de ornamentos. A recomendação tomou feições institucionais como na Baixa Áustria, onde um decreto de 1819 ordenou que as autoridades locais, em nome da Sociedade dos Amigos da Música, procedessem à coleta de melodias folclóricas (Burke, 1995, p. 35).

A CANÇÃO NO BRASIL

Entre as peças cantadas (ou canções), as modinhas no Brasil constituíram um gênero que dominou os salões do Rio de Janeiro e de outras cidades brasileiras



desde a segunda metade do século XVIII. Elas só começaram a ser publicadas em partitura sistematicamente a partir da década de 1830, quando o francês Pierre Laforge criou a gráfica musical da Estamparia estabelecida na rua da Cadeia, nº 89, atual rua da Assembleia. Algumas modinhas imperiais que se conhecem hoje, escritas no começo do século, foram editadas por ele. Laforge editou também a modelar *Beijo a mão que me condena* de José Maurício Nunes Garcia, ainda hoje executada. (Marcondes, 1977, verb. “modinha”).

O estilo dos arranjos encontrados no Anexo de *Viagem ao Brasil* é muito próximo, em termos de acompanhamento, do estilo de composição que se encontra na obra para teclado do padre José Maurício Nunes Garcia. O tipo de tratamento dado aos acompanhamentos, através de harmonização mais rarefeita que o estilo polifônico anterior e trabalhada por meio de acordes quebrados e pequenos arpejos, foi muito disseminado pela divulgação das obras dos chamados clássicos vienenses.

A simplicidade da harmonização e da melodia acompanhada, semelhante ao que se conhece hoje como estilo clássico vienense, é característica das modinhas brasileiras. Mário de Andrade compilou um livro de modinhas a que deu o título de *Modinhas Imperiais*. No prefácio, explica que a prática da modinha no Brasil já estava bem difundida na segunda metade do século XVIII, e o estilo do *bel canto* e modelo de melodia teriam, segundo ele, sido tomados de Gluck, compositor alemão desde então bem conhecido por aqui. São de 1792 os primeiros exemplares de modinha, gênero então associado ao lundu – *Moda do lundu, Dueto novo por modo de lundu* –, publicados no *Jornal de Modinhas*.

O modelo operístico da modinha é mais ou menos evidente nas peças para canto, editadas e escritas com acompanhamento de teclado. Pode-se dizer o mesmo das canções tocadas nas ruas, com acompanhamento de violão? Mário de Andrade dizia que sempre são citados “o landum, o samba, o cateretê, a chiba, a fofa etc., mas a modinha de que se fala é sempre a de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas cortes e na burguesia”. Ele chama a atenção também para o fato de que as discordâncias entre estudiosos sobre a denominação de determinado gênero mostra que se ambos estão certos ou errados é porque a infixidez no Brasil faz com que, na música popular, uma mesma classificação designe coisas diferentes. A instabilidade na música tradicional e na popular (nesta bem menos significativa) é uma constante, atravessa décadas e séculos. Como mostra Elizabeth Travassos (1998) em diálogo com *Na pancada do ganzá* de Mário de Andrade, a contradição entre a fixação das canções em antologias e o caráter efêmero da música popular é um fato que os estudiosos devem enfrentar.

Talvez o estilo modinheiro predominasse, mas o estilo de acompanhamento das canções tocadas nas ruas e acompanhadas de violão podia ser distinto não só devido às características dos gêneros musicais mas, principalmente, devido ao fa-



to de que o idioma dos instrumentos de cordas dedilhadas dava forma a outros modelos de acompanhamento.

O fato de apresentar produção artística em forma de Anexo musical a um relato científico abre, entre outros, o atalho para o debate da arte e da ciência como expressão de cultura e para se pensar a arte não só como um conjunto de bens culturais e a ciência não só como um corpo de leis naturais. Com esse alcance analisam-se as condições sociais em que se dá a relação do cientista com a arte e da pesquisa científica com a obra artística. Quanto à música será inevitável a sua inserção no campo historiográfico. A metodologia histórica tornou-se inevitável na pesquisa científica em música.

O pesquisador da área da música vai encarecer a competência do olhar de historiador para manusear os vestígios e as fontes textuais e iconográficas, tão indispensáveis quanto o conhecimento da linguagem musical. Sem ele não seria possível analisar o material contido nas Canções Populares Brasileiras e descrever os traços de música regional ou as “características nacionais” supostamente existentes nos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos.

Ampliar a discussão sobre traços de identidade regional nas canções populares poderá levar a questionamentos acerca das concepções naturalizadas de música popular, regional ou folclórica, autoral ou anônima, e sobre a sua situação no estrato social. O debate ainda remanescente sobre a oposição popular-erudito resulta justamente das concepções naturalizadas impostas pelas distâncias simbólicas entre as salas de concerto e os espaços de shows. Quando as questões da composição e da criação musical transparecem, o foco se desvia e a falsa oposição se torna confusa e inócua. A música composta em notação gráfica, que parte da página para o instrumentista, choca-se constantemente com a prática de compor ou de “inventar música” por tradição auditiva. Nesta prática o próprio instrumentista tem amplo espaço de criação, que vai se somar ao do compositor. Muitas vezes o crédito da criação se desloca para o instrumentista e, sobretudo, para o cantor. Há também aqui um vasto território em que a música instrumental e a improvisação constituem uma espécie de música popular muito elitizada, no qual a noção de popular toma um sentido perverso.

Associada a esta questão está a relação da transcrição musical com a composição, e desta com o arranjo para banda ou orquestra popular. A prática da transcrição invade tanto o campo da música tradicional e da música popular quanto o da música culta. A interpretação acadêmica da música tradicional e da música popular, quando executada da partitura, pode produzir um resultado sonoro bastante deformado. Dimensionar os desvios e deformações das transcrições e das suas interpretações instrumentais só é possível construindo-se melhor os conceitos musicais relativos a desenvolvimento temático e elaboração, a improvisação e variação, a interpretação e percepção musical.



Tentar reconstituir hoje a memória que determinou os passos dados pelos brasileiros na música popular no início do século XIX é difícil na medida em que são escassos os vestígios de que tipo de música era tocada e cantada. A interferência civilizadora dos cientistas bávaros é um auxílio valioso para essa reconstrução.

A transcrição de peças musicais de tradição oral é uma prática que atravessa séculos no Brasil e em outros países, por motivos variados. O Anexo de *Viagem pelo Brasil*, feito há quase duzentos anos, permitiu o acesso indireto à música não escrita. A motivação para o registro pode ter sido tanto o interesse em revelar o “talento musical dos brasileiros” quanto em compor uma visão do novo mundo a mais completa possível, da qual as práticas culturais fazem parte. As transcrições eram a única forma possível de registro e provavelmente não se destinavam à apresentação pública de músicos profissionais ou amadores.

Quaisquer que sejam as razões, contudo, as músicas não foram tocadas para se tornarem objeto de pesquisa, nem para se tornarem dado historiográfico.

Transcrições musicais são recursos hoje muito usados nos domínios da música popular. Na década de 1970 teve grande difusão o *Real Book*, coletânea com algumas centenas de melodias com cifragem alfabética de peças norteamericanas, “standards” de jazz e clássicos dos musicais da Broadway. As cópias se multiplicaram e muitas chegaram ao Brasil.

Iniciou-se mais ou menos nessa época um movimento de produção de coletâneas de música cifrada brasileira, transcritas de gravações, concebidas para dar acesso à obra dos compositores de música popular. As edições dos *Songbooks* foram muito bem recebidas e estimularam o crescimento desse tipo de publicação. Destinadas ao público musicalizado, músicos em geral e aprendizes de música, seu uso não se restringe à pesquisa e à análise do repertório, em parte diferente do uso que o Anexo de Spix e Martius pode ter tido na Baviera do início do século XIX.

Transcrições de execuções musicais para partituras em notação gráfica perderam sua importância como registro de “culturas minoritárias sob risco de extinção”, como era feito por alguns folcloristas do século XVIII na Europa. Atualmente as transcrições nos *Songbooks* simplesmente servem para complementar uma execução cuja base é a audição de gravações. Há duzentos anos a prática que prevalecia era a da pura tradição oral e o registro se fazia porque a música popular deixava poucos registros em notação musical. Hoje temos outros usos para a transcrição das canções populares, que abrangem das salas de aula aos estúdios de gravação.

A distância entre a música culta e o folclore, entre a música escrita e a de tradição oral ainda é tratada como objeto de pesquisa. Carl Dahlhaus (1976, p. 174) fala em *Trivialmusik*, música banal, ou *Umgangsmusik*, música do cotidiano, para distinguir de outra produção que se caracteriza por ser obra estética, com qualidade



artística capaz de suplantar o mero caráter documental. A *Trivialmusik* ou a *Umagangsmusik* se caracterizam como restos da grande produção artística.

A oposição entre música pura e música banal é manifestação de pontos de vista e de mentalidades em diferentes épocas, regiões e ideologias, em distâncias longas e curtas. Suas fronteiras são temporais e espaciais, nacionais e regionais, acadêmicas e disciplinares. A música pura e a música banal se encontram e se repelem no tempo e no espaço.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.
- Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Coleção Sala Cecília Meireles, 1967.
- Andrade, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- Andrade, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Casa Chiarceto, [1930].
- Augé, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1992.
- Bent, Ian. *Analysis*. Londres: Macmillan, 1987.
- Bonanni, Filippo. *Antique Musical Instruments and Their Players*. Nova York: Dover, 1964.
- Burke, Paul. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Burke, Paul. *Uma história social do conhecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile*. Milão: Riccioni, 1926.
- Chanan, Michael. *Musica Practica*. Londres: Verso, 1994.
- Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*. Londres: Cambridge, 1983.
- Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Livraria Martins, 1940.
- Elias, Norbert. *Mozart*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- Elias, Norbert. *O Processo Civilizador*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- Fagerlande, Marcelo. *José Maurício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- Hobsbawm, Eric J. *Nações e nacionalismo*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- Lisboa, Karen M. *A Nova Atlântida de Spix e Martius*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- Marcondes, M. (org.) *Enciclopédia de Música Brasileira*. 2 vols. São Paulo: Arteditora, 1977.
- Rugendas, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro, [1981].
- Rushton, Julian. *A Música Clássica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.



Spix e Martius. *Viagem pelo Brasil*. 3ª ed, 3 vols. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1976.

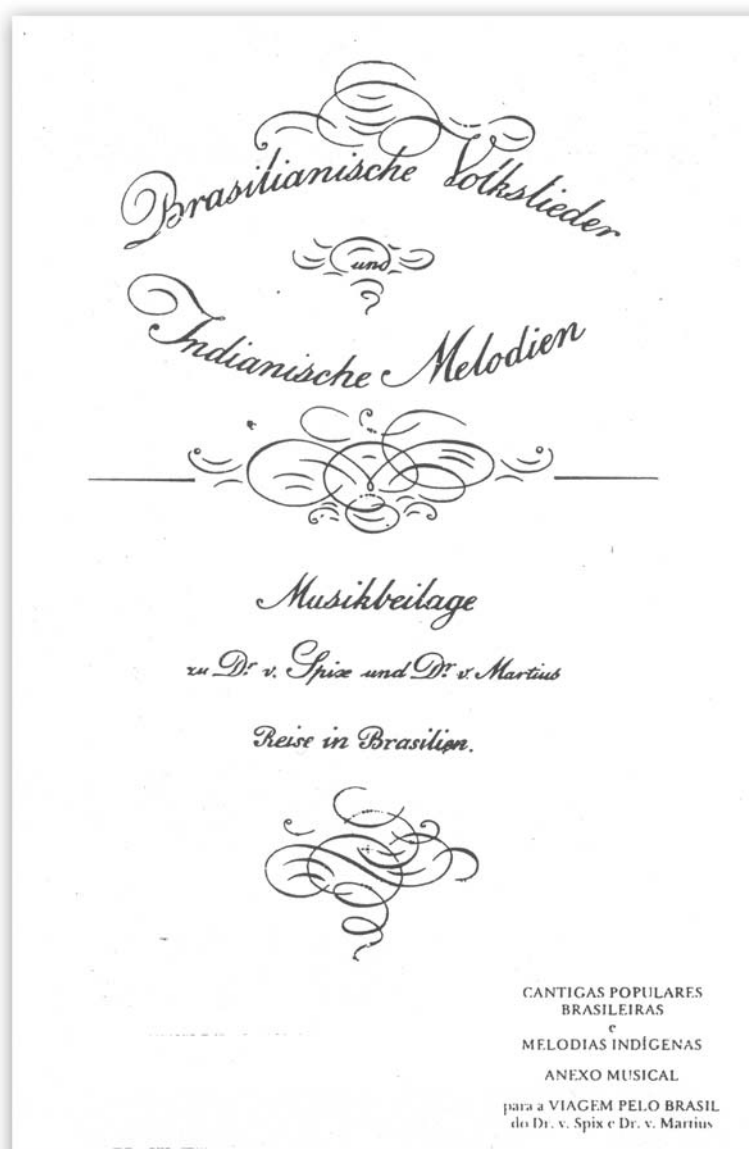
Travassos, Elisabeth. *Mário de Andrade*, in *Revista de Cultura Popular Brasileira*, nº 1, março, p. 131-150. Madri: Embaixada Brasileira na Espanha, 1998.

SILVIO AUGUSTO MERHY é Professor Associado II da UniRio, Doutor em História Social (UFRJ, 2001), Mestre em Música (UFRJ, 1995), tem especialização em Piano (Conservatório Tchaikovsky de Moscou, 1971), Bacharel em Piano (UFRJ, 1968) e Bacharel em Direito (UFRJ, 1968). Atua no ensino de graduação e pós-graduação nos temas de Harmonia de Teclado, de Transcrição de Canções e de História da Música Popular. Possui proficiência em russo, alemão, francês, inglês, espanhol e noções de grego.



Anexo de *Viagem pelo Brasil*

Fac-símile da folha de rosto





Transcrição nº I

Nº 1. *Brasilianische Volkslieder.* ⁽¹⁾
 / von St. Paulo. ⁽²⁾

Allegretto.

Canto

1. O Ca. so são estes Os silios Os
 2. Pa. quel. de pen. hoire Ham rio Ham

Piano Forte

1. silio os for. mosos, O on. de pas. sa. va Os annos Os
 2. ri. o ca. hi. o. O som. de sus. surro Das voges Das

1. an. nos gos. lo. ses? São as. to os for. das O on. de brin
 2. ve. pas. dor. mi. ar. O. go. ra. mas co. brin. do. pu. mas no

1. ca. va, O on. de brin. cava Com quanto. pas. ta. va, O
 2. va. das. Ca. pu. mas ne. vadas O. pe. dras que. bro. das, Pa.

1. gordo no. banho Que ali. pe. modinou? São as. to os
 2. se. ce que o ri. o O cas. de vol. teu, São as. to os

(1) Cantigas populares brasileiras.
 (2) de São Paulo.



Transcrição nº I, página 2

Allegro assai

ai. - tins São os - ta - ro sítios? São sítios, mas eu o
mesmo não sou Ma - ri - lia, tu chamas? Es - pe - ra, que eu vou. És
pe - ra que eu vou. Ma - ri - lia, tu cha - mas es - - pera que eu vou.

3
Meus versos alegre
Aqui repeta.
O Eis as palavras
Teus versos dizia.
Se chama por elle,
Tá não me responde!
Paroco se esconde,
Cansado de dar-me,
Os ais, que lho dou,
São sítios etc.

4
Aqui hum regato
Corria sereno
Por margens colheitas
De flores e feno.
A aguarda se erguia
Hum boque fechado,
E o tempo apressado,
Que nada respeitava,
Tá tudo mudou.
São sítios etc.

5
Mas como discorro?
Acaso podia
Tá tudo mudar-se
No espaço de hum dia?
Existem as fontes,
E os riachos coprados,
São flores os prados,
E corre a cascada,
Que nunca seccou.
São sítios etc.

6
Minha alma, que tinha
Liberta a vontade,
Agora já sente
Amor, e saudade.
Os sítios formosos,
Que já me agradarão,
Ah! não se mudavão,
Mudar-se os olhos,
De triste que estou.
São sítios etc.

Gonzago.



Transcrição nº II

N.º II / von S. Paulo. / ⁽¹⁾

Allegro

Canto

Piano Forte

Qual se - ra o fo - lí - di - a qual se - ra o
fo - lí - di - a, que ve - ja sa - tí - fei - tas qual se - ra o fo - lí -
di - a, em que ve - ja sa - tí - feitas. To - cas a - man - tei pro - mis -
sa - la minha To - ni - a doce a - man - tei pro - mis - sa -
la minha To - ni - a pe - la minha To - ni - a.
minha To - ni - a pe - la minha To - ni - a.

(1) de São Paulo.



Transcrição nº III

N.º III *Andantino.* / von S. Paulo. / (2)

Canto

Per-di o sa-fei-ro na in-chente
a-fa-ga do Per-di es-ta guar-da do me-
u do me-u manso ga-do O lo-bo es-to-meado a-
traz del-le cor-re ga- do sem pas-tor por
to por to. da parte cor-re.

Piano Forte



Transcrição nº IV

N.º IV. *Andantino.* / von Minas u. Bahia /⁽¹⁾

Canto

Piano-Forte

Tr. cer. igual ao que eu sinto no mun. do não

ha ve ra quando me ve ja nos braços da min-ha a-

man-te yaya

O que instantes a-mor nos da meu do se bem minha ya

ya minha ya ya minha yaya minha yaya min-ha yaya.

1 de Minas e Bahia.



Transcrição nº V

Nº V. Andante. / com Menas /⁽¹⁾

Canto:

Piano Forte

Nã re-ga-se da ventu-ra Ma-ri-ti
a moe-a boim-car vi-na-lla sa-tisfi-ta-om
quanto eu vi-vo a pe-na Tor-sa-te de min
tão du-gra-ça do ar-mo-a quem não sabe a-
mar não sabe a mar

(1) de Minas.



Transcrição nº VI

Nº VI *Andante.* / *mm Bahia*⁽¹⁾

Canto

Piano Forte

Foi-se so-zi-no e dei. xou me foi-se com
el. le o prazer eu que cantava ao la do
ho je me sinto mor-ter a mor-que po-de não quer-va
le não ha se. medo se não mor-ter se não
mor- ter

Bahia.



Transcrição nº VII

Nº VII. *(1) de São Paulo.*

Andantino

Canto

Piano Forte

Eu cu ta fór-ma ra Mar cia tri sles

ais do teu pas-tor. Tão ais quã dar. Me en-

sinou o ti-ra rão Deus a. mor o ti rancou

Deus a. mor o ti rancou Deus a. mor

*Eu nem suspirar sabia
Antes de te conhaor,
Mas depois q'vi'tus olhos
Eles suspirar, sei morrer*

(1) de São Paulo.



Transcrição nº VIII

Ao VIII / von Minors und Feyrix /⁽¹⁾

Andantino

Canto

Piano Forte

Al. ma me. ta. te. ri. ta não ca. re. re
zar ho. ta e mi mo qui. ta. pa. ra sua al. ma sal. var
Al. ta. te. su. po. di. a. for. ma. al. tar. nê. le
nê. le. te. ob. la. ca. ri. a. pa. ra o. po. ro. te
ad. or. ar. te. te. ad. or. ar

1 de Minas e Goiás.



Transcrição nº IX

No. IX. Landum, Brazilian. Volkstanz. ⁽¹⁾

1 Dança popular brasileira.



Transcrição nº X, 1 a 4

Alf. 1. Bei dem Trinkfest der Coroados (1)

Lento

Alf. 2. Tänze der Puris (2)

Moderato Grave *Strophweise mit Affekt (3)*

Han jo ha ha ha ha ha ha

Alf. 3. Krauchend (4)

Grave maestoso

Alf. 4. Mit stiller Leidenschaft (5)

Alligretto

(1) Festaça dos Coroados.
 (2) Dança dos Puris.
 (3) Descontínuo com afeto.
 (4) Ofegando.
 (5) Com quieta paixão.



Transcrição nº X, 5 a 8

No. 5 *Tänze der Muras*⁽¹⁾

Larghetto *Männer*⁽²⁾

Weiber⁽³⁾

No. 6

Andante

No. 7 *Tänze der Juris-Tabocas*⁽⁴⁾

Andantino

No. 8

Andantino
o no
Alliegretto

1 Danças dos Muras.
2 Homens.
3 Mulheres.
4 Dança dos Juris-Tabocas.



Transcrição nº X, 9 a 11

No. 9 *Tänze der Miranhas⁽¹⁾*

Allegretto

No. 10

Allegretto quasi Marcia

No. 11

Allegro

1 Danças dos Miranhas.
2 Todos juntos
3 Um só.



Transcrição nº X, 12 a 14

Nº 12
Andante

Nº 13 *Gesang der rudenden Indianer in Rio Negro.*⁽¹⁾
Allegretto

Nº 14 *Der Fischtanx der Indianer in Rio Negro.*⁽²⁾
Allegretto

Chor⁽³⁾ *Unes*⁽⁴⁾

mas pu. rita in le? Si rau. au. a.
Tuu naré agu se ra?
Ca. ari puva se ra?
Cahu. ca. puva se ra?
Ca. ca. puva se ra?
Dio rauu puva se ra?

Chor

mas pu. rita in le? Si rau. au. a.
Tuu naré agu se ra?
Ca. ca. ri puva se ra?
Cahu. ca. puva se ra?
Ca. ca. puva se ra?
Dio rauu puva se ra?

Unes⁽⁴⁾ *Chor*⁽³⁾

Si ru lang se. ra ne para? Si rau au. a. Di ra fe. ma
re. nun. te! Si. rau. au. a. Ca. pu ca. pu ca. De. mo. mé. re. a.
ne rau te! De. mo. mé. re. a. De. mo. mé. re. a. De. mo. mé. re. a.

1 Canto dos indios remadores, no Rio Negro.
2 Dança de Peixe dos indios, no Rio Negro.
3 Coro.
4 Um só.