

RECENSÃO CRÍTICA DO LIVRO

Le vin & la musique: accords et désaccords

Florence Gétreau

Bordeaux, Gallimard | La Cité du Vin, 2018, 144 pp., 87 il.

ISBN: 978-2-07-277160-6

Sónia Duarte

CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
da Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
(2013-ao presente)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID – Investigadora
da equipa do Project of Musical Iconography and
Organology: research and transfer (IconOrg) (2023/26)
ORCID | 0000-0002-1192-153X
soniaduarte@fcs.unl.pt

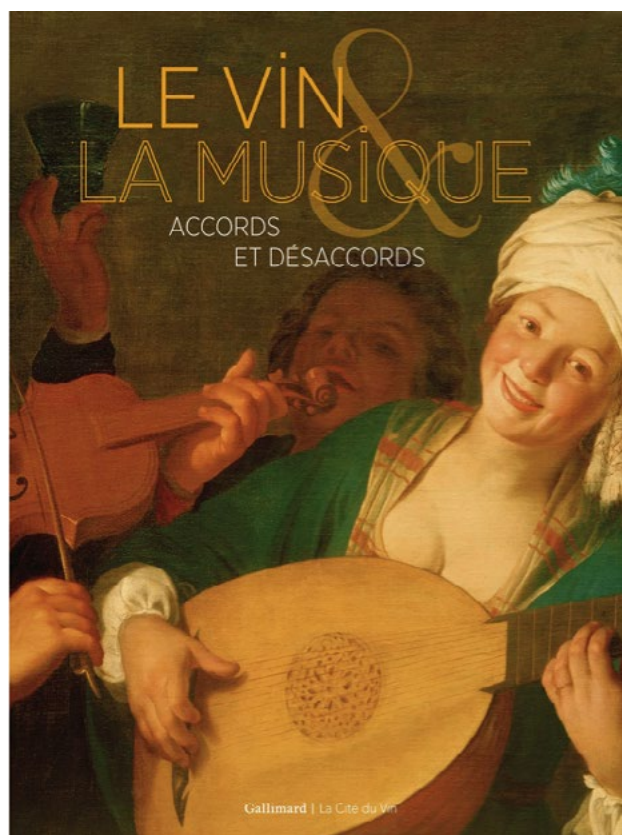


Fig. 01 Capa - Trio composto por um violinista, uma tangedora de alaúde e uma figura masculina elevando um copo de vinho (pormenor), ca. 1620, Gerard van Honthorst; Museu de Belas-Artes de Boston.

Le vin & la musique: accords et désaccords é o título da exposição temporária realizada no ano 2018 em Bordeaux, La Cité du Vin. Comissariada pela musicóloga e historiadora de arte Florence Gétreau¹, a exposição apresentou-nos uma centena e meia de objectos dispostos por ordem cronológica entre pinturas, desenhos, gravuras, estampas, vasos gregos, baixos-relevos, jóias, instrumentos musicais, manuscritos e partituras (incluindo libretos de óperas e *ballets*, *chansons* e *airs à boire*), trajes e adereços operísticos dentro da tradição ocidental. Comum a todas, o tema

vinário que se entrecruzava com assuntos de música, dança e das artes do espectáculo.

O catálogo que agora analisamos, dado à estampa pela editora Gallimard em parceria com La Cité du Vin, apresentou-se dividido em seis capítulos correspondendo a igual número de secções da exposição²: 1. "Dionysos: triomphes et cortèges bachiques"; 2. "Danse bacchanale, ballets, bals populaires"; 3. "Amour et ivresse"; 4. "Figures de caractère et allégories"; 5. "Concerts et tables galantes"; e 6. "Ban-

¹ Contou com um comité científico constituído por historiadores de arte e musicólogos: Philippe Morel; Christophe Vendries; Emmanuel Reibel; Laurence Decobert e Laurent Croizier. Florence Gétreau é directora jubilada do Centre National de la Recherche Scientifique e presidente da Société Française de Musicologie (2011-2015), membro do Directorium da International Musicological Society, fundadora da revista anual *Musique – Images – Instruments* e editora de numerosas publicações sobre organologia, história da arte e história social da música, entre elas a *magnum opus Voir la Musique* (Paris, Citadelles&Mazenod, 2017).

² No caso, intervaladas por excertos musicais de Lully, Rameau, Duvernoy, Verdi, Massenet, Puccini ou gravações inéditas de *chansons* anónimas do século XIX, como *Le chansonnier* ou *Rions, chantons, aimons, buvons*, com a colocação na exposição de onze pontos de escuta.

quets, tavernes et cabarets”. Numa altura em que são cada vez mais as exposições dedicadas às representações visuais da música, da dança e das artes do espectáculo³, *Le vin & la musique* apresenta um tema pouco explorado e comprova a inesgotabilidade do modo de ver⁴ a arte e as possibilidades da iconografia musical como método de trabalho e como discurso multidisciplinar. Profusamente ilustrado, *grosso modo* com obras provenientes de instituições francesas – como a Biblioteca nacional de França (BnF), o Museu do Louvre ou o Museu nacional da Cerâmica (Sèvres)⁵ – os ensaios que compõem o catálogo procuraram responder à ambiciosa problemática: partindo do objecto artístico-musical exposto, testemunho estético dotado de múltiplos sentidos, que relação existiu entre o vinho e a música desde a Antiguidade Clássica ao século XIX?

A figuração alegórica de Diónisos, Baco para os romanos, divindade ligada aos ritos agrícolas, que preside à vindima e à elaboração do vinho, serviu de mote à abertura da exposição e do catálogo. Assim, o primeiro capítulo, “Dionysos: triomphes et cortèges bachiques. Une anthropologie visuelle du cortège de Dionysos. Usage du vin, de la danse et de la musique en Grèce”, da autoria de François Lissarrague⁶, apresenta uma sinopse antropológica e visual do cortejo dionisiaco, associada, claro, à embriaguez, à sensualidade, ao amor carnal e orgiástico. O autor aborda a personagem do jovem e irado filho que nasce do amor ilícito entre Zeus e Sémele; deus do vinho e da festa, da transgressão e da fertilidade, Diónisos⁷ é o fundador de um novo culto que na Grécia Antiga teve como berço a cidade de Tebas. O íriaso é animado por sátiros e ménades que carregam *krateres*⁸ e dançam ao som de tamboris, flautas e aulos, personificando

os espíritos orgiásticos da natureza como se vê plasmado em inúmeras iconografias festivas narradas em mosaicos, baixos-relevos e vasos gregos coevos usados para transportar, beber e misturar a água com o vinho (pp. 15-21). N’*As Bacantes* de Eurípides pode ler-se que «[...] foi [ele] quem deu aos mortais o vinho que dissipa aflições⁹ [...]». Entre as figurações vinárias de maior interesse nesta secção conta-se a humorística tela proto-barroca *O triunfo de Baco* do holandês Nicolaes Cornelisz Moeyaert, Mauritshuis (p. 23) ou a música manuscrita d’*O triunfo de Baco nas Índias* da autoria de Jean-Baptiste Lully, especialmente elaborada para os espectáculos da corte de Luís XIV (pp. 24-26).

O segundo capítulo é sobre a dança. Intitulado “Danse bacchanale, *ballets*, bals populaires” centra-se no encontro de Baco com Ariadne na ilha de Naxos, que após ter sido auxiliada por Teseu é abandonada na saída do labirinto de Creta (ou Minotauro). A reunião entre ambos fora animada por danças rituais e sensuais concretizadas pelas bacantes, em concordância com o narrado nas *Metamorfoses* de Ovídio. O tema foi central em incontáveis *ballet de cour*¹⁰ ao longo de todo o século XVIII associando-se à tradição dos mascarados entrudescos, aos trajes para as festas de Luís XIV (debuxados por Henry de Gissey, pp.34-36), ou aos testemunhos gravados alusivos às óperas e *comédie lyrique* de Jean-Philippe Rameau, em cujo inventário de bens patrimoniais se encontrava referida uma adega com «deux flûts de vin rouge de vin d’Hérissé, en Bourgogne, et cinquante carafons remplis de ce même vin» (p. 40), descrição que nos faz entrar em conflito com a ideia de um compositor e teórico musical austero e focado unicamente no seu

3 Sem objectivo de exaustividade nomeamos algumas das que consideramos mais significativas para o avanço do estudo da iconografia musical nos últimos sete anos: *Painting Music in the Age of Caravaggio*, Metropolitan Museum of Art (2015); *Les belles vieilleses*, Musée George Sand de La Châtre (2014); *Entendre la guerre: sons, musiques et silence en 14-18*, Historial de la Grande Guerre-Péronne (2014); *Degas à l’Opéra*, Musée d’Orsay (2019/20); *Vessel Orchestra*, Metropolitan Museum of Art (2019); *Les musiques de Picasso*, Cité de la Musique (2019/2020); *Outros Fados*, Museu do Fado (2017/18); “Everything Is Rhythm”: *Mid-Century Art & Music*, Toledo Museum of Art (2019).

4 *Ways of seeing*, expressão usada por John Berger para titular o seu livro-ensaio de 1972.

5 Havendo, no entanto, obras provenientes de outras instituições europeias como o Mauritshuis, o Museo del Prado, o Museu Frans Hals (Haarlem), ou de colecções particulares.

6 Professor de Literatura Clássica (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris).

7 Que com ele transporta numa mão um *kántharo* para ingestão de vinho puro (coisa incivilizada) e na outra um tirso (longo bastão rematado por heras).

8 *Kratêr* é o nome dado ao vaso grego de grandes dimensões para transportar o vinho, por vezes misturado com água.

9 Cf. Eurípides, *As Bacantes*. Lisboa: Edições 70, 1992 (introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira).

10 Espectáculo total que alia poesia, música, dança e artes visuais, espelho de uma sociedade aristocrática que coloca em cena, de forma satírica, as suas preocupações, paixões, defeitos e virtudes, não poucas vezes recorrendo a máscaras para dissimular a identidade dos bailarinos.

trabalho, incluindo *airs à boire*¹¹. As representações de bailes populares nas diversas manifestações artísticas acentuam o seu carácter alegre, desordeiro, devasso e ébrio. São disso exemplo as pinturas de David Teniers e seus seguidores, que documentam cenas de populares que comem, bebem e dançam ao ar livre ao som de instrumentos diversos de sopro, cordas e percussão, mormente sanfonas e gaitas de fole.

O terceiro capítulo “Amour et ivresse” da autoria do historiador Matthieu Lecoutre apresenta a pintura maneirista *Festim dos Deuses* de Bernaert De Rijckere, da colecção do musée de Beaux-Arts, Rennes. Trata-se de uma composição erotizada povoada de comensais nus e ébrios que partilham colectivamente comida e bebida¹², num ambiente sonoro levemente pontuado pelo alaúde (p. 56)¹³. Entre o *corpus* de pintura seleccionado pelo autor está também a libidinosa «joyeuse compagnie» do caravagista Dirk van Baburen, pintura de género de cariz hiper erótico que apresenta, em primeiro plano, quatro figuras: uma jovem mulher com uma coroa de pâmpanos e seios praticamente despidos unicamente cobertos por uma velatura, um violinista que segura um copo que uma velha taberneira enche de vinho, e um alaudista. As figuras encontram-se no interior de um espaço onde se bebe, canta e tange instrumentos de cordas que remetem o autor para a intemperança na vida terrena subentendida na parábola na parábola d’O Filho Pródigo (p. 67).

No quarto capítulo “Figures de caractère et allégories. L’ouïe et le goût: célébration et réprobation dans les natures mortes allégoriques françaises”, Florence Gétreau analisa naturezas-mortas e *vanitas*¹⁴ onde figuram partituras e representações musicais alusivas à figura isolada do músico. Entre os exemplos, o *Violinista ébrio*, obra tardia do prolífico Hendrick ter Brugghen, que apresenta, em primeiro plano, uma figura masculina que de copo de vinho e violino nas mãos, chapéu plumado na cabeça combinado com uma camisa de mangas raiadas, símbolo da transgressão da ordem

social¹⁵, nos olha directamente em tom provocatório (p. 78). Também n’*Os cantores* (ou *Homem violinista, prostituta alaudista e bebedor*) atribuível a Gerard van Honthorst, que ilustra a capa desta publicação, se apresenta uma composição sugestiva: atrás de uma balaustrada e num ambiente lânguido, um violinista ébrio canta e tange o seu cordofone; no lado oposto, uma mulher de turbante plumado e vestida com pouco recato, olha-nos directamente e sorri enquanto tange um alaúde; entre os músicos, uma terceira figura eleva um copo cheio, parecendo celebrar a devassa e incitar o observador a acompanhá-los neste festim libidinoso (p. 82)! Gétreau aborda várias outras iconografias que associam a audição (música) ao paladar (vinho) que nos parecem convocar para uma reflexão conjunta sobre a fugacidade da harmonia musical e da vida humana e a inexorável passagem do tempo quando entregues aos prazeres terrenos (*contemptus mundi*).

O penúltimo capítulo intitulado “Concerts et tables galantes” é tripartido. No primeiro terço “Vin, musique et intempérance dans la peinture caravagesque hollandaise”, Philippe Morel analisa a iconografia do vinho, da música e da intemperança em cenas de bordel, onde músicos e meretrizes se acariciam mutuamente ao som de acordes tangidos em instrumentos de cordas de baixo volume sonoro, como o alaúde que acompanha o canto. Estas cenas figuram em cinco obras saídas dos pincéis de caravagistas de Utrecht: três pinturas de Gerrit van Honthorst, uma de Hendrick ter Brugghen e a quinta de Johannes Baeck. Nas três primeiras telas representa-se um grupo de homens que, sentados à mesa, bebem animados pela presença de prostitutas que tangerem cordofones. Morel, procurando estreitar o significado da relação entre o vinho e o alaúde, chama-nos a atenção para a obra *Le carnaval du langage: le lexique érotique des poètes de l’équivoque* de Jean Toscan (1978), propondo-nos que o verbo *suonare* signifique copular (ou acoplar) e que a corda (do alaúde) seja uma metáfora para o falo. Dito de outra forma, *suonare* o alaúde significaria, na óptica de Toscan, acariciar o falo. Igual-

11 Melodia ou canção usada para acompanhar o acto de beber (e outras actividades de natureza frívola), geralmente a uma, duas ou a três vozes, acompanhadas por alaúde ou contínuo. Sobreviveram à voragem do tempo centenas de peças manuscritas e impressas de *airs à boire* da autoria de Bousset, Brossard, Louis Lemaire, Renier ou Sicard.

12 Apesar de vários éditos para a penalização do acto de beber, como a lei de 1536 de Francisco I (p. 58), devido às consequências desse estado.

13 Tema que se repete na pintura europeia de Bellini, Romano, Jan Brueghel, Ticiano, Rubens ou Poussin.

14 Naturezas-mortas de teor alegórico que nos remetem para as desilusões, a transitoriedade da vida humana, a inexorável passagem do tempo ou o inevitável destino dos homens, numa mensagem simbólica-moral acentuada pela presença da caveira, do copo de vinho tombado sobre a mesa, de moedas ou de dados de jogar.

15 Sobre este assunto vide Michel Pastoureau, *O tecido do diabo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

mente explícitas na analogia entre o consumo de vinho e o desejo sexual são as duas últimas pinturas do conjunto: ter Bruggheen apresenta, em primeiro plano, um alaúdista que acaricia uma prostituta. Ela, sentada no seu colo e de pernas entreabertas, segura um copo de vinho na mão (coleção particular) (p. 92). Johannes Baeck, seguindo o evangelho lucano, apresenta uma parte da narrativa d’*O Filho Pródigo* numa cena de bordel onde um grupo misto se senta à volta de uma mesa, destacando-se na composição um homem que com uma mão eleva um *flûte* de vinho branco e com a outra acaricia o seio de uma mulher, vendo-se junto deles uma «compagnie musicale» composta de figuras femininas alcouceiras: uma cantando por um livro de música aberto e marcando o *tactus*, outra ostentando um generoso decote afina a sua viola da gamba (instrumento tocado pela veneziana e célebre Barbara Strozzi), e a terceira trazendo uma bandeja com uvas brancas e tintas. Na segunda parte do capítulo intitulada “Airs et chansons à boire: définition, diffusion et réception” da autoria de Robin Bourcierie, são apresentados diversos géneros de *airs* e de *chansons à boire* que florescem nos séculos XVII e XVIII, exemplares de música profana que se coadunam com as funções sociais do bordel conotado de espaço interior propício ao amor e à execução colectiva de *chansons*.

Por fim, o sexto e último capítulo “Banquets, tavernes et cabarets” está também tripartido. Em “Les sociétés chantantes au XIX^e siècle: le caveau et les goguettes” o musicólogo Hubert Humeau aborda as novas formas de sociabilidade de uma certa elite social desde o aparecimento do *Caveau*, célebre *goguette*¹⁶ parisiense que abriu portas no longínquo ano de 1730. Depois, em “La taverne à l’opéra: de Berlioz à Massenet” Emmanuel Reibel elenca obras dos compositores mas também de Offenbach ou Verdi, comprovando-nos que as referências a Baco continuam a suscitar fascínio entre as óperas e *ballets* do século XVIII. Como faz notar, a partir do início do século XIX opera-se uma mudança: o vinho e o acto de beber ganha primazia sobre Baco, isto é, «[...] si le vin fut parfois invoqué dans l’opéra seria sous les auspices de Bacchus, et si l’opéra buffa commença à exploiter les effets comiques de l’ébriété, c’est seulement à la fin du XVIII^e siècle que le précieux liquide se met à irriguer les livrets d’opéras» (p. 119). Dito de outra forma, no século XIX, homens e mulheres bebem

e cantam (de *Os contos de Hoffmann* de Offenbach à *Carmen* de Bizet) e o vinho apresenta diversas funções dramáticas na medida em que favorece o divertimento, muda o curso do enredo e introduz mais facilmente o pitoresco. A terminar o rol de ensaios está “Les caves de l’opéra: de Rossini a Puccini” de Laurent Croizier¹⁷ que se foca na produção dos libretistas que têm o vinho como elemento central nas suas composições. Atente-se, e sem objectivo de exaustividade, à referência a dois vinhos: em *Fausto* de Gounod com libreto de Jules Barbier «Vin ou bière, / Bière ou vin, / Que mon verre / Soit plein!» (Acto II-cena I) ou n’*O progresso do libertino* de Stravinsky com libreto de W. H. Auden e Chester Kallman «Ah, que le Porto, [...] garde ses vins fameux. / Je veux plutôt me voir ridé tel un raisin sec, que d’y gouter encore» (recitativo de Tom Rakewell, Acto II-cena II).

Em suma, o catálogo coordenado por Florence Gétreau apresentou-nos dez perspectivas musicais-vinárias que, divididas em seis capítulos, nos permitiu ver melhor a obra exposta no âmbito da história da arte, da história social (da embriaguez e do acto de beber e de apreciar o vinho) e da história da música (estando fortemente associado ao alaúde e ao canto). Ao longo dos capítulos foi-nos possível observar a ambivalência do acto de beber vinho acompanhado de música, quer na representação pictórica, quer no enredo musical, que esteve, por um lado, carregado de aspectos viciosos e negativos (as danças bacanais, o bordel, o músico ébrio, a prostituta tangedora de alaúde, a transgressão e a imoralidade), e, por outro, sobretudo a partir de finais do século XVIII, como um acto apreciado, elegante e distinto fortemente associado ao prazer dos sentidos, ao colectivo e à temperança. Como pudemos ver, o vinho foi na tradição ocidental acordo e desacordo! Por último, este notável catálogo, que procurou reunir obras significativas de coleções públicas e privadas e problematizar um tema pouco explorado, foi apresentado no seguimento da *magnum opus* de Florence Gétreau, *Voir la Musique*. Espera-se que este possa ser o ponto de partida para um estudo profundo do tema na arte portuguesa onde não faltam exemplos iconográficos e musicais em coleções públicas e particulares, predominando iconografias vinárias alusivas à parábola d’*O Filho Pródigo*, a banquetes ou a naturezas-mortas com partituras veristas.

16 Pequeno grupo de pessoas que se junta para cantar e beber.

17 Ópera nacional de Bordeaux.