

“Oropa, França e Bahia”: As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África¹

Rafael José de Menezes Bastos²

Comunicação a ser apresentada à 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, promovida pela Associação Brasileira de Antropologia, a ser realizada em Porto Seguro de 1 a 4 de junho de 2008 (Mesa-Redonda: Antropologia & Estética – II: A Arte como Conhecimento Antropológico, Coordenador: Eduardo Diatahy B. de Menezes, UFC)

Resumo

O Brasil é um dos poucos lugares do mundo onde o consumo de música popular produzida no país é maior que o de música "estrangeira". Isto resulta das características de sua música, articuladamente com o tipo de ação da indústria fonográfica no país. Entre as características avultam: produzir-se sempre em ligação com o cenário internacional; reinventar como “brasileiro” o que antes era “estrangeiro”; e consagrar como de alta qualidade o que antes era avaliado como de baixa. É do meio do século XVIII a primeira onda de música popular brasileira no cenário internacional, presença que tem continuidade até hoje, quando ela é reconhecida como tendo um papel constitutivo da cena musical mundial. A comunicação parte da convicção teórico-metodológica de que o plano das relações internacionais - usualmente tomado como superveniente nos estudos antropológicos sobre as sociedades moderno-contemporâneas, particularmente quanto à música popular - é fundamental para a compreensão das realidades locais, regionais e nacionais dos estados nações modernos.

¹ Este texto revisa e amplia meu artigo de 2000, base para um verbete de enciclopédia (Menezes Bastos 2005). Obrigado a minha filha, Maiza de Lavenère Bastos, e a Ramayana Lira pela sua tradução ao português. Uma versão anterior dele, com o título “Oropa, França e Bahia”: As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África, foi apresentada a 24/10/07 como conferência no ISCTE/CEAS/CRIA, em Lisboa. Obrigado a João Leal, Graça Cordeiro e Paulo Raposo pelas providências visando à concretização do evento.

² Do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, onde coordena o Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (<http://www.musa.ufsc.br>). Pesquisador do CNPq. Contatos: rafael@cfh.ufsc.br ou rafael.bastos@pesquisador.cnpq.br.

1. A Musicografia Brasileira: Algumas Características

A musicografia brasileira – e não somente aquela produzida por brasileiros – geralmente consagra uma variante peculiar da fábula das três raças (DaMatta 1981: 58-85). Segundo a fábula, o Brasil é resultado de uma fusão que envolve portugueses, africanos e indígenas. Uma capacidade infinita de inclusão e uma fascinação por configurações sócio-culturais e tipos humanos mestiços marcam esse sistema de idéias. A variante musicográfica da fábula, porém, constitui a música brasileira (tipicamente a folclórica) como descendente de formações tão somente portuguesas e africanas. A indígena é apagada, sob a alegação de um isolamento voluntário dos índios ou de uma incapacidade sua de resistir ao contato, especialmente à paidéia jesuítica. Na citada variante, os portugueses – enquanto europeus – são divisados como responsáveis pelo plano de inteligibilidade da música, equacionado com a melodia e a harmonia. O aporte africano é posto em termos de sensibilidade, sua expressão sendo uma rítmica corporal e percussiva obsessivamente binária (Menezes Bastos 1997: 507-508). Essa ideologia, que naturaliza a gênese cultural e está ancorada numa tradição de entendimento que em suas formulações mais radicais até rejeita o uso da palavra "música" para se referir à música das sociedades não-ocidentais – e à popular –, foi construída no Brasil nos anos 1930. Os *Estudos de Folclore* de Gallet (1934) constitui um de seus paradigmas, com forte impacto na educação e cultura do País (Menezes Bastos 2006).

Outro traço forte da musicografia em tela é que ela em geral compreende a música popular como uma espécie de modernização da folclórica e vulgarização da erudita, colocando a fonografia como um de seus – somente seus e, não, também das músicas erudita e folclórica – traços constituintes. Isto é tomado como base para a sua desqualificação como tradição – diferentemente da folclórica e erudita –, contrariamente ao que já nos anos 1960 apontava Vega (1966). Muito menos é a música popular elaborada pela musicografia em toque como noção analítica. Tipicamente, o que ela faz é vê-la como resultado de processos evolutivos, aculturativos e de difusão que têm as músicas folclórica e erudita como matérias primas, transformadas num produto cuja essência é a secularização, a dissolução e a comercialização. Assim, a música popular é vista como uma dupla degeneração: da folclórica, devido à perda de sua propalada autenticidade; da erudita, como consequência da falência de sua atribuída sofisticação. Tal ideologia – similar àquela investigada por Middleton (1990) e Hamm (1995) para o caso anglo-saxão –, da mesma maneira que aquela que desenha a fábula em sua variante musicográfica, consolidou-se na musicografia brasileira também nos anos 1930, com base no clássico de Mário de Andrade, *A Música e a Canção Populares no Brasil*

(1962: 153- 188 [1936]). Neste, o uso do pejorativo "popularesca" (: 167) para referir-se à música popular é um sintoma do peso de seu julgamento sobre ela, o que também teve impactos fundos na educação e cultura brasileiras.

Apesar de tanta desqualificação, o mínimo que se pode dizer da música popular brasileira é que ela, desde as origens mais antigas, é uma arena absolutamente privilegiada de discussão dos problemas do Brasil. O estado e os governos, como os costumes - envolvendo questões de classe e estilos de vida, étnicas e raciais, de gênero e familiares -, são alguns de seus assuntos preferidos (Menezes Bastos 1996a). Essa inclinação mostrou-se particularmente evidente durante alguns períodos críticos da história do Brasil – como, no século XX, a era Vargas (1930-1945) e o regime militar (1964-1985) -, quando a sociedade se dividiu em posições muitas vezes inconciliáveis. A música popular brasileira tem sido, então, desde sua inepção – anterior à própria Independência³ -, um universo dialógico crucial no interior do qual a sociedade conversa, negociando armistícios e os destinos do Brasil.

Devido em parte ao fato de a fonografia ser considerada pela musicografia em análise como condição constitutiva para a existência da música popular e porque a indústria fonográfica estabeleceu-se, no País, no começo do século XX, primeiramente no Rio de Janeiro⁴ - então, capital política do Brasil -, grande ênfase tem sido dada por ela aos estudos sobre a música popular ali. Isto se articula com sua omissão em relação à cobertura do assunto nas demais partes do País. Essa tendência é marcada por um forte caráter teleológico, tudo nela apontando para um grandioso fim - a celebração do samba carioca, consagrado durante as primeiras décadas do século passado como gênero musical emblemático do Brasil.

Os estudos especializados sobre a música popular brasileira datam, de maneira ainda incipiente entretanto, do final dos anos 30 do século passado, quando a música popular consolidou-se no País como campo profissional, ligado à indústria fonográfica e ao rádio. Antes, ela havia sido abordada mais ou menos episodicamente por cronistas e críticos em jornais e revistas ilustradas, em livros sobre a música brasileira em geral - caso de Mello (1908) - ou, desde o final do século XVII (ou mesmo antes), por viajantes estrangeiros⁵. A partir dos 1960, os estudos em comentário ganharam estabilidade profissional, através do trabalho de intelectuais como Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral. Como

³ Para a anterioridade da música popular brasileira em relação à Independência (1822), conforme os casos do lundu e da modinha, gêneros que se originam no último quartel do século XVIII. Veja adiante.

⁴ Conforme Santos e outros (1982), Franceschi (1984, 2002), Tinhorão (1981) e Lamas (1997).

⁵ Veja Chase (1962) e Correia de Azevedo e outros (1952) para bibliografias que cobrem a temática de maneira genérica, a primeira dedicada à América Latina como um todo.

em outras partes do mundo, o campo inicialmente não encontrou seu nicho na academia, mas no interior do mundo da música popular ele mesmo, jornais e revistas ilustradas continuando a ser seus meios mais importantes, enquanto que crônicas e críticas seus gêneros mais típicos. Paulatinamente, porém, a edição de livros e artigos tornou-se relevante para o campo, até definirem-se como os meios estratégicos que hoje são.

A falta de interesse inicial da academia pelos estudos sobre a música popular – outra característica sua não somente no Brasil (veja Middleton 1990) - deveu-se ao fato de sua avaliação dominante naquele meio continuar a ser muito negativa até os anos 60 do século XX, somente a partir dos 70 vindo ela a se tornar, pouco a pouco, um tema legítimo de ensino e pesquisa universitários no País. O papel dos programas de pós-graduação nas diversas ciências humanas, na literatura, na comunicação e na música propriamente dita foi muito importante nessa expansão. Apesar de ainda existir uma divisão – mais ou menos severa - entre as inclusões acadêmica e não acadêmica dos estudos sobre a música popular no Brasil, atualmente parece existir um diálogo bem mais profícuo entre ambas, assim como um tráfego cada vez mais intenso de profissionais entre os dois mundos.

2. Historia da Música Popular Brasileira: Uma Sinopse

Apesar de existir uma quantidade considerável de dados historiográficos a dar suporte à hipótese da existência de uma vida musical significativa no Brasil, nas esferas erudita e popular, desde o século XVII e mesmo antes disto⁶, até hoje se sabe muito pouco - em termos propriamente musicais - sobre como era ela antes de meados do século XVIII (Béhague, 1979: 70). Durante o século XVII, os dados apontam para Salvador e cidades vizinhas do Recôncavo Baiano e para Recife e Olinda como principais centros do País a ter referida vida musical. Ambos baseavam suas economias na cana de açúcar e contavam com uma forte organização da igreja católica, ligada aos Jesuítas principalmente.

Salvador era a sede do governo colonial. No período, as músicas erudita e popular envolviam as elites branca e mulata dos referidos centros, a primeira estando predominantemente ligada à igreja, a segunda à vida mundana. Gregório de Matos (Salvador, 1623 – Recife, 1696), poeta conhecido pela poesia satírica, segundo Tinhorão (1990: 40-53) era também autor de coplas e romanças, por ele cantadas com o acompanhamento da viola de origem portuguesa. De acordo com Tinhorão, muito da poesia de Matos era constituída por

⁶ Conforme Kiefer (1982: 9-27), Duprat (1985), Tinhorão (1990: 31-60).

letras das mencionadas romanças e coplas. Outro autor com perfil similar ao de Matos era Lourenço Ribeiro. Gregório - irmão do também famoso compositor baiano Eusébio de Matos (1629 – 1692) – era um crítico ácido dos costumes, sua obra tendo sido objeto de censura e repressão pelo estado e pela Inquisição. Era um afamado violeiro, usando a maneira de tocar rasqueada e, não, ponteada, esta sendo uma das evidências que Tinhorão (: 49-50) coerentemente utiliza para apontar sua pertinência à música popular e, não, erudita. No Brasil, a oposição entre as técnicas rasqueada e ponteada de tocar cordas dedilhadas é, até hoje, importante na divisão entre os mundos musicais, e não somente quanto à distinção entre o popular o erudito (Menezes Bastos, 1999).

Durante a primeira metade do século XVIII, o Recôncavo consolidou-se como o centro mais rico do País, exibindo uma vida sócio-cultural altamente diversificada. Recife, Olinda e Rio eram os outros núcleos importantes. As missões guaranis, localizadas na Província Jesuítica do Paraguai, também tinham uma rica vida sócio-cultural. De 1604 até 1767, e durante o controle colonial espanhol, a Província abrangia o território do Paraguai e partes do Brasil, Argentina, Uruguai, Chile e Bolívia. Ela incluía muitas missões auto-suficientes - cada uma com milhares de guaranis e alguns religiosos europeus -, detendo uma vida musical intensa. Esta muito provavelmente se explicitava não só na esfera da música erudita européia, mas também na das tradições propriamente indígenas (Caraman, 1976; Furlong, 1933, 1962; Kennedy, 1988; Lange, 1973; Preiss, 1988; Haubert, 1990).

A economia do Recôncavo expandiu-se no período, passando a basear-se não mais somente na cana de açúcar, mas também na pesca, horticultura, indústrias naval, cerâmica e de vidro, tabaco e outros produtos, que além de exportados eram consumidos por um mercado regional expressivo. Em 1759, a população da região somava 103 mil habitantes, 64% deles negros e mestiços e 36% brancos (Tinhorão, 1990: 63-66). O nascimento do possivelmente primeiro gênero musical brasileiro, a fofa, data deste período no Recôncavo. A fofa era uma música de dança que logo se difundiu em outros centros da colônia. Considerada pelas elites como lasciva e vulgar e pela Inquisição como diabólica, ela chegou até Portugal onde em meados do século XVIII tornou-se gênero nacional (Tinhorão, 1990: 67; Kiefer, 1977: 8). Há controvérsias a respeito da origem brasileira da fofa, muitos autores defendendo seu nascimento em Portugal, também – como no Brasil - em segmentos de negros de classe baixa (veja Andrade, 1989: 228; Cascudo, 1979: 331; Marcondes, ed., ed. 1998: 295-6).

Da segunda metade do século em diante, devido ao *boom* do ouro e diamante em Minas Gerais e à baixa dos preços da cana no mercado internacional, o centro político-econômico da colônia transferiu-se para o sul. Isto provocou uma forte migração de escravos e pessoas livres (brancos e mulatos) para as áreas de mineração, nos arredores de Vila Rica (atual Ouro Preto), Sabará, Mariana, Arraial do Tejuco (Diamantina) e outras cidades. De 1750 a 1800, Minas - juntamente com Goiás e Mato Grosso - produziu metade de todo o ouro do mundo. Isto possibilitou a floração ali de uma rica vida urbana e o surgimento do até então mais forte movimento de música erudita no Brasil, o Barroco Mineiro (veja Lange 1946, 1965, 1966; Barbosa e outros, 1979; Resende, 1974, 1989). As irmandades religiosas tiveram papel fundamental neste movimento, envolvendo as atividades de cerca de 1000 músicos, a maioria mulatos (Suzel, 1998: 302). Apesar de existirem dados historiográficos firmes para evidenciar que durante a época a música popular e não só a erudita tinha presença vigorosa nas cidades em questão - em saraus domésticos e públicos, em festas públicas, civis, religiosas e militares (Lange, 1969, 1979; Barbosa, 1979: 50-53; Resende, 1974: 69, 1989) -, até hoje a literatura tem privilegiado o estudo ali da erudita, ligada à igreja.

Durante as duas últimas décadas do século XVIII, a mineração em Minas tendeu ao esgotamento e o centro político-econômico da colônia foi novamente transferido para o sul. Agora para o Rio - capital da colônia desde 1763 - e para o vale do Paraíba do Sul, o café aí produzido logo vindo a se tornar o primeiro item das exportações brasileiras. A região atraiu grandes contingentes de migrantes. Em 1860, a área de cultivo de café alcançou São Paulo, onde, em 1900, cerca de 75% de todo o café do mundo era produzido (Suzel, 1998: 303).

O último quarto do século XVIII é marcado pelo advento da modinha e do lundu, os dois gêneros consensualmente tidos pela musicografia como as principais raízes da música popular brasileira (Araújo, 1963: 11; Kiefer, 1977: 7). Embora alguns autores argumentem que ambos eram praticados em muitos centros no Brasil, e em Portugal, desde a metade do referido século ou mesmo antes (Tinhorão, 1990: 79-82), é somente do final dele que datam as primeiras peças documentais musicalmente sólidas de ambos os gêneros, relacionadas ao poeta, compositor, cantor e violeiro mulato, Domingos Caldas Barbosa (Rio, 1738 - Lisboa, 1800). Béhague (1968) descreve uma parte crucial dessa documentação, que consiste de partituras manuscritas de 30 modinhas (diminutivo de moda, tipo de canção originalmente portuguesa) incluídas numa coleção anônima de manuscritos intitulada *Modinhas do Brasil* que o autor encontrou na Biblioteca da Ajuda em Lisboa e atribuiu a Caldas Barbosa.

No seu clássico sobre a modinha, Andrade (1964 [1930]) levantou uma questão sobre sua origem - brasileira ou portuguesa, erudita ou folclórica/popular? – que até hoje ocupa as musicografias brasileira e portuguesa sobre o tema (Araújo, 1963; Kiefer, 1977; Tinhorão, 1990). Ele resumiu com humor o aspecto nacionalista da questão, dizendo que para os portugueses a modinha era portuguesa, para os brasileiros, brasileira (: 5). Quanto à classe social de sua origem e sua extração erudita ou folclórica/popular, ele aponta para a burguesia européia, para sua *musique de salon* e para a semi-erudição.

Controvérsias sobre as origens nacionais de gêneros musicais nas musicografias lusa e brasileira não se limitam ao caso da modinha, incluindo o da fofa - como visto anteriormente - , alcançando o do lundu e até mesmo o do gênero emblematicamente português, o fado (veja Tinhorão, 1994). Elas, de uma lado, assentam-se no anacronismo de atribuir a uma época o espírito de outra, no caso especificamente quanto ao nacionalismo. Articuladamente com isto, as referidas controvérsias insistem em ver o Brasil e Portugal, do meio do século XVIII até o começo do XIX, como formações sociais estanques, muito embora existam fortes evidências de que ambos faziam parte, na época, de uma formação contínua, embora já apresentando contradições ligadas às perspectivas de pertinência nacional lusa e brasileira. A transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808 - uma mega-operação diligentemente planejada e, não, um incidente, como a palavra "fuga", geralmente colada à expressão de tal transferência, pode sugerir (Manchester 1975; Graham, 1975) - e a escolha do Rio de Janeiro como sede do estado luso-brasileiro apontam eloquentemente para a citada continuidade. Simultaneamente, as controvérsias em comentário essencializam a natureza dos gêneros musicais, tendendo a vê-los em termos estáticos e congelando-os em seus rótulos (que quase sempre são polissêmicos, do tipo guarda-chuva) - muito pelo contrário, os gêneros musicais são universos discursivos por excelência dinâmicos, heterogêneos e abertos, temporalmente e em termos de mobilidade social, sua estabilidade, definida em bases temáticas, estilísticas e de estrutura composicional, tendo natureza dialética (Piedade, 1999; Menezes Bastos, 1999).

Um outro fato que por assim dizer atormenta a literatura sobre a modinha é que quando esta "aparece" - através das referidas partituras -, é já um gênero consolidado, ancorado na autoria de um único compositor e intérprete, Caldas Barbosa. Kiefer ecoa esse quebra cabeça envolvendo a história e o documento, dizendo que seria impossível - devido à falta de documentação - decidir se Caldas Barbosa foi o criador *ex-nihilo* do gênero ou se ele o desenvolveu a partir de um substrato brasileiro pré-existente (1977: 9). Araújo (1963: 46) prefere afirmar que quando ele transferiu-se para Lisboa (em torno de 1770) levou consigo a

"primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro - o lundu e a modinha". Tinhorão (1990: 91-98, 2004: 17-40) tem posicionamento diferente, apontando que os gêneros têm origem na música folclórica/popular da colônia.

Caldas Barbosa estudou com os jesuítas no Rio de Janeiro, aproximadamente em 1761 indo para a Colônia do Sacramento (atualmente cidade de Colônia, no Uruguai), onde serviu como soldado das tropas portuguesas. Voltou para o Rio cerca de 1762, indo para Portugal em torno de 1770. Ali, ganhou a proteção de alguns nobres, tendo acesso aos salões cortesãos como músico e poeta arcádico, com o nome de Lerenio Selinuntino (veja Caldas Barbosa, 1798, 1826, reeditados em 1944 no Brasil). Alcançou grande popularidade na metrópole, influenciando muitos autores portugueses (Kiefer, 1977: 18, Tinhorão, 2004).

As modinhas encontradas por Béhague são típicas canções de amor, por ele caracterizadas como brasileiras embora tidas como muito parecidas com romances vocais franceses. São duetos em terças e sextas paralelas, de métrica binária, construção silábica e ritmo sincopado. O acompanhamento de algumas tem um caráter que, segundo ele, sugere o uso da viola ao invés do "mais refinado cravo" (: 93), como normalmente acontece nas modinhas impressas então publicadas em Lisboa e que constituem, de acordo com sua análise, o contra-tipo português de modinha. Uma das canções traz uma anotação que indica uma forma de acompanhamento baiana, outra de que é para ser tocada em rasqueado, muitas usando padrões que depois se tornaram comuns no samba (: 93). Se Béhague estabelece em termos estilísticos as diferenças entre as modinhas de Caldas Barbosa (a maioria, do tipo brasileiro) e as portuguesas (impressas), Kiefer (1977: 15) as coloca no plano rítmico, vendo as primeiras como árias de corte com forte influência do bel canto.

Sobre a questão da modinha, o que é possível instrumentalmente concluir é que ela (como o lundu, vide abaixo) constitui um dos primeiros casos de globalização no domínio da música popular ocidental do século XVIII, no âmbito, pois, do sistema de relações dos estados nações modernos. Esta é a medida de sua relevância, que extravasa as fronteiras nacionais brasileira e portuguesa e torna necessários esforços internacionais de pesquisa. Entre outros, os modelos de Frith (1988: 121) – de análise de gênero - e Tagg (1979: 75) - de comparação interobjetiva - constituem-se em excelentes alternativas para sua abordagem. Retomando o que penso sobre a questão (veja Menezes Bastos, 2000, 2005), sugiro que a modinha está no centro de uma configuração inter-nacional que em seu nodo europeu articula o romance vocal francês, a ária de corte e o bel canto. Suas variantes brasileira e portuguesa

formam seu nodo luso-brasileiro, um entre outros plausíveis latino-americanos. Esse nodo – ancorado na configuração formada pela música folclórica/popular luso-brasileira - constitui-se numa modernização da moda, universo musical que no Brasil e Portugal tradicionalmente tem o amor como um de seus campos mais importantes de sentido (Araújo, 1963: 27-36; Marcondes, ed. 1998: 525). Nesta proposta - que supõe a articulação congênita entre as músicas erudita, popular e folclórica e entre os nexos locais, regionais, nacionais e globais dos fenômenos sócio-culturais (Menezes Bastos, 1996a, 2007, no prelo) -, as variantes em tela são traduções regionais no interior da formação social luso-brasileira, logo erigidas em emblemas das prospectivas identidades nacionais. Caldas Barbosa é o demiúrgico ponto de encontro do sistema global onde tudo isso tem lugar.

No século XIX e até as primeiras décadas do XX, a modinha tornou-se um gênero forte em todo o Brasil, reconstruindo um lugar social muito importante no País - o da expressão pública e austera (porque não jocosa) da voz masculina em relação às mulheres, objeto de seu amor. Era cultivada nas esferas erudita e popular, em saraus públicos e particulares, nas ruas - em serenatas -, paulatinamente sofrendo transformações. Entre estas, uma das mais importantes foi a redução do canto em dueto para a forma solo-e-acompanhamento. Limitando as referências à música popular, alguns dos nomes mais relevantes ligados ao gênero na época foram: Joaquim Manoel da Câmara (Rio, 1780 [?] - 1840 [?]) [Vasconcelos, 1977: 65-66], que teve 20 de suas modinhas publicadas em Paris em 1824, com harmonizações de Sigismund Neukomm, discípulo de Haydn que viveu no Rio de 1816 a 1821; Cândido Inácio da Silva (Rio, 1800 - 1838), Gabriel Fernandez da Trindade (Rio, 1800 [?] - 1854), Laurindo Rabelo (Rio, 1826 - 1864), Xisto Bahia (Salvador, 1841 - Minas Gerais, 1894) e Catulo da Paixão Cearense (São Luís, 1866 - Rio, 1946).

O lundu (também escrito lundum, landu, londu, londum, landum) forma com a modinha um sistema de relações muito interessante. "Surgiu" também através de Caldas Barbosa, ao mesmo tempo que ela e nos mesmos salões de Lisboa. Entretanto, nenhuma das partituras manuscritas encontradas por Béhague era de lundu. Da época, além de referências na historiografia desde 1780 – mas ao lundu como música de dança no Brasil -, o que é conhecido sobre ele são as seis possíveis letras incluídas no segundo volume da Viola de Lerenó (Kiefer, 1977: 31-36). Este volume (de 1826), porém, é póstumo, organizado e publicado 26 anos após a morte de Caldas Barbosa - no primeiro, há somente modinhas.

Sandroni (2001) estabelece as relações entre a modinha e o lundu de maneira muito interessante: para ele, as diferenças entre os tipos brasileiro e português de modinha, no final do século XVIII, são substancialmente as mesmas que aquelas que irão distinguir a modinha do lundu-canção no século XIX, a partir de 1830. Ele resume tais diferenças na brasilidade africana, nos planos sonoro e do sentido, do tipo brasileiro de modinha (e do lundu no século seguinte). Quanto ao primeiro plano, ele identifica o lundu (e o tipo brasileiro de modinha) como um dos membros da família de gêneros que constitui o paradigma rítmico brasileiro do *tresillo* (duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia). Este paradigma tem ligações estruturais com o paradigma geral do *tresillo* latino-americano. Já quanto ao plano do sentido e através de uma contributiva análise baseada na comparação interobjetiva de Tagg (1979: 75), ele sugere o universo da sexualidade. Existe um forte consenso na literatura de que o lundu-canção tem origem no lundu-dança, que teria origem no batuque, termo genérico para músicas de dança com raízes africanas no Brasil, nas quais a umbigada marca a coreografia. O citado consenso, porém, não aponta para os referidos gêneros de dança e música como práticas exclusivas de negros - o que os limitariam a uma parte reduzida da sociedade brasileira -, mas muito mais de brancos e mestiços. Isto, na literatura, é decisivo para a caracterização dos gêneros em toque como diacríticos de uma futura identidade brasileira. Sandroni mostra que a voz do sujeito no lundu-canção é de um mulato ("negrinho"), sedutoramente dirigida a uma hierarquicamente superior branca ("iaiá"). A literatura sobre esse gênero reconhece as relações jocosas como um de seus traços distintivos. Este tipo de relação – forte sinal de alteridade entre as partes envolvidas - parece apontar para o lundu-canção como sócio-politicamente contrastante com a modinha, ambos constituindo um sistema discursivo. Sugiro que o universo central de sentido deste são as relações de ego masculino com alter feminino, o amor estando em seu âmago. Na modinha, essas relações caracterizam-se pela horizontalidade e austeridade, indicando simetria; no lundu, pela verticalidade e jocosidade, expressando assimetria.

Assim como aconteceu com a modinha, no século XIX o lundu tornou-se muito conhecido no Brasil, nas esferas erudita e popular. Ao encontrar-se com a polca e a valsa, que chegaram ao País em 1840, e com o tango brasileiro e a habanera, comuns desde 1870, ele passou por transformações que resultaram num novo gênero de música de dança, o maxixe. O maxixe, sobre o qual a primeira referência impressa conhecida até hoje é de 1880 (Efegê, 1974: 19-31), segundo a literatura nasceu no Rio de Janeiro - na Cidade Nova, bairro de classe baixa célebre pela musicalidade -, durante a segunda metade do século XIX, sendo visto pelas elites como vulgar e imoral. Note-se que o lundu-dança tem como características

principais a origem rural (no batuque), uma coreografia marcada pela umbigada, os dançarinos – todos ao ar livre - formando um círculo no centro do qual são feitos os solos, uma música vocal e instrumental executada pelos próprios dançarinos, que dançam separadamente uns dos outros, e relações jocosas como marca sócio-política. Sob as referidas influências, durante a década de 1860 o lundu se transformou em polca-lundu, logo em seguida formando o maxixe, cuja organização era marcadamente urbana e internacional, proveniente da valsa e da polca: um grupo de músicos separado dos dançarinos (casais enlaçados) executa uma música instrumental, tudo se passando num salão de dança. A música do maxixe envolvia instrumentos típicos de conjunto de choro (originalmente, flauta transversal, violão e cavaquinho), de banda de origem militar e/ou o piano, tocado por "pianeiros", pianistas de música popular (Sandroni, 2001). Segundo o autor, a polca-lundu e o maxixe fazem parte da família do *tresillo*.

O emprego do rótulo tango para identificar um tipo de música de dança na Espanha data da metade do século XIX. Então, ele era usado para referir tanto o tango andaluz quanto o cubano, este também sendo chamado de tango americano como guarda-chuva para as músicas de dança crioulas cubanas antes do advento da habanera. Foi esse tango – cubano e andaluz - que, através de companhias de zarzuela, chegou ao Brasil por volta de 1856. À Argentina, de 1854. Antes disto, na América Latina a palavra era usada - numa região que ia do México e Cuba até a área do Prata - como termo genérico para eventos músico-dançantes de origem afro-latinoamericana (Sandroni, 2001). No Brasil, ela, apontando um universo de música de dança, é corrente já por volta de 1870, antes da de habanera, com a qual a primeira será sistematicamente intercambiada durante o final do século e depois. O padrão de acompanhamento dito ritmo habanera (semínima pontuada, semicolcheia e duas colcheias) é o mesmo do tango, sendo na época também muito comum em outros mundos de dança e música no País, como nos do fado, lundu, maxixe, chula e samba, que sintomaticamente, então, podiam ser também chamados de tango (Sandroni, 2001). O autor sugere que esse padrão - muito mais velho que a habanera como gênero (: 157-158) - é um diacrítico semântico para distinguir as músicas européias das crioulas da região, tendo como âncora o fato do pertencimento das últimas ao paradigma do *tresillo*, universo da musicalidade afro-latinoamericana. No Brasil, existiam então rótulos compostos, como o já citado polca-lundu, e outros como polca-tango e habanera-tango-lundu, todos referindo-se à música de acompanhamento do maxixe, vista como por excelência afro-brasileira. Em conclusão, Sandroni argumenta que tudo não se tratava de uma mera confusão terminológica envolvendo os gêneros em toque mas de um esforço dos brasileiros para construir uma distinção

significativa entre aquilo que na época era por eles considerado brasileiro, e não. O autor sintetiza esta distinção dizendo que os gêneros em comentário caracterizam-se pela síncope e pelo ritmo habanera, pertencendo à família do *tresillo*.

É minha opinião que a "confusão" em tela aponta para um outro aspecto de extremo interesse, sua existência ilustrando à perfeição a idéia de começo colocada neste texto sobre a música popular brasileira como universo dialógico crucial através do qual a sociedade conversa sobre si, negociando armistícios e os destinos do País. Este outro aspecto é notável já a partir do último quartel do século XVIII - antes mesmo da Independência, pois -, marcado, como visto, pelo advento da modinha e do lundu: o Brasil tem duas grandes faces - uma com que olha para dentro de si, para o interior; outra com a qual, mantendo-se ele mesmo, contempla o mundo, o estrangeiro, o exterior. A primeira o constitui como um vasto continente formado por miríades de instâncias particulares - locais, regionais - tidas como paroquiais. A segunda o constrói como integrante do concerto das nações, da civilização. As relações entre os Brasis em comentário são hierárquicas e dinâmicas, os integrantes do primeiro sistematicamente contestando o segundo, aspirando a conquistar o seu lugar, aquele da capital. Tudo aqui se passa como se – apesar (*et pour cause*) da Independência de 1822 – os dois universos em tela se constituíssem respectivamente como colônia e metrópole (Menezes Bastos, 1996a, 2000). Os famosos casos do compositor e pianista Ernesto Nazaré (Rio, 1863 - 1934; veja Filho ed. 1963, Siqueira 1967) e Chiquinha Gonzaga (apelido da compositora, arranjadora e maestrina Francisca Edwiges Neves Gonzaga; Rio, 1847 - 1935; veja Diniz 1991, Lira 1978) podem fortemente reforçar minha proposta: apesar de muito da produção de Nazaré ser pertinente ao mundo do maxixe, grande parte dela foi publicada com o rótulo de tango (mas brasileiro). Observe-se que numa época que vai de fins das últimas décadas do século XIX até as três primeiras do XX, o maxixe era tido como música indígena, em oposição à estrangeira, o primeiro rótulo apontando os gêneros de música brasileira de caráter local, regional – vistos como rurais-, o segundo tudo aquilo de fora (Menezes Bastos, 2005, 2007). Além disto, ele era avaliado como vulgar e imoral - dois poderosos sinais de sua atribuída baixa extração - pelas elites de orientação européia, para quem a palavra tango era aceitável na medida em que buscava constituir – antecipando o que vai se consolidar nos anos 1930 com o samba - um gênero musical nacional dialogante com o exterior. Em relação a Gonzaga, recorde-se que em 1914 ela organizou uma *soirée* musical de gala para o corpo diplomático estrangeiro sediado no Rio (então capital do País), na qual ela estreou seu posteriormente famoso tango brasileiro *Corta Jaca*. Isto causou um grande escândalo na imprensa, pois o pressuposto tango poderia também ser considerado um maxixe, tipo de

música inaceitável para a ocasião, na qual o Brasil encontrava o mundo civilizado (veja Menezes Bastos, 1998: 206-207).

Se o caso da modinha-lundu somente pode ser bem compreendido dentro de uma moldura inter-nacional, cujos nexos têm pertinência simultaneamente locais, regionais, nacionais e globais e que estabelece as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação, o da música brasileira no século XIX e adiante evidencia essa moldura teórico-metodológica como muito mais completamente fecunda. O sistema mundial, inaugurado no século XVI (Wolf, 1982), estava então muito mais plenamente desenvolvido, tendo na música popular uma de suas linguagens cruciais da colonização cultural e elaboração de identidade, simultaneamente capaz de reforçar fronteiras sócio-culturais construídas através de outras linguagens (a linguagem falada, tipicamente), da economia política e de outros sistemas sócio-culturais e de criar outras fronteiras que não se sobrepujassem a todas as anteriores (Menezes Bastos, 1996b). Atualmente, cada vez mais, as músicas populares brasileiras – que formariam um dos pontos de convergência nacional de possíveis músicas latino-americanas semelhantes —ilustram isso muito bem, já que elas configuram pontos dialógicos de encontro de diferentes musicalidades e universos sócio-culturais.

O trânsito musical da Europa para as Américas e de volta para a Europa (e vice versa) durante o referido período não pode ser entendido como um fluxo linear de correntes isoladas incluindo gêneros musicais como a habanera, polca, mazurca, tango, valsa, schottische e outros, mas em termos de movimentos multilíneares e cruzados entre si, relacionados a universos ideológicos globais como o romantismo, o nacionalismo e logo o modernismo. No caso do maxixe, note-se como este alcançou um grande sucesso internacional em Paris (em 1914) e Londres (em 1922) [Marcondes, ed., 1998: 494].

Observe-se que este trânsito em solo brasileiro não tinha o Rio de Janeiro como seu único ponto de chegada e partida, encontrando em locais como a Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo e outros nodos de igual importância. Apesar de a música popular ter no Brasil uma forte unidade, ela nunca excluiu a manifestação da diversidade, nos planos locais e regionais, tudo dentro de um campo caracterizado pelo conflito e pela competição. É sob as luzes dessa forma globalizada e dialética de compreender as músicas no Brasil que o caso do samba carioca será abordado a seguir: não como um genérico samba brasileiro – partindo-se do princípio que rótulo “samba” até os dias de hoje abrange muitos universos musicais no país, de norte a sul, de leste a oeste - mas como samba carioca propriamente dito. Uma

formação musical-discursiva dominante dentro de um universo fricativo que compreende muitas outras formações.

Bibliografia

Andrade, Mário de. 1962 (original de 1936). "A Música e a Canção Populares no Brasil", in *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Oneyda Alvarenga, ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, pp. 153-188.

-----, 1964 (1930) *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Livraria Martins Editora.

-----, 1989. *Dicionário Musical Brasileiro*, Oneyda Alvarenga e Flávia C. Toni, eds., Belo Horizonte/Brasília/São Paulo: Itatiaia/Ministério da Cultura/Editora da Universidade de São Paulo.

Araujo, Mozart de. 1963. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII: Uma Pesquisa Histórica e Bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

Barbosa, Elmer C. Corrêa. 1979. "Estudo Histórico: As Artes do Barroco Católico", in *O Ciclo do Ouro: O Tempo e a Música do Barroco Católico*, Elmer C. Corrêa Barbosa e outros, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, pp. 1-60.

Barbosa, Elmer C. Corrêa, e outros. 1979. *O Ciclo do Ouro: O Tempo e a Música do Barroco Católico*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Béhague, Gerard. 1968. "Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas", *Yearbook of the Interamerican Institute for Musical Research* 4: 44-81.

-----, 1979. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall.

Caldas Barbosa, Domingos (pseudônimo: Lereno Selinuntino). 1798. *Viola de Lereno*. Lisboa: Officina Nunesiana, volume I.

-----, 1826. *Viola de Lereno*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, volume II.

-----, 1944. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 2 volumes.

Caraman, Philip. 1976. *The Lost Paradise: The Jesuit Republic in South America*. New York: Seabury Press.

Cascudo, Luís da Câmara. 1979. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 5ª. ed. São Paulo: Melhoramentos.

Chase, Gilbert. 1962. *A Guide to the Music of Latin America*, 2nd. ed. Washington, D. C.: The Pan-American Union/The Library of Congress.

Correia de Azevedo, Luís Heitor, e outros. 1952. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.

DaMatta, Roberto. 1981. *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Petrópolis: Vozes.

Diniz, Edinha. 1991. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Duprat, Régis. 1985. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas.

Efegê, Jota. 1974. *Maxixe, a Dança Excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista.

Filho, Adonias, ed. 1963. *Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Ernesto Nazareth (1863-1934)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

Franceschi, Humberto M. 1984. "Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil". Rio de Janeiro: Studio HMF.

Frith, Simon. 1988. "Why Do Songs Have Words?", in *Music for Pleasure*, New York: Routledge, pp. 105-128.

Furlong, S.J., Guillermo. 1933. *Los Jesuítas y la Cultura Ríoplatense*. Montivideo: Urta y Curbelo.

------. *Misiones y sus Pueblos de Guaranies*. Buenos Aires: Imprenta Balmes, 1962.

Gallet, Luciano. 1934. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia.

Graham, Richard. 1975. "Commentary" [sobre Manchester 1975], in *From Colony to Nation: Essays on the Independence of Brazil (Symposia in Comparative History)*, A. J. R. Russel-Wood, ed., Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 184-190.

Hamm, Charles. 1995. *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge: Cambridge University Press.

Haubert, Maxime. 1990. *Índios e Jesuítas no Tempo das Missões*. São Paulo: Companhia das Letras.

Kennedy, S.J., T. Frank. 1988. "Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción", in *Latin American Music Review* 9(1): 1-17.

Kiefer, Bruno. 1977. *A Modinha e o Lundu*, 2a. ed. Porto Alegre: Editora Movimento.
-----, 1982. *História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao Início do Século XX*, 3a. ed. Porto Alegre: Editora Movimento.

Lamas, Dulce Martins. 1997. *Música Popular Gravada na Segunda Década do Século*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Lange, Francisco Curt. 1946. "La música en Minas Gerais: Un Informe Preliminar", *Boletín Latino-Americano de Música* VI: 409-494.

-----, 1965. "Os Compositores na Capitania Geral das Minas Gerais", *Revista de Estudos Históricos* 3-4: 33-111.

-----, 1966. "A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro", *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros* (Coimbra, 1966), vol. IV, pp. 5-106.

-----, 1969. "As Danças Coletivas Públicas no Período Colonial Brasileiro e as Danças das Corporações de Ofícios em Minas Gerais", *Barroco* 1: 15-62.

-----, 1973. "O Caso Domenico Zipoli", in *Revista Barroco* 5: 7-44.

-----, 1979. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*, volume 1 (Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto). Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro.

Lira, Mariza. 1978 (1938 ca). *Chiquinha Gonzaga: Grande Compositora Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte.

Manchester, Alan K. 1975. "The Transfer of the Portuguese Court to Rio de Janeiro", in *From Colony to Nation: Essays on the Independence of Brazil (Symposia in Comparative History)*, A. J. R. Russel-Wood, ed., Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 148-183.

Marcondes, Marcos Antônio, ed. 1998. *Enciclopédia da Música Brasileira*, 2a. ed. São Paulo: Art Editora.

Mello, Guilherme Theodoro Pereira de. 1908. *A Música no Brasil desde os Tempos Coloniaes até o Primeiro Decênio da República*. Bahia: Typographia de S. Joaquim.

Menezes Bastos, Rafael José de. 1996a. "A 'Origem do Samba' como Invenção do Brasil (Por que as Canções têm Música?)", *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 31: 156-177.

-----, 1996b. "Musicalidade e Ambientalismo na Redescoberta do Eldorado e do Caraíba: Uma Antropologia do Encontro Raoni-Sting", *Revista de Antropologia* 39(1): 145-189.

-----, 1997. "Ethnic Manipulation and Music among the Kiriri Indians of Mirandela, Bahia, Brazil", in *Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*, Salwa El-Shawan Castelo-Branco, ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 507-517.

-----, 1998. "Chiquinha Gonzaga or the Epics of Female Musician in Brazil", in *Music on Show: Issues of Performance*, Tarja Hautamäki & Helmi Järviluoma, eds., Tampere: Department of Folk Tradition (Tampere University Printing Service), pp. 205-208.

-----, 1999. "Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras, in *Música Popular en América Latina: Actas del Ilo. Congreso Latinoamericano IASPM*, Rodrigo Torres, ed., Santiago do Chile: FONDART (Ministério de Educación de Chile), pp. 17-39.

-----, 2000. "Brazilian Popular Music: An Anthropological Introduction (Part I)", *Antropologia em Primeira Mão* 40.

-----, 2005. "Brazil", in *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* [vol. 3: Latin America and the Caribbean], J. Shepherd, D. Horn e D. Laing, eds., Londres: The Continuum International Publishing Group, pp. 212-248.

-----, 2006. “O Índio na Música Brasileira: Recordando Quinhentos Anos de Esquecimento”. In *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil* Rosangela P. de Tugny e Ruben C. de Queiroz, orgs., Belo Horizonte: Editora da UFMG, pp. 115-127.

-----, 2007. “Les Batutas, 1922: Une Anthropologie de la Nuit Parisienne”, *Vibrant* 4, pp. 27-53.

-----, No prelo. “Brazil in France, 1922: An Anthropological Study of the Congenital International Nexus of Popular Music”, *Latin American Music Review*.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.

Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 1999. “Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades”, in *Música Popular en América Latina: Actas del Ilo. Congreso Latinoamericano IASPM*, Rodrigo Torres, ed., Santiago de Chile: FONDART (Ministério de Educación de Chile), pp. 383-395.

Preiss, Jorge Hirt. 1988. *A Música nas Missões Jesuíticas nos Séculos XVII e XVIII*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor.

Resende, M. Conceição. 1974. “A Cultura Musical do Século XVIII em Minas Gerais”, *Cultura* 15: 58-71.

-----, 1989. *A Música na História de Minas Gerais*. Brasília/Belo Horizonte: Instituto Nacional do Livro/Editora Itatiaia Ltda.

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro: 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar.

Santos, Alcino e outros. 1982. *Discografia Brasileira 78rpm 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 5 volumes.

Siqueira, Baptista. 1967. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira: Ensaio Histórico-Científico*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora Ltda.

Suzel, Ana Reily. 1998. “Brazil: Central and Southern Areas”, *The Garland Encyclopedia of World Music*, volume 2 (South America, Mexico, Central America, and the Caribbean), Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy, eds., New York: Garland Publishing, Inc., pp. 300-322.

Tagg, Philip. *Kojak - 50 Seconds of TV Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Goteborg: Goteborg University Press (Studies from Goteborg University, Department of Musicology, II).

Tinhorão, José Ramos. 1990. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A.

-----, 1994. *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa - O Fim de um Mito*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A.

-----, 2004. *Domingos Caldas Barbosa: O Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34.

Vasconcelos, Ary. 1977. *Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)*. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora/Instituto Nacional do Livro.

Vega, Carlos. 1966. "Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses", *Ethnomusicology* 10 (1): 1-17.

Wolf, E. R. 1982. *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press.