



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Formação de Professores

Antonio Carlos Silva Nogueira

**A NÔMADE HISTÓRIA CULTURAL DO LUNDU: O BATUQUE  
VIAJANTE NO ATLÂNTICO NEGRO**

São Gonçalo  
2018

Antonio Carlos Silva Nogueira

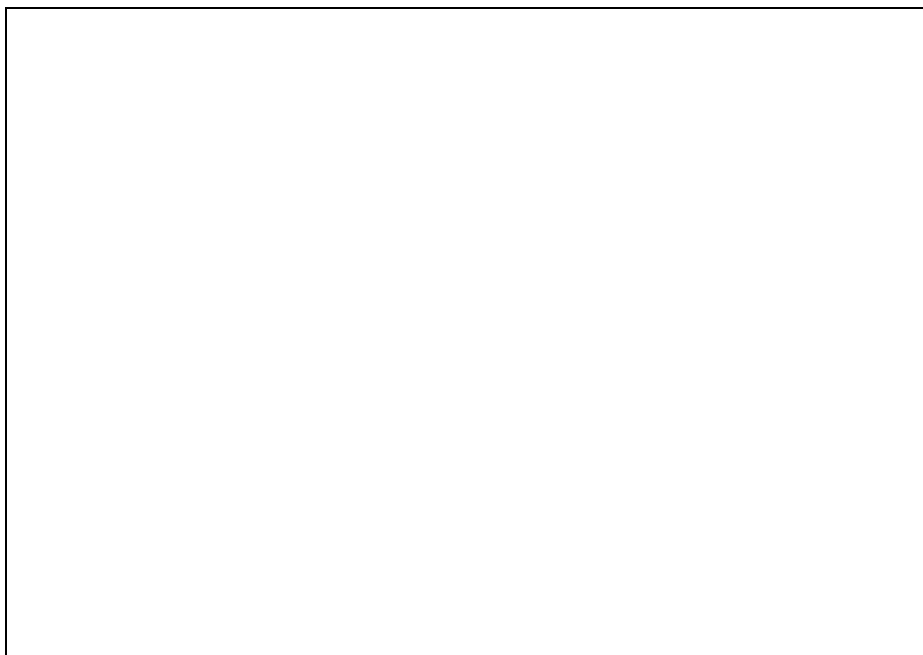
**A NÔMADE HISTÓRIA CULTURAL DO LUNDU: O BATUQUE  
VIAJANTE NO ATLÂNTICO NEGRO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-  
Graduação em História Social, da Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Villela Lima da Costa

São Gonçalo  
2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D



Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Antonio Carlos Silva Nogueira

**A NÔMADE HISTÓRIA CULTURAL DO LUNDU: O BATUQUE  
VIAJANTE NO ATLÂNTICO NEGRO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-  
Graduação em História Social, da Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Gustavo Villela Lima da Costa (Orientador)  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Simone Silva (UFF)

---

Profa. Dra. Joana Bahia (FFP)

São Gonçalo  
2018

## AGRADECIMENTOS

Acredito que de nada vale falar em esforço sem considerar a conjuntura política. É nesse sentido que agradeço ao ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva por ter dado estrutura para jovens como eu à época ter deixado cadeiras de telemarketing e entrado no curso superior, obrigado companheiro.

Todo apoio da minha família e amigos foram fundamentais nessa trajetória em especial a mulher maravilha, Dona Rose que atende por minha digníssima mãe e Daniel Santos que é o homem da minha vida que atende por meu irmão. Meu amor por vocês é incondicional, por tudo que vocês representam para o mundo, em especial para o meu mundo. Dos amigos procuro não citar nomes para não negligenciar algum, mas Bielito e Thiago Ambev são realmente as escolhas certas como irmãos de vida. Obrigado meus irmãos!

Na UERJ- FFP agradeço muito ao meu orientador Gustavo Villela (Uri Geller)! “Antonio faça no dente escreve assim” “Antonio raça rubro negra, é agora” esse cara deveria ser técnico de futebol! Sobre os amigos que lá fiz, esses fazem parte de algo muito bom e positivo que pretendo levar para toda a vida, minhas ausências serão recompensadas no bar, vamos gelar como se não houvesse o amanhã, prometo. Obrigado nudistas!!!

Por fim reconheço todo apoio da minha ex-companheira Renata Valente. Seria egoísmo da minha parte entender que sonhei sozinho esse projeto, quando na verdade o fato de ter acreditado junto comigo o tornou realidade. Mesmo em caminhos opostos sou grato a todo seu apoio e dedicação. Valeu a pena ter rasgado a ficha de inscrição e ter dito: “não posso acreditar sozinha”. Obrigado.

## RESUMO

NOGUEIRA, Antonio Carlos Silva. A nômade história cultural do lundu: o batuque viajante no Atlântico Negro. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2018.

Esse trabalho dedica-se à análise dos discursos contínuos em torno do Lundu no último quartel do século XVIII e no curso do século XIX, que reproduziram uma perspectiva colonial, racial e etnocêntrica desse fenômeno cultural e musical. O que se propõe nesse trabalho é pensar o Lundu como um fenômeno inscrito em uma circularidade cultural, através de relações sociais compreendidas como “atlânticas”, enfocando mais o movimento e os trânsitos, do que suas supostas origens. As fontes, a partir das quais ilustramos esses discursos coloniais, foram escolhidas entre os relatos dos viajantes pelo atlântico, assim como a bibliografia de “folcloristas” e “intérpretes” do lundu. A principal hipótese do trabalho é que há uma continuidade desses discursos etnocêntricos que procuram uma origem “pura” do Lundu numa África mítica e que portanto teria se “aculturado”, ou ainda aqueles que procuraram construir o Lundu como o primeiro gênero musical “genuinamente brasileiro”. Assim as fontes dialogam com parte da produção escrita sobre o lundu dança e canção, e nesse último, debruçou-se sobre Domingos Caldas Barbosa, escritor e músico, nascido no Rio de Janeiro que levou o lundu para Portugal, entendendo-o como um “músico subversivo” e como um exemplo que transcende as visões de uma cultura estática, dual e binária entre colonizados e colonizadores. A proposta pós-colonialista, de entendimento do Lundu como um fenômeno cultural híbrido e gestado no “Atlântico Negro” é uma alternativa à produção canônica nas narrativas sobre o lundu.

Palavras-chave: Lundu; circularidade cultural; Domingos Caldas Barbosa

## ABSTRACT

NOGUEIRA, Antonio Carlos Silva. A nômade história cultural do lundu: o batuque viajante no Atlântico Negro 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2018.

This work is devoted to the analysis of the continuous discourses around Lundu in the last quarter of the eighteenth century and in the course of the nineteenth century, which reproduced a colonial, racial and ethnocentric perspective of this cultural and musical phenomenon. What is proposed in this work is to think Lundu as a phenomenon inscribed in a cultural circularity, through social relations understood as "Atlantic", focusing more on movement and transits, than his supposed origins. The sources, from which we illustrate these colonial discourses, were chosen among the travelers accounts of the Atlantic, as well as the bibliography of "folklorists" and "interpreters" of the lundu. The main hypothesis of the work is that there is a continuity of these ethnocentric discourses that seek a "pure" Lundu origin in a mythical Africa and therefore would have been "acculturated", or those who sought to construct Lundu as the first genuinely Brazilian musical genre. In this way, the sources talk with part of the written production about lundu dance and song, and in that last one, it looked at Domingos Caldas Barbosa, writer and musician mulato and born in Rio de Janeiro that took the lundu to Portugal, understanding it like a "subversive musician" and as an example that transcends the visions of a static, dual and binary culture between colonized and colonizers. The postcolonialist proposal of Lundu's understanding as a hybrid cultural phenomenon and gestated in the "Black Atlantic" is an alternative to canonical production in the lundu narratives.

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
1. OBSERVAÇÃO DE UM TRÂNSITO CULTURAL: OSERVAR E ABSORVER: OS OLHOS SÃO DOS COLONIZADORES.....	17
1.1 . QUANTITATIVAS FONTES PARA O PREENCHIMENTO DO VAZIO SOCIAL.....	19
1.2. A CONSTRUÇÃO DE UMA BRASILIDADE: QUANDO OS CORPOS NEGROS DANÇARAM NO BRASIL.....	30
2. A LUPA TEÓRICA SOBRE O LUNDU: UM OLHAR PÓS-COLONIALISTA DA DANÇA VIAJANTE.....	45
2.1. BUSCA DE UMA ORIGEM NA DANÇA QUE SE MOVIMENTA: O TRAÇO ATLÂNTICO.....	46
2.2. DO ATLÂNTICO SEM ORIGEM AOS DISCURSOS CONTÍNUOS: UM TRAÇO COLONIALISTA.....	51
2.3. RELAÇÕES SOCIAIS DA CULTURA: REPRESENTAÇÕES E SÍMBOLOS DA DANÇA NO ESPAÇO ATLÂNTICO.....	54
2.4. O SUBALTERNO FALA ATRAVÉS DO MOVIMENTO: O DISCURSO PÓS-COLONIALISTA.....	58
2.5 ICONOGRAFIAS: EMPÍRICAS PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES DOS CORPOS TRANSGRESSORES.....	61
2.6. O VETOR SEMÂNTICO DO LUNDU.....	66
2.7. A LEITURA DOS COSTUMES: UM CAMINHO PARA A INVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO NACIONAL.....	68
2.8. ENTREMEZES: UM CAMINHO DO LUNDU CANÇÃO.....	69
3. DAS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS: IDEIAS DE CONSTRUÇÕES DE PERSONAGENS.....	78
3.1. DOMINGOS CALDAS BARBOSA: MÚSICO E POETA DA VIOLA DE ARAME.....	82
3.2.COLONIALISMO: UM DISCURSO INTERIORIZADO NA OBSERVAÇÃO DOS CORPOS QUE DANÇAM E NA POESIA QUE SE ESCREVE.....	85
3.3. LEMBRANÇA DE CALDAS BARBOSA: INVENÇÃO DA TRADIÇÃO DE UMA BRASILIDADE.....	91
3.4. MÚSICO SUBVERSIVO DAS CANÇÕES ATLÂNTICAS : UMA HIPÓTESE DE OLHAR SOBRE CALDAS BARBOSA.....	97



3.5. MOVIMENTO ATLÂNTICO SEM ABRIGO SEM FIXAÇÃO.....	100
3.6. CONTRASTES E TRANSGRESSÕES: VIOLA DE LERENO.....	101
3.7. POR DENTRO DAS TRANSGRESSÕES: ABRINDO O "VIOLA DE LERENO".....	104
3.8. TINHORÃO E AS INTERPRETAÇÕES DO “VIOLA DE LERENO”....	108
CONCLUSÃO.....	115
BIBLIOGRAFIA.....	119

#### LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.....	61
FIGURA 2.....	62
FIGURA 3.....	62
FIGURA 4.....	63

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo principal a discussão da cultura a partir das relações sociais atlânticas relacionadas ao lundu. Não se pretende discutir a história do lundu, mas sim da escrita sobre o gênero que tem uma narrativa hierarquizada no campo da história social da cultura. Essa escrita é observada com base na dança e canção, que narra os fatos de acordo com uma espécie de modelo dominante acerca do lundu dança e lundu canção, identificado nesse trabalho como “discursos contínuos”, isto é, continuidades colonialistas nos discursos de intelectuais que se debruçaram a estudar sobre o tema.

O eurocentrismo é identificado nos discursos quando se reproduzem termos evolucionistas da dança pra canção, que cria a ideia do selvagem rumo à hipótese do “civilizado”, construída na colônia e reproduzida nos discursos tradicionalistas de intelectuais como Bruno Kiefer, José Ramos Tinhorão, Edison Carneiro, Câmara Cascudo, Siqueira Baptista, entre outros. Esses estudiosos mantiveram a narrativa colonialista, próxima dos relatos de viajantes, assim como em outros documentos que, expostos no corpo do trabalho, dão subsídio para uma interpretação colonialista do lundu, para a dualidade colonizadores e colonizados, “civilizados” e não civilizados. Os dois primeiros trabalham com a ideia de aculturação. Em Edison Carneiro investiga-se suas ideias de “batuque”, “umbigada”, entre outros conceitos colonialistas interpretados acerca da visão dos viajantes europeus no continente africano. Em Câmara Cascudo sua construção de tradição do lundu “brasileiro” e em Siqueira Baptista sua diferenciação (nós x eles) de lundum x lundu, a qual se supõe a hierarquização colonialista na construção europeia do primeiro e a “acidental” do segundo no Brasil.

Para alcançar tais objetivos partiu-se das fontes e de uma revisão de parte da bibliografia sobre o tema, que implica rever segmentos de uma bibliografia canônica sobre o lundu através dos teóricos apontados que, pressupõe-se, reproduzem as ideias das representações colonialistas, em busca de uma origem “pura”, brasileira do lundu,

assim como uma “origem africana” da dança. Busca-se revisar parte da escrita do tema de acordo com conceitos como o hibridismo e circularidade cultural, apontando para uma proposta pós-colonialista como análise de um complexo corredor de culturas “vivas” no Atlântico, não estáticas numa interpretação dual.

O ponto de vista desses estudiosos do tema é atribuído à longa duração, e por sua vez tributários, da visão de mundo ocidental ou ocidentalizada na construção de um novo mundo feita pelo colonizador. Ou seja, construção de alteridade “nós x eles”, civilizados e não civilizados. Essa configuração dual polariza identidades da dança em busca de uma “brasilidade” na qual se pressupõe ser construída de forma eurocêntrica.

Da bibliografia levantada no decorrer do corpo do trabalho, nota-se que quando há um padrão discursivo menos tradicional, ainda assim não há uma preocupação em se desprender do modelo colonialista, em outras palavras, o aspecto fundamental não é levantado nessas perspectivas menos tradicionais: o colonialismo nas narrativas sobre o lundu. Dessa forma, pode se dizer que as narrativas sobre o tema são ou tradicionalistas ou conservadoramente modernizadas (que será chamada de tradicional por ter uma visão colonialista do tema).

O culturalismo hospedado na explicação entre colonizadores e colonizados é aplicado na historiografia tradicional e essa regra não foge da temática lundu. Quando se parte da descrição de uma primitiva “dança dos negros”, para um lundu “tupiniquim” até sua “evolução” para um lundu higienizado, civilizado, europeu, nota-se uma hierarquização entre seres humanos que se relacionam na rota atlântica. Com isso justifica-se a revisão dos modelos canônicos nos discursos de intelectuais sobre o lundu e, sendo assim, como metodologia, se propõe o uso dos discursos desses, que se debruçaram sobre o tema, como fontes que dialogam com os relatos de viagem numa busca quantitativa de dados que representam uma perspectiva colonialista.

Interpretar a modernidade na lógica atlântica é propor uma nova leitura do lundu, a qual é interpretada mais pelo movimento, pelo processo do encontro das relações sociais do que pelas determinações dos discursos colonialistas.

A cultura não é fixa, o contato, o processo do encontro a modifica. Entende-se como transatlântica essa “esponja cultural”, sendo assim, não pode ser delimitada,

ancorada, fixa a uma raiz. Opõe-se à classificação do lundu como “brasileiro”, numa espécie de discurso patriótico colonialista, eurocêntrico e hierarquizado.

Suas significações e ressignificações em Congo, Angola, Brasil e Portugal remetem a uma estrutura colonialista, entretanto são significadas também por ações individuais dos ditos dominados, o que quer dizer que esse não é conduzido a bel prazer pelo dominador no sentido de em nada significar nas identidades do lundu. O gradativo embranquecimento da dança é um processo em movimento de identidades. A partir dessa interpretação, propõe-se a circularidade cultural como protagonista de entendimento nesse processo por dar novo significado ao lundu nas relações atlânticas.

Pretende-se ir além da abordagem dos sujeitos reduzidos a dominadores e dominados, que nessa concepção se reduz também os traços da dança e posteriormente da canção de dominadores e dominados, antes de compreendê-los como lundu. Ir além dos discursos binários é estar atento para suas relações no curso atlântico. O social é representado nas experiências coloniais e reproduzido nos discursos, relatos, iconografias, documentos oficiais, lundus cantados. Representar o social colonial é o que se supõe fazer os discursos contínuos e reinterpretá-los é descolonizar o tema tão eurocêntrico.

Quando entende-se o tema narrado num discurso eurocêntrico, e o social representado nas experiências coloniais, a construção da mítica África, selvagem, atrasada, é atribuída aos traços “primitivos” do lundu, sendo esse mesmo pensamento refletido em parte da historiografia quando se propõe hierarquizar traços europeus e africanos na dança, diferente do que é proposto num entendimento atlântico da mesma. A distinção desses traços reflete um pensamento colonialista que não entende o todo da dança. Pressupõe-se que esse entendimento atlântico contribui para elucidar os trânsitos culturais obscuros na interpretação colonialista.

No primeiro capítulo pretende-se contextualizar o que é a chamada “dança dos negros” no Congo, Angola e Brasil, e sua posterior identificação: lundu dança. Os discursos dos viajantes, a partir de seus olhares etnocêntricos, auxiliam no entendimento da separação cultural que fazem do que é e não é civilizado ao relatarem a dança a partir da visão europeia.

Nos estudos feitos percebe-se que a perspectiva de identificar culturas no lundu essencializadas: “africanas”, “europeias”, “brasileiras”, tendem a declinar no discurso para uma visão colonialista, identificada na historiografia tradicional como “aculturação”- diferente do entendimento atlântico de relação aqui proposto, ou seja, de reinvenção das culturas na sua circularidade. Os traços empíricos relatados e à luz em outros documentos, a exemplo, europeus chamam as danças dos povos colonizados de “dança dos negros”. Ocorre uma tendência em frisar um distanciamento entre o europeu e o sujeito subalterno por esse olhar, no qual relata de forma genérica a dança dos bantos, como “dança dos negros”.

Assim, faz-se uma análise de diferentes descrições de um único objeto, desenvolvendo uma ideia que encaminha o leitor para uma proposta hierárquica de “nós x eles”. Para dar volume a essa interpretação, debate-se acerca de autores como: Câmara Cascudo, Siqueira Baptista, Marília Trindade Barboza e José Ramos Tinhorão. Inicialmente esses auxiliam para contextualizar o lundu, dar ao leitor o que é o gênero e como pretende-se trabalhar com o mesmo metodologicamente, já que as narrativas desses intelectuais serão utilizadas como fonte.

O trabalho metodológico fica por conta de uma análise qualitativa das fontes. Com isso propõe-se dialogar com: Ladislau Batalha em “Costumes angolenses,” Capelo H., e Ivens, R em “De Benguela às terras de Iaca,” Henrique Augusto Dias de Carvalho “Etnografia e história tradicional dos povos de Lunda,” e Alfredo de Sarmiento em “Os sertões d’África”. Esses são diários de viagem que Edson Carneiro utilizou para fazer a leitura daquilo que chamou de “dança dos negros” e será devidamente contextualizado.

No Brasil o estudo da dança gira em torno do seu significado: lundu. Assim, debruça-se nos estudos de Uliana Ferlim, Silva Romero, Melo Moraes Filho. Além, claro, dos cânones José Ramos Tinhorão e Bruno Kiefer. A hiperssexualidade da estigmatização, o anacronismo da palavra “lundu”, será discutido junto às hipóteses de etnocentrismos nos discursos contínuos. Relatos de Spix e Martius, oriundos da obra *Reise in Brasilien*, assim como outros do francês Tolenare, também serão utilizados para desdobrarmos as pretensões acima.

O segundo é o capítulo mais teórico, onde o objetivo é aprofundar o que é chamado de processo do encontro, no qual a “dança dos negros” depara-se com a cultura europeia no Brasil, e são discutidas as relações sociais desse encontro cultural

através do hibridismo, da circularidade cultural, que envereda pelo entendimento atlântico. Para essa compreensão teórica, utiliza-se Peter Burke para explicar o que é o hibridismo, assim como o diálogo de Ulf Hannerz com Homi Bhabha, para tratar daquilo que chama de “fluxos híbridos” no sentido da hibridez subverter a ordem cultural colonial a qual se supõe o lundu fazer.

Gilroy, ao observar a circularidade cultural, o fluxo de culturas no atlântico, vai contra as interpretações canônicas que passam pela aculturação e, conseqüentemente, pelo entendimento colonialista da dança. Esses seguem um modelo dual que separam colonizados e colonizadores através do que é e do que não é civilizado, dando continuidade ao discurso colonialista. Outro importante diálogo encontra-se em Chartier e Nibert Elias, sobre a ideia de comparar, ou seja, por em contraste as formas e os funcionamentos sociais, sendo que esses, como interdependentes não da forma dual colonialista como nas leituras canônicas.

Nesse capítulo utilizam-se iconografias, interessante momento para iniciar uma discussão sobre corpo, na qual apresenta-se a ideia de que, mesmo dentro de um modelo colonialista, os corpos disciplinados nesse padrão não obedeciam, necessariamente, a uma domesticidade. Não se nega uma disciplina nos corpos, mas sim a domesticidade das interpretações canônicas que ao desenvolverem essa ideia coloca o subalterno numa posição de incapacidade de mover sua própria história. Essa ação individual dos negros e dos brancos transcende o entendimento de uma cultura engessada, pois se considera que a dança se forjou no trânsito cultural, não na imposição de uma cultura sobre a outra. O corpo é um instrumento teórico para análise empírica do lundu dança.

Nesse aprofundamento teórico Bourdieu e Foucault auxiliam na lupa teórica. O primeiro na questão do habitus, ou seja, embora haja ressignificações na dança, essas são entendidas como colonialistas, a “dança dos negros”, o lundu dança e lundu canção, mantém um diálogo colonialista que gera o que é entendido como habitus. O segundo auxilia no entendimento que os corpos não obedecem uma domesticidade, mas sim uma disciplina.

No final do primeiro capítulo, os relatos do francês Tollenare dizem respeito a pequenas peças teatrais apresentadas no Brasil no início do século XIX conhecidos como entremezes. Dedicar-se no final desse capítulo aprofundar sobre essas peças.

No terceiro e último capítulo há a preocupação em pensar Domingos Caldas Barbosa como um personagem pós-colonial, como um músico subversivo, o que desmonta as visões essencialistas e tradicionais de enquadrá-lo numa brasilidade inventada num discurso que supostamente nem “nacionalista” é, mas sim eurocêntrico, pois remonta a biografia de Caldas Barbosa no condicionamento “nós x eles”. Alguns pesquisadores que trabalharam com o poeta, empreenderam a ideia de Caldas Barbosa ser o “condutor” do lundu para a Europa. Com isso, discute-se uma espécie de condução a um grau maior de civilização. Supõe-se que alguns caminhos tomados da escrita de sua biografia é tão colonialista quanto a escrita do lundu dança e assim é constituída uma tradição no modelo colonialista acerca de Caldas Barbosa.

Aqui, Domingos Caldas Barbosa não é retratado como protagonista, mas sim como elemento empírico das narrativas colonialistas que o colocou na mesma hierarquização do lundu dança, sendo que no caso do poeta, frente a artistas europeus, como Bocage na mesma narrativa: “nós x eles”. As fontes e as narrativas são debatidas mais uma vez através da proposta atlântica, que questiona as interpretações canônicas sobre Caldas, ou melhor, sobre a hierarquização colonialista que viveu, a Europa.

Se as interpretações canônicas sobre Caldas Barbosa giram em torno de hierarquizá-lo frente aos artistas europeus, discuti-lo como “músico subversivo” é uma forma de viabilizar outros aspectos interpretativos sobre o lundu canção, assim como feito sobre o lundu dança nos capítulos anteriores. Viés esse, que decorre da proposta pós-colonialista que motivou essa pesquisa e tem em Caldas Barbosa, assim como o “corpo”, (dança) uma espécie de parte empírica da mesma.

Paul Gilroy, quando repensa o papel do músico negro no atlântico, insere-o na estrutura colonial, fora da lógica passiva: dominado/dominador. O músico “subverte” esse pensamento quando sofre todas as mazelas desse sistema e ainda assim se coloca nele, faz parte orgânica dele, inscreve sua história nesse contexto.

Essa ideia de ter um músico marginalizado operando por “fora desse sistema”, se coaduna com o objetivo principal desse trabalho, que considera o lundu transgressor do contexto colonial, logo, sua escrita, ao conservar uma narrativa hierarquizada no campo da história social da cultura, não considera o hibridismo da dança/canção como mecanismos de significações e ressignificações, mas sim de continuidades dominadoras, domesticidade na qual não contempla a transgressão citada.

Assim, busca-se no processo da longa duração - último quartel do século XVIII e no curso do século XIX- examinar o processo de embranquecimento da dança refletido nos discursos colonialistas do lundu. Supõe-se que ao mesmo tempo em que o lundu foi embranquecido mas não apagado, o mesmo transgrediu a ordem dual do pensamento colonialista mas ainda assim ficou aprisionado nas narrativas colonialistas. Considera-se a construção eurocêntrica ocidental no Brasil na temporalidade proposta ao examinar a busca de fixação de identidade da dança como modelo fundamental de civilização dos traços coreográficos e posteriormente cantados do lundu.

Em suma, percebe-se, através da bibliografia feita aqui, que há uma busca por uma identidade fixa da dança, tendo o modelo europeu como padrão a se fixar, nesse paradigma de “aculturação”, segundo a leitura cânone, desconsidera qualquer relação social fora do contexto dominador/dominado, e mantém a dança hierarquizada na proposta colonialista. Ao contrário, se propõe que uma identidade não se torna fixa, pertencente a um padrão (ou tradição).

O método aplicado, sugerido por João Pacheco de Oliveira (análise quantitativa de relatos) somado às teorias pós-colonialistas, ampliam como lupa a identificação do que se chama aqui de “discursos contínuos”, ou seja, quando intelectuais que abordaram o tema mantém uma tendência hierarquizante no discurso sobre a dança/canção.

Essa afirmação levanta a hipótese de um olhar civilizatório, ocidental, para uma dança que não reflete os valores daqueles que a observam. Dentro da teoria pós-colonialista sugere-se que no encontro de culturas da “dança dos negros” com as “danças europeias”, contrário do discurso de “distanciamento”, as identidades, que foram hierarquizadas, tornam-se interdependentes.

Em suma, o campo da história cultural possibilita manter amplo diálogo com a antropologia. Isso significa que a cultura é debatida através das relações sociais sem se preocupar com identidades fixas, que indiquem o lundu dança ou canção como brasileiro, africano ou europeu, mas sim dentro de uma perspectiva atlântica, que se reorienta, reorganiza, se ressignifica de acordo com as relações sociais da rota atlântica.

A ideia de um “lundu brasileiro” ironicamente pode estar vinculada a uma espécie de eurocentrismo. A reprodução do colonialismo na escrita sobre o lundu constrói uma tradição que remonta hierarquizações: o dominador sobre o dominado, a



dança “lasciva” que conquistou a Europa, a comicidade dos lundus de teatro que serviam para rir, um suposto patriotismo tributário da hierarquização, dependente do “exotismo” africano para se fazer presente e conseqüentemente aceitável aos olhos do colonizador.

## **1. OBSERVAÇÃO DE UM TRÂNSITO CULTURAL: OSERVAR E ABSORVER: OS OLHOS SÃO DOS COLONIZADORES.**

O objetivo deste trabalho não é discorrer sobre a história do lundu. Esse tema possivelmente possui uma complexidade que não caberia em uma dissertação de mestrado. Com isso, pretendo utilizar a “*dança dos negros*”<sup>1</sup> para propor outra leitura de parte da historiografia sobre o lundu, que aqui tem uma leitura deste à luz da circularidade cultura, ou “atlântica”. A ideia de um corredor de cultura de mão dupla entre África e América na modernidade é pertencente a Paul Gilroy<sup>2</sup>. Em seus escritos há um mar de dupla consciência e cultura, no processo do encontro das danças europeias com a “dança dos negros”.

Ressalta-se que a “dança dos negros” é relatada pelos europeus, e esses trazem em seus escritos uma carga de valores etnocêntricos, nos quais evidencia um distanciamento entre a “civilização europeia”, da dança “selvagem” dos negros. Há então uma semelhança na narrativa dos relatos de África e Brasil, a separação “nós x eles”, esses dois povos do atlântico. A abordagem colonialista acontece tanto nos relatos quanto nas narrativas sobre a dança nos discursos dos folcloristas<sup>3</sup>. O entendimento colonialista não condiz com a abordagem transatlântica aqui levantada. A relação entre escravos e europeus na formação do Brasil, propõe uma história cultural das relações sociais, intimamente ligada à observação do “outro” como sugere Alain Croix .<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens- São Paulo: ED 34, 2008. Pág 35.

<sup>2</sup> GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência – São Paulo: ED 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de estudos afro-asiáticos, 2012 (2º edição)

<sup>3</sup> Trata-se de abordar esses discursos como “contínuos” por supor as mesmas narrativas dos europeus no século XVIII e XIX.

<sup>4</sup> CROIX, Alain. MARX, A alugada de cadeiras e a pequena bicicleta, in RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELI, Jean François. Para uma história cultural. Lisboa: Editora Estampa, 1998. Pág 53.

Croix conta que, alicerçado na observação, os “desníveis culturais” se apresentam de acordo com o objeto e observador, ou seja, os valores interpretativos daquele que observa sob um determinado objeto num tempo e espaço; em outras palavras a abordagem colonialista sugere uma leitura eurocêntrica do observador sobre o objeto. Num primeiro momento, se propõe discutir alguns autores que trabalharam com o lundu, propondo não apenas apresentar o que é, mas também o que se escreve do fenômeno com o objetivo de contextualizá-lo num tempo e espaço. Posteriormente apresentaremos os relatos de viajantes, nos quais discutiremos essa perspectiva entre o objeto e o observador para pressupor o que se entende aqui de “discursos contínuos”, discursos que não se descolonizaram quando se aborda o lundu, mantendo um padrão evolucionista e, sobretudo, hierarquizante da dança:

A partir da segunda metade do século XVIII os brancos e mulatos entraram a frequentar com assiduidade, no Brasil, os batuques dos negros, já em processo de transformação na África, por influência do colonizador, o quadro que se oferecia era o da existência de uma cultura pronta para a mudança ante o afastamento cada vez maior dos próprios crioulos de seus modelos institucionais africanos.<sup>5</sup>

A ideia do “discurso contínuo” é demonstrada nos textos dos intelectuais que se coadunam com o pensamento dos viajantes europeus, por tributarem do discurso de uma cultura pronta para ser modificada de acordo com os valores dos referidos viajantes. Nesse caso específico, José Ramos Tinhorão fala do colonizador como um modificador de uma cultura “pronta para mudança”. O que endossa a visão daqueles que relataram sobre a dança no curso da colonização. Em outras passagens, como aparecerá mais a frente, o autor também fala sobre o conceito de “aculturação”, ou seja, de uma cultura dominante que modifica a outra de acordo com seus interesses e valores, o que reduz em dois campos o processo do que ficou conhecido como lundu: os dominados e os dominadores, onde a cultura dos primeiros deveria evoluir para a cultura do segundo.

---

<sup>5</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens- São Paulo: ED 34, 2008. Pág 60.

## 1.1. QUANTITATIVAS FONTES PARA O PREENCHIMENTO DO VAZIO SOCIAL.

Para dialogar com os relatos de viajante no Brasil, se acolhe a metodologia proposta por João Pacheco de Oliveira. O antropólogo que chama a atenção para as “diferentes descrições de um único objeto.”<sup>6</sup> Tarefa básica no estudo das relações sociais, do estudo do “outro”, que remetem ao estudo das diferenças. Os relatos de viajantes problematizam essa ideia do outro: os “discursos contínuos” de “origem africana” corroboram com parte da historiografia tradicional, contrária ao pressuposto de complementaridade no processo do encontro atribuído aqui pela proposta atlântica, pós-colonialista.

O repúdio dos colonizadores e de outros europeus promovia dois processos distintos. O primeiro é a marginalização da dança (exotizada pelo estudo tradicional do lundu, visto em José Ramos Tinhorão, Bruno Kiefer, Câmara Cascudo, Edison Carneiro). O segundo é consequência do primeiro: seu embranquecimento. A partir dessas informações, buscamos trabalhar quantitativamente com o maior número possível de dados que evidenciem o “embranquecimento” da dança para que possamos discutir “as diferentes descrições de um único objeto”.

João Pacheco dialoga com a metodologia proposta por Florestan Fernandes, a qual foi utilizada para investigar o passado Tupi, frente ao relato de 36 cronistas quinhentistas e seiscentistas. O trabalho elaborou 92 problemas etnográficos. O autor investiga informações fornecidas por cronistas num módulo temporal de um século e meio em distintos pontos do Brasil colônia. Essa proposta teórico-metodológica é o ponto que estabelece unidade metodológica nesse trabalho. João Pacheco utiliza dois caminhos. O primeiro é o uso quantitativo de relatos para problematizar seu trabalho, o segundo é sua temporalidade. Julga-se o uso quantitativo de relatos necessários para indagar os problemas aqui levantados, assim como a longa duração proposta para que possa identificar a circularidade cultural atlântica.

---

<sup>6</sup> FILHO, João Pacheco de Oliveira. Elementos para uma sociologia dos viajantes. UFRJ. Museu Nacional Rio de Janeiro. Pág 89.

O padrão narrativo é outro importante dado fornecido por Florestan Fernandes, e os “discursos contínuos” é uma proposta desse padrão encontrado nos relatos e nas narrativas sobre a dança, observações essas que supõe-se homogêneas e consequentemente colonialistas da “dança dos negros”. Por fim, outra importante contribuição de João Pacheco é a ideia de que todas as observações em relatos não se dão no que chama de “vazio social”<sup>7</sup>, por essa razão adota-se a abordagem pós-colonialista do tema na qual; ao propor a cultura de forma circular na rota colonial, não entende o lundu passivo às modificações do colonizador, e não entende o lundu como um fenômeno “pronto”, de acordo com a civilidade europeia.

As ressignificações da dança inserida na rota colonial são atribuídas à assimetria entre escravos e a “civilidade europeia” do colonizador. Os símbolos dos bantos não desaparecem. A umbigada e alguns lundus cantados dialogam com o contexto da escravidão, como veremos mais adiante.

Iniciamos o debate historiográfico a partir do confronto de dois importantes autores sobre o tema: Câmara Cascudo, e Siqueira Baptista. Respectivamente o primeiro fala que o lundu<sup>8</sup> é dança e canto de origem africana, trazida pelos escravos bantos, especialmente de Angola para o Brasil. O segundo<sup>9</sup> faz uma importante diferenciação do termo “lundu” e “lundum”, ao considerar os instrumentais nela inseridos, e por isso caracteriza-o como “lundum europeu”:

Na obra “Lundum x Lundu” Siqueira Baptista trabalha com uma distinção entre os dois conceitos que dão nome ao seu livro. Lundum, para o autor, tem uma origem remota possivelmente de corruptela de lugdunum, antigo nome de Leão no reino de Castela, enquanto o lundu é uma canção urbana atribuída aos negros no Brasil. Essa afirmação também é lembrada por Kátia Cupertino quando a autora dialoga com Siqueira, reforçando-a.<sup>10</sup> Sobre a distinção (dança lundum do lundu canção) nas palavras de Siqueira:

---

<sup>7</sup> FILHO, João Pacheco de Oliveira. Elementos para uma sociologia dos viajantes. UFRJ. Museu Nacional Rio de Janeiro. Idem. Pág 90

<sup>8</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962. Pág 49

<sup>9</sup> BAPTISTA, Siqueira. Lundum x Lundu. Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1975. Pág 10.

<sup>10</sup> CUPERTINO, Kátia. O lundu tatuado no corpo.

Essa afirmação também é lembrada por Kátia Cupertino quando a autora dialoga com Siqueira, reforçando-a.

...foi durante os prenúncios de reivindicações sociais relacionadas às libertações dos escravos. (...) No vocabulário negro, embora equivalendo negromancia, foi motivo para que cogitasse da procedência congoleza na manifestação. (...) houvesse uma colisão cultural entre a velha dança sacroprofana denominada lundum e aquela que andava ilustrando o cancionero na forma de canção urbana que recebeu o nome de lundu<sup>11</sup>.

Para que haja uma melhor compreensão das diferenças entre lundum e lundu, faz-se necessária uma breve explanação acerca de tais conceitos, o que segue abaixo:

I. **LUNDUM**- Dança evolutiva picaresca virtuosística aparecida, provavelmente, como evolução do Ludu. Era, nos primórdios, dirigida por Ludus (mestre de baile popular). Pode ser observada desde o século XII, principalmente quando se denominou *entremés*, de auto sacro-profano, como o *Danielum*. Após, ressurgiu ligado ao caso das monjas possessas de Loudun de que foi centro de interesse o sacerdote francês Urbano Grandier. O Lundum europeu se caracterizava pela elegância das dançarinas, muitas vezes em solo com acompanhamento de guitarra, ou bandolim.

II. **LUNDU**- Canção satírica que apareceu por equívoco, no início do século XIX, como variante do *Ca-lundu* do léxico *quimbundo*. Desenvolveu-se nos teatros populares do Rio de Janeiro, contrastando com a modinha brasileira de salão. Esse lundu cortesão trazia aquele mesmo espírito da canzonette italiana do século XVI (Giovani Stefani- Affetti Amorosi).

Os dois autores nos trazem a dança como original do povo quimbundo, onde hoje seria a região do Congo-Angola, o que corrobora com a obra de Marília Trindade Barboza: “*Coisa de preto: o som e a cor do choro e do samba*<sup>12</sup>” quando a autora comenta que “a coreografia do batuque, descrita pelos viajantes portugueses que vieram no Congo e em Angola, era igual à que os estudiosos brasileiros viram depois praticada no Brasil pelos negos e mestiços<sup>13</sup>.” Essa “semelhança” na coreografia que aproxima os

---

<sup>11</sup> BAPTISTA, Siqueira. Lundum x Lundu. Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1975 IN CUPERTINO, Kátia. *Nas entrelinhas da expressão: a dança folclórica lundu*. Ed. Cuatiara Belo Horizonte, 2006. Pág 32.

<sup>12</sup> SILVA, Marília T. Barboza da. *Coisa de preto: o som e a cor do choro e do samba*. 4 edição. São Paulo, 2013. Pág 13.

<sup>13</sup> Idem.

movimentos da dança praticada no Brasil da praticada no Congo e Angola é consenso de historiadores e antropólogos ser o elemento fundamental de ligação: a umbigada<sup>14</sup>.

A umbigada é um elemento empírico retratado nas fontes. Nos discursos dos viajantes essa prática era uma manifestação oriunda do Congo Angola. Nesses discursos se evidencia o etnocentrismo europeu nas narrativas que tratavam o tema sagrado dos bantos como profano. Fomenta a cultura negra como um elemento “puro” na dança, que se tornou mais “civilizado” com a chegada de elementos europeus no Brasil. Parte da historiografia que se debruça sobre o tema fomenta essa “divisão de contribuições” africana e europeia na dança. Como exemplo disso a ideia de que a umbigada é a “sobrevivência africana” como nos diz José Ramos Tinhorão.<sup>15</sup> Ao pressupor o lundu como “dança atlântica”, não se faz objetivo buscar a origem das ligações ou entender a umbigada como movimento à parte da dança, ou seja, como uma contribuição negra, mas sim parte interdependente que compõe aquilo que foi denominado de lundu.

Os relatos transmitem um olhar genérico da “dança dos negros” na leitura europeia das representações atribuídas aos corpos africanos, vistos de forma “selvagem” de acordo com as avaliações colonialistas. Suas avaliações partem da “civilidade eurocêntrica” de mundo. E esses relatos contam com a observação de: Ladislau Batalha em “Costumes angolenses,” Capelo H., e Ivens, R em “De Benguela às terras de Iaca,” Henrique Augusto Dias de Carvalho “Etnografia e história tradicional dos povos de Lunda,” e Alfredo de Sarmiento em “Os sertões d’África”.

Esses diários de viagem são fontes primárias nas quais encontramos os relatos trabalhados nesse capítulo. Inicialmente aponta-se para as narrativas de Edson Carneiro na obra “O samba de umbigada” e seu diálogo com essas fontes. O antropólogo discorre a umbigada como oriunda do lembamento, dança ritual no Congo Angola de acordo com os registros em África. Observam-se importantes conceitos para o tema em Edson Carneiro, são eles: o batuque, o lembamento e a umbigada.

De acordo com as observações dos viajantes portugueses em África, Edson Carneiro discorre o “batuque” como uma produção genérica, feita por instrumentos de percussão e de forma “desarmônica e ensurdecadora”, assim seria todo o som produzido

---

<sup>14</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens- São Paulo: ED 34, 2008. Pág 56.

<sup>15</sup> IDEM.

pelos africanos<sup>16</sup>. Sobre a palavra propriamente dita, “batuque” “procede de alguma forma verbal angolense: *emmi ghi-a-cuque*, “dancei” colocada como “mal percebida e adulterada”. A respeito dessa adulteração, Carneiro levanta a hipótese de ser proposital dos colonizadores ao observar a cultura do outro no continente africano.<sup>17</sup> A suposta “adulteração” entendida pelo antropólogo, conjectura com a ideia de uma leitura etnocêntrica da observação colonialista da dança africana.

A respeito do “lombamento”, Edson Carneiro debate com os viajantes uma interessante passagem de sua obra, na qual se pode expressar uma aproximação entre os relatos de viajantes com as narrativas tradicionais da dança. A aproximação do lombamento com a umbigada é feita a partir da “sensualidade vergonhosamente indecência” feita pela dança de pares. A ideia de “pantomia” é um pressuposto de uma representação dramática dos corpos que apresentam gestos lascivos aos olhos europeus. A “história da virgindade” é uma ritualística acerca do lombamento (casamento nativo), interpretada como uma profanação.

Capelo e Ivens consideravam “vergonhosamente indecente a mímica das mulheres na dança de umbigada. Em geral, o batuque pareceu uma dança essencialmente lasciva” a Sarmiento, em especial a de pares: “entre o gentio do Congo, o batuque (dança de pares) é uma espécie de pantomia em que o assunto obrigatório é sempre a história de uma virgem a quem são explicados os prazeres misteriosos que a esperam, quando o lombamento (casamento nativo) a fizer mudar de estado, e outras obscenidades que representadas com a mais perfeita imitação, são a prova evidente da depravação que reina entre os habitantes daquele sertão.”<sup>18</sup>

Pressupõe-se que há, entre historiadores e antropólogos, uma tentativa na narrativa tradicional de fazer uma ligação entre lombamento em África e umbigada no Brasil. A narrativa que aproxima lombamento da umbigada apaga a ideia ritualística cerimonial para atribuir o significado da profanação interpretada pelo olhar colonialista, e ratificada na produção intelectual o colonialismo acerca da dança.

---

<sup>16</sup> CARNEIRO, Edison. O samba de umbigada. MEC – CDFB, 1961, Rio de Janeiro. Campanha de defesa do folclore brasileiro. Pág 5.

<sup>17</sup> Idem. Pág 6.

<sup>18</sup> CARNEIRO, Edison. O samba de umbigada. MEC, 1961, Rio de Janeiro. Campanha de defesa do folclore brasileiro. Pág 12.

Presume-se, assim, que a aproximação entre lembamento e umbigada é uma maneira de endossar o discurso colonialista, pelas diferentes concepções dos conceitos - um ritualístico e outro profano - de cada um, aproximados e entendidos de forma genérica como “a dança dos negros”, como era compreendida pelos portugueses, e lembamento e umbigada como eram entendidos por historiadores e antropólogos, também de forma genérica.

O viajante Ladislau Batalha descreve a “dança-ritual quizomba,” que escandalizava os europeus. Os sons ensurdecadores são lembrados pelos “rncos monstruosos” enquanto dos corpos que bailam, observa-se “posições indecorosas e ares provocadores”, segundo o viajante, sendo parte do dia a dia por lugares do interior de Angola.

O Quizomba tem sempre lugar nos quintais largos, e é tema obrigatório quase todas as noites. Por isso, seja qual for a hora que se viaje pelo interior, depois do sol posto, sempre se ouve aqui ou acolá a puíra rncando seus rncos monstruosos e a cantoria dos bailarinos. A dança consiste em formar uma roda, dentre a qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tomando ares provocadores e posições indecorosas. (...) os que entram na dança cantam em coro ao que os dois pares respondem em canções alusivas todos os fatos conhecidos na vida privada dos presentes e dos ausentes.<sup>19</sup>

Ladislau Batalha fala de uma roda feita nos quintais largos, e pressupõe uma considerada quantidade de pessoas na execução da dança. Estes assistem os dançarinos se aproximando ao centro da roda para execução de movimentos “provocadores”. Em posições “indecorosas” os corpos são avaliados nesse contexto no qual a sensualidade não condiz com a civilização colonizadora. Movimentos provocadores representados nos corpos não passam pelo crivo moral europeu. O choque entre os movimentos indecorosos e o crivo moral europeu se dá numa relação colonialista. Os significados e ressignificados da dança apontam para o processo de embranquecimento entendido por razões assimétricas pela historiografia tradicional à luz da aculturação, hierarquizam a cultura, que também é entendida da mesma maneira assimétrica nas narrativas colonialistas.

Os colonizadores deram algumas alcunhas para a dança: “batuque”, “dança dos negros”, maneiras de sintetizar toda uma cultura em um só contexto, ou conceito,

---

<sup>19</sup> BATALHA, Ladislau. Costumes angolenses. Lisboa, 1890, p. 122.



assim argumenta José Ramos Tinhorão<sup>20</sup>. O historiador diz que era uma forma dos europeus denominarem o que chama de “livre momento de lazer dos negros”.<sup>21</sup> Pressupõe-se que os “discursos contínuos” também se apresentam na afirmação do historiador, haja vista que também sintetiza as manifestações dos bantos em um “momento de livre lazer”, no qual se presume ter maior importância quando delegado a um símbolo de nacionalidade pelo autor.<sup>22</sup>

Sobre a suposta semelhança da “dança dos negros” com a manifestação ritualística do lembamento no Congo e Angola, recorre à descrição do viajante Alfredo de Sarmiento em “Os sertões d’África: apontamentos de viagem”:

Passados oito dias, é conduzida (a noiva) a uma outra cubata onde a ataviam com os melhores panos que possuem, ornando os braços e as pernas com braceletes de vidro, de coral e de cobre, e outros feitos de miçangas de variadas cores. Em seguida, é levantado um estrato, no qual colocam a nubente, e reunidos todos os parentes e convidados, começam as cantigas obscenas e as danças desonestas, na quais lhe pintam as cenas que a esperam, terminando a cerimônia por aclamarem-na *quicumbe*, que quer dizer rainha.<sup>23</sup>

Segundo o relato de Alfredo de Sarmiento, trata-se de um ritual duradouro, tendo oito dias de preparo da noiva. Esses oito dias indicam uma complexa ritualística que não corrobora com um “momento de livre lazer”. Sobre as “cantigas obscenas” e as “danças desonestas”, a primeira observação diz respeito ao canto, porém infelizmente não há em seus relatos uma descrição dessas cantigas, que possam dialogar com cantigas do Brasil ou posam demonstrar suas “obscenidades”. A segunda remete a uma questão corporal concebida na imagem da dança por Sarmiento, representada na vestimenta e dança: “quicumbe (...) com os melhores panos que possuem, ornando braços e pernas com braceletes de vidro, coral e de cobre e outros feitos de miçangas de variedade de cores.” Nota-se que em suas palavras, todo esse preparo procede de uma “dança desonesta”.

A descrição de Alfredo de Sarmiento também chama a atenção para a questão quicumbe. A obscenidade do noivo não é citada em momento algum. É importante salientar o “esquecimento” do caráter masculino na cerimônia, o que delegado para a

---

<sup>20</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens- São Paulo: ED 34, 2008. Pág 55.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> A questão da construção nacional do lundu será discutida mais a frente.

<sup>23</sup> SARMENTO, Alfredo de. Os sertões d’Africa: apontamentos de viagem, Lisboa. 1880. P. 30

quicumbe os atos de obscenidade. Retoma-se a Capelo e Ivens para ressaltar a presença feminina relacionada à representação do ato sexual, essencialmente lascivo:

Entre o gentio do Congo, o batuque, (dança de pares) é uma espécie de pantomina em que o assunto obrigatório é sempre a história de uma virgem a que são explicados os prazeres misteriosos que a esperam quando o *lembamento* (casamento nativo) a fizer mudar de estado, e outras obscenidades que representadas com a mais perfeita imitação do ato sexual, são uma prova evidente da depravação que reina entre os habitantes daquele sertão.<sup>24</sup>

Pode-se supor, através do relato de autoria de Capelo e Ivens, que as “cantigas” do ritual do *lembamento* giram em torno da virgindade da “quicumbe”. Como dito, não há registros dessas cantigas, mas trata-se uma cerimônia ritualística de casamento, ressignificada pelos colonizadores como ato de “evidente depravação” ao abordar o corpo em sentido sexual. Há de supor, que as cantigas também sejam carregadas dos mesmos valores simbólicos: “(...) Os misteriosos prazeres que a esperam quando o *lembamento* a fizer mudar de estado”. O *lembamento* precede a virgindade da noiva, relatado como “obscenidade”, um sentido sexual simbólico atribuído pejorativamente pelos colonizadores que consideram a “depravação” genericamente ligada “a todos os habitantes daquele sertão”. É relacionado à “dança dos negros” pelos cânones acerca da desta, o que supõe não ter compromisso com a “descolonização das narrativas”.

Até aqui houve a predominância do discurso eurocêntrico na construção das narrativas. Termos como “depravação,” “obsceno,” “desonestos,” “indecorosas,” “lascivas,” norteiam a observação sobre o outro, enquanto trazem à baila nossos objetivos em demonstrar nos “discursos contínuos”, dos trabalhos cânonicos nos quais as narrativas colonialistas permanecem promovidas por valores eurocêtricos. Abaixo a tradução eurocêntrica da coreografia em uma outra fonte:

Dois grupos, em redor, saem alternadamente indivíduos que no amplo espaço exibem os seus conhecimentos coreográficos, tomando atitudes grotescas. Por via de regras são essas representadas por mímica erótica, que as damas, sobretudo, se esforçam para tornar obscena (...). Após três ou quatro voltas perante os espectadores, termina o dançarino por dar com o

---

<sup>24</sup> CAPELO, H., e IVENS, R. “De Benguela às terras de Inca,” 2 Vols. Lisboa, 1881. P. 28

próprio ventre na primeira ninfa que lhe aparece, saindo esta a repetir cenas idênticas<sup>25</sup>

Na fonte acima, Capelo e Ivens falam sobre “os conhecimentos coreográficos” da dança, que partem de mais uma atitude “grotesca”, sendo dessa coreografia uma mímica “erótica”- também vem de uma origem feminina- na qual toma força para a obscenidade. Ao se rever o testemunho de Capelo e Ivens, segundo a descrição de Sarmiento à margem do Cunene, na região de Caconda, observa-se uma semelhança à chamada de “dança de pares” peculiar do Congo e dos sertões situados ao norte do Âmbiz. Vista por outro viajante em Angola, citado por Sarmiento, o Ladislau Batalha:

Formado o círculo salta para o meio dele dois ou três pares, homens e mulheres começam a diversão. A dança consiste num bambolear sereno do corpo, acompanhado de um movimento dos pés, da cabeça e dos braços. Esses movimentos aceleram-se conforme a música se torna mais viva e arrebatadora, e em breve, se admira um prodigioso saracotear de quadris (...) quando os primeiros pares se acham já extenuados, vão ocupar os seus respectivos lugares no círculo formado, e são substituídos por outros pares que executam os mesmos passos.  
26

Os dois relatos levantam o eurocentrismo nas traduções sobre os movimentos dos corpos dos dançarinos. O segundo apresenta uma visão menos depreciativa que o primeiro. Ambos descrevem como os pares dão a vez para outros: pelo toque dos ventres dos dançarinos, descrita como “grotesca” e “obscena”: a umbigada.

Os dois relatos se somam ao pressuposto dos traços culturais - até então ritualísticos – que representarem para os colonizadores o que ficou conhecido como “umbigada”. A obscenidade e suas características lascivas configuram a repulsa no incômodo europeu, que genericamente comprime a cultura cerimonial dos bantos em uma única palavra (umbigada).

Abaixo, além das histórias de amor, Sarmiento destaca os movimentos lascivos da dança. Esses dois componentes sempre aparecem com notoriedade. Assim se permite realçar com clareza elementos que não condizem com o processo civilizatório eurocêntrico:

---

<sup>25</sup> CAPELO, H., e IVENS, R. “De Benguela às terras de Inca,” 2 Vols. Lisboa, 1881, p. 208.

<sup>26</sup> LADISLAU, Batalha. “Costumes angolenses.” Lisboa, 1890, p. 115.

Como já disse, os cantares que acompanham essas danças lascivas, são sempre imorais e até mesmo obscenos, histórias de amores descritas com a mais repelente e impudica nudez. Em Luanda e em vários presídios e distritos, o batuque difere da cerimônia do *lembamento*, que é peculiar do Congo e dos sertões situados a norte do Ambriz. Nesses distritos e presídios, o batuque consiste também num círculo formado por dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta, que depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada, a que chamam de *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo.<sup>27</sup>

No fragmento “histórias de amor descritas pela mais repelente e impudica nudez”, Alfredo de Sarmiento pôde supor que os corpos contam em seus “lascivos” movimentos, o que não foi legado em registro das cantigas. Esses movimentos escandalizavam os colonizadores, ao destacar impudica nudez da dança. Os corpos não faziam parte do ideal de comportamento civilizatório aos olhos eurocêntricos dos portugueses e, nesse choque cultural, se promove algumas variações da dança na longa duração, que corresponde ao “embranquecimento” desta.

Edson Carneiro atribui como “*semba*” o nome de “umbigada” e busca uma ligação entre a dança praticada no Brasil com a “dança dos negros” no Congo e Angola. A “semba” apreciada por ser dança-ritual no casamento dos povos bantos, representava a fertilidade a partir do choque entre umbigo dos noivos<sup>28</sup>. Com essa afirmação, o antropólogo ressalta que, se há uma preocupação em determinar uma origem para a dança, assim como algumas informações dos bantos ficam ofuscadas ao resumir em “umbigada” seus traços culturais, o que mantém um discurso colonialista frente ao diálogo dos observadores em África e Brasil.

Umbigada e batuque são conceitos que tomaram certo protagonismo nos relatos até aqui. Cada um sendo repulsivo a sua maneira para os colonizadores. A descrição de Major Dias de Carvalho revela variações nos movimentos dos corpos de acordo com o tempo do batuque, sendo o corpo com maior importância na descrição o do viajante português. Os conceitos levantados aqui proporcionam supor o que seria mais problemático frente aos valores europeus: a euforia dos corpos, relatada por conta do andamento da música, evidencia a coreografia como maior elemento de repulsa.

---

<sup>27</sup> SARMENTO, Alfredo de. O samba de umbigada, p. 193.

<sup>28</sup> CARNEIRO, Edison. O samba de umbigada. MEC, 1961- CDFB, Rio de Janeiro. Campanha de defesa do folclore brasileiro. Pág 13.

A dança é sempre de roda, e ao centro dela estão os tocadores de um, dois, três e às vezes mais instrumentos de pancada. O passo é quase sempre o mesmo, variando em ser mais ou menos apressado conforme o andamento da música. Gíngase mais ou menos o corpo, andando se sempre de roda, mudando se de posição segundo as danças. Os cantos são sempre melódiosos.<sup>29</sup>

Nesse sentido, pretende-se discutir sobre o que representa o corpo nessas traduções eurocêntricas, assim como seus símbolos que abarcam sua trajetória atlântica, identificados a partir da leitura dos europeus. Dessas, investigam-se as narrativas que implicam um discurso colonialista que sustenta sua identidade ancorada, e pelo contexto colonial, à uma nomenclatura: “nós x eles”.

Propõe-se uma leitura pós-colonialista do tema abordado, na qual se busca entender as ressignificações da dança de acordo com as relações sociais vigentes sem negligenciar a circularidade cultural atlântica, que se opõe a interpretação de aculturação, hierarquização, imposição e passividade, intimamente relacionadas às relações escravo/senhor. O que se pretende é problematizar as relações assimétricas de colonizadores e colonizados no campo da história cultural do social, presumindo a historicidade do processo do encontro motivador principal da configuração interdependente do que se chamaria de lundu.

Adiante se discute parte da bibliografia e fontes que contemplam o processo do encontro no Brasil. As ressignificações da dança, a manutenção do olhar etnocêntrico do europeu, o apagamento da ritualística (lembamento) e do “discurso contínuo” (padrão narrativo) da “dança dos negros” (narrativas dos colonizadores e nos discursos tradicionais dos folcloristas) como profana, a narrativa que “nacionaliza” o lundu (seu significado anacrônico na leitura colonialista), são algumas questões levantadas. O objetivo nesse próximo item dá continuidade à atual discussão: contextualizar a dança frente às novas abordagens e novas inquietações pós-colonialistas.

---

<sup>29</sup> CARVALHO, Major Dias de. Apud Samba de umbigada.

## 1.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA BRASILIDADE: QUANDO OS CORPOS NEGROS DANÇARAM NO BRASIL

(...) investigações que tenho realizado sobre a fase inaugural da música popular brasileira – então, quando o próprio estado brasileiro ainda não existia (...) a da modinha e do lundu, que passei a divisar como dois dos gêneros musicais que constituíram, no século XVIII, um dos primeiros casos de globalização no âmbito da moderna música popular do Ocidente.<sup>30</sup>

Uliana Ferlim busca evidenciar o que seria a conceituação do lundu. Por isso, passa por uma historicidade do conceito e conta dos primeiros registros ortográficos dessa conceituação até sua transformação em lundu canção, no final do século XVIII, o que se evidencia na preocupação de uma identidade negra e popular do lundu.

O lundu incontestavelmente para todos os estudiosos, é de origem popular e negra, um batuque de escravos e libertos, teria evoluído, se transformado em canção, chegando ao gosto das elites no final do século XIX, o que revelaria para os gêneros modinha e lundu um processo cultural racialmente convergente, numa palavra, mestiço, representando o caráter nacional e popular da música produzida nesse país.<sup>31</sup>

A passagem de Ferlim pode vir a ser uma via de estudos da identidade nacional, e com isso problematizar o que a autora chama de caráter mestiço de acordo com as narrativas coloniais que supostamente hierarquizam etnias dentro daquilo que chama de mestiço. Evidencia, assim, uma espécie de “miscigenação” no campo dos estudos literários, que por sua vez abarcam o lundu, onde Ferlim diz ser Silva Romero o maior teórico da miscigenação<sup>32</sup>. Outro importante teórico seria Melo Moraes Filho, ao qual

---

<sup>30</sup> BASTOS, Rafael José de Menezes. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado. Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. —, n.1 (1995)- Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 1995. Pág 7.

<sup>31</sup> FERLIM, Uliana Dias Campos. A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX. Campinas SP, 2006. Pág 27.

<sup>32</sup> Não é objetivo deste trabalho fazer essa discussão, mas sim objetivar-se nas narrativas colonialistas que giram em torno do lundu. O que se pressupõe nessa miscigenação é uma narrativa colonialista por manter hierarquias que se evidenciam no evolucionismo da dança como propõe Ferlim.

Ferlim recorre na mesma linha de miscigenação da cultura. Moraes Filho teve influência do meio romântico ligado ao indigenismo e ao nacionalismo. Para ilustrar a ligação deste autor com a identidade nacional, Ferlim dialoga com Martha Abreu a partir das festas e tradições populares, o que fez o teórico pioneiro em levantar a “miscigenação” na música numa época de ideal positivista:

Martha Abreu demonstra como a visão de Melo Moraes Filho sobre o negro não deixa de ser ambígua, por vezes conferindo aspectos de barbaridade às suas expressões culturais e ao mesmo tempo que se extasiando frente a elas.<sup>33</sup> O que diz respeito a essa “ambiguidade” supõe ser da dicotomia “bárbaro/civilizado” que polariza o discurso ante “nós x eles” no qual apresenta-se como o discurso (repetição) que constrói a identidade nacional, fruto do ideal positivista mas ressaltado pelos teóricos. Por isso se supõe a hierarquia na mestiçagem pensada pelos folcloristas do século XIX:

No entanto, é salutar não nos esquecermos que a questão da cultura, em fins do século XIX, estava impregnada pela questão racial, apresentando uma forte relação com a ideia da evolução das espécies. A crença no progressivo embranquecimento da população é o que estava em jogo. Dessa forma, a mistura de raças é vista como solução para esses teóricos da literatura e cultura populares como Silva Romero e Moraes Filho, daí seus interesses pelas tradições negras, que diga-se em destaque, não representam um todo homogêneo.<sup>34</sup>

A miscigenação é hierarquizada na polarização “bárbaros/civilizados” quando na música a contribuição negra é levada em conta uma certa dose de idealização do comportamento sexual da “afetiva crioula” e da “mulata”. Ferlim chama de hiperssexualidade da estigmatização dos negros em suas manifestações sexuais, que segundo suas palavras fomenta a visão evolucionista de cultura<sup>35</sup> que encontra-se presente nos discursos colonialistas acerca da dança.

Ferlim retoma Mello Moraes Filho. Esse folclorista tem como referência o poeta Gregório de Matos, e considera-o “renovador das tradições” importadas da Europa,

---

<sup>33</sup> FERLIM, Uliana Dias Campos. A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX. SP, 2006 APUD Martha Abreu, “Melo Moraes Filho: festas tradições populares e identidades nacional.” Em História contada. 1998. Pág 192 Nota 39.

<sup>34</sup> FERLIM, Uliana Dias Campos. A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX. Campinas SP, 2006. Pág 30.

<sup>35</sup> Idem. Pág 31.

ainda no século XVII. Assim, aponta-o como “criador do lundu”. É no seguinte fragmento que Ferlim levanta um problema:

Quanto mais nos atentarmos para o fato de que muitos poemas satíricos que circulavam em manuscritos, sem identificação de autoria, foram simplesmente juntados por admiradores e atribuídos sem possibilidade de comprovação, ao autor. Moraes Filho argumentava, muito provavelmente, sobre uma ficção biográfica e pensava em delimitar o nascimento do gênero lundu. (...) Utilizar-se da palavra lundu para delimitar um estilo ou gênero musical no século XVII é outro problema. A palavra lundu, no sentido de um tipo de canção não pode ter esse significado no século XVII se não devido a um tipo de anacronismo.<sup>36</sup>

Investiga-se no discurso do cancionista Mello Moraes Filho, um anacronismo que se supõe ser oriundo do anseio da nacionalização do lundu. Esse diagnóstico de Ferlim com a obra “Cantares brasileiros” do cancionista citado, fomenta a posição do presente trabalho, de examinar as construções sociais - a nacional é uma dessas - como produtoras de discurso, uma hora encontrada no colonialismo e outrora numa ideia de nacionalização do tema.<sup>37</sup>

O anacronismo da palavra “lundu” no século XVII, assim configura-se, como pelos anseios da “nacionalização” do tema, de acordo o trabalho de compilação de canções pelos cancionistas (nesse caso Mello Moraes Filho) que teria objetivos de demonstrar o quanto a vida social se utilizava das atividades musicais, desde os tempos coloniais, a despeito de sua simplicidade<sup>38</sup>. Mello Moraes Filho, afirma que a questão da miscigenação é um fator importante ao remeter-se a ideia de identidade da “dança” como caráter nacionalizado:

...ao passo que nas plantações das fazendas e no lar mestiço, as cantigas os gemidos das violas, o arrufar dos adufos, o rumor dos canzás e o tamborilar das caixas de guerra faziam reverter na dança africana, que se nacionalizava, a afetiva creoula e a mulata que tremia os seios entumecidos de luxúria e de amor.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup>FERLIM, Uliana Dias Campos. A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX. Pág 33.

<sup>37</sup> Sobre a “brasileidade” do lundu, pretende-se discutir mais adiante e apresentar os discursos acerca do poeta Domingos Caldas Barbosa como uma parte empírica.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> FILHO, Mello Moraes. Cantares brasileiros Apud FERLIM, Uliana Dias Campos. A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX. Campinas SP, 2006. Pág 31.



O pensamento colonialista se coaduna com o que diz o dicionário de conceitos históricos sobre miscigenação:

“Podemos definir miscigenação, ou mestiçagem, como a mistura de seres humanos e de imaginários. Tal conceito é amplo e pode abranger tanto a chamada mestiçagem biológica, a mistura de raças, quanto a mestiçagem cultural, e suscita atualmente debates e controvérsias”.<sup>40</sup>

Assim, pressupõe-se que a “aculturação” dita pela historiografia tradicional, esteja próxima a ideia de mestiçagem dos cancioneiros, o que mais uma vez remete se a ideia de discursos contínuos desse trabalho. Próxima no que diz respeito a mestiçagem (hierarquizada pelo evolucionismo da dança para canção nos moldes europeus) tanto quanto a ideia de brasilidade da dança que “evolui” para o lundu canção.

O “evolucionismo” da dança para canção, objetivando o agrado das elites, revela uma hierarquia no “embranquecimento” da dança, assim como na construção do “nacionalismo” do lundu são algumas questões que corroboram com uma narrativa colonialista. A seguir chama-se à baila mais dados bibliográficos que permitem transitar por essas questões.

Em “**A modinha e o lundu**”, Bruno Kiefer retrata a dificuldade da precisão da origem do lundu, onde o mesmo apresenta algumas variações do próprio conceito de lundu: *lundum*, *landu*, *londu*, *londum*, *landum*, e o próprio lundu, são seus exemplos. Com o conceito de “pré-história do lundu”, Bruno Kiefer aponta a falta de documentação para seus esclarecimentos, o que faz o pesquisador recorrer a fontes literárias, relatos de viajantes, cartas e atos do governo.

Assim como José Ramos Tinhorão, Bruno Kiefer apresenta o conceito de “bатуque” para relacioná-lo à dança dos negros, além de acrescentar a produção feita por instrumentos de percussão<sup>41</sup>. Uma ação de resistência é apontada. O autor comenta os maus olhos dos colonizadores e da igreja às danças dos negros, sendo ressaltada a dificuldade das medidas repressivas, a considerar a chegada de negros em grandes quantidades<sup>42</sup>. Nesse caso, na altura do último quartel do século XVIII, a metrópole

---

<sup>40</sup> SILVA, Kalina Vanderlei Dicionário de conceitos históricos / Kalina Vanderlei Silva, Maciel Henrique Silva. – 2.ed., 2ª reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2009. Pág 290.

<sup>41</sup> KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Coedições URGs. Porto Alegre ed. Movimento. 1977, P. 31.

<sup>42</sup> Idem.

tolera a dança, porém a condena. Kiefer apresenta um documento de 10/06/1780, de autoria de D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, Conde de Pavolide, ex-administrador de Pernambuco:

Os pretos divididos em nações e com instrumentos próprios de cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que ainda que não sejam os mais indecentes, são como os fandangos em Castela, e fofas em Portugal, o lundum dos brancos e pardos daquele país...<sup>43</sup>

Essa é a mais antiga referência ao lundu na América portuguesa, e em consequência desta carta, o governo da metrópole informou: “... que sua majestade ordenava que não permitisse as danças supersticiosas e gentílicas; enquanto a dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas, com o fim de evitar-se com esse menor mal, outros males maiores<sup>44</sup>” à luz do documento percebe-se já a influência europeia sobre a dança negra. Ainda assim, a carta fora endereçada à metrópole como uma “denúncia vinda da colônia pela dança dos negros brasileiros.” A comentar sobre a aceitação da dança pelos senhores, Kiefer afirma que ficou mais amistosa com elementos europeus.

Bruno Kiefer apresenta um diálogo com José Ramos Tinhorão para discorrer sobre a questão da “mistura” de danças quando cita a obra: “Música popular de índios, negros, e mestiços”, na qual Tinhorão conclui que as autoridades substituíram as “danças supersticiosas e gentílicas” por aquelas que prometessem uma síntese com a música e dança trazida da Europa pelas camadas mais baixas do povo colonizador<sup>45</sup>. Na obra, Tinhorão também aponta para o processo de “aculturação”, fusão de danças europeias (fandango), que os negros encontrariam na colônia assim como muitos outros negros na metrópole anteriormente<sup>46</sup>. O Lundu-dança aproximou-se do fandango, mas a dança europeia não eliminava o lundu. Na verdade, adicionava características no processo de “aculturação”. Segundo Tinhorão e Bruno Kiefer, essa percepção revela aproximação do modelo europeu junto com elementos africanos na dança, como os

---

<sup>43</sup>Trechos da carta de D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, Conde de Pavolide, transcritos por Mozart de ARAÚJO in *A modinha e o lundu no século XVIII*. Ricordi Brasileira. São Paulo, 1963, P. 65.

<sup>44</sup>TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. ed. Vozes LTDA. Petrópolis,. P. 130.

<sup>45</sup>Idem.

<sup>46</sup> Mais uma vez é levantada a questão da aculturação. Nesse trabalho pretendemos dissertar acerca de conceitos transcontinentais, como será aprofundado mais a frente.

autores fazem com a umbigada, a considerar que integração de elementos não isola uma cultura da outra, mas consideram a cultura africana submissa à cultura europeia.

Bruno Kiefer apresenta duas fases: o lundu-dança e o lundu-canção. Segundo o autor, o primeiro ocorre no século XVIII na América portuguesa, e é praticado por negros, mulatos, e brancos da classe baixa. Ascende aos salões da classe superior graças aos elementos que serão adicionados na fase do lundu-canção. Assim, aparece em Portugal através do poeta carioca Domingos Caldas Barbosa<sup>47</sup>. Almeja dialogar com os Lundus cantados do poeta e, à luz dessas fontes, afirmar a brasilidade do gênero, vinculada aos negros escravizados no Brasil (brasileiros) e explorar a saudade que o poeta Caldas Barbosa do Brasil após o lundu estar em território Português<sup>48</sup>.

Em “Pequena história da música popular da modinha à canção de protesto”, José Ramos Tinhorão nos diz sobre a mais antiga referência do lundu ser a mesma da data do documento ao qual Bruno Kiefer faz referência, como foi apresentado acima, de 1780. Nesse momento o ritmo era acompanhado da percussão dos negros, o que os portugueses alcunharam de “batuque”. Segundo Tinhorão a coreografia já tinha alguns elementos do fandango espanhol (o que deixa à luz o documento de Kiefer). Em outro diálogo, dessa vez com as cartas chilenas de Thomas Antônio Gonzaga<sup>49</sup>, que descreve sobre o “batuque” dentro do palácio do governador de Minas Gerais, Cunha Menezes no século XVIII:

Tudo fica em profundo silêncio, só a casa onde habita o grande chefe. Parece, Doroteu, que vem abaixo. Fingindo a moça que levanta a saia voando na ponta dos dedinhos, prega no machacaz, de quem mais gosta, a lasciva embigada, abrindo os braços; então o machacaz, mexendo a bunda, pondo uma mão na testa, outra na ilharga, ou dando alguns estalos com os dedos, seguindo das violas o compasso.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup>KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Coedições URGs. Porto Alegre, ed. Movimento. 1977, P. 35.

<sup>48</sup> Idem

<sup>49</sup>Thomas Antônio Gonzaga, poeta satírico que utilizava a agressividade em suas poesias para criticar o governador de Minas Cunha Menezes

<sup>50</sup>Há características do fandango: “...pondo uma das mãos na testa e outra na ilharga, dando estalo com os dedos (muito provavelmente para imitar o som das castanholas), seguidos da viola de compasso.” **GONZAGA**, Thomas Antônio. Citado por José Ramos Tinhorão in *Pequena história da música popular da modinha à canção de protesto*.ed. Vozes LTDA. Petropolis.1974 brasileira, P. 45.

Tinhorão percorre a dissociação entre Lundu-dança e Lundu-cantado. O Lundu-dança continuou sendo cultuado por negros, mestiços e brancos da camada baixa que acompanhavam as danças apenas com estribilhos curtos. O Lundu-canção, graças ao erotismo da sua origem popular, passa a interessar aos compositores mais cultos, que segundo Tinhorão, desfiguravam tanto o Lundu que no final do século XVIII poderia ser confundido com uma “modinha de sabor erudito”<sup>51</sup>.

Eric Aversari Martins em: “A viola *caipira*, a *modinha* e o *lundu*” fala da importância dos relatos de viagem no contexto do “descobrimento de novos continentes e a conseqüente criação de colônias dos países europeus ao redor mundo na modernidade, gênero literário amplamente difundido na Europa: os relatos de viagens.<sup>52</sup>” Tais relatos nasciam da realização de expedições realizadas pelos mais variados países com o sentido de se ampliar o conhecimento acerca dessas novas terras que estavam sendo descobertas:

...os descobrimentos marítimos, a conquista e ocupação militar de importantes entrepostos nas Índias, o estabelecimento de feitorias nas costas da África, o domínio dos povos americanos e o início da colonização moderna estimulou o surgimento de uma “nova” literatura: a de viagens.<sup>53</sup>

Aversari fala da “ampliação” das fronteiras do mundo através da “literatura de viagem” que, por sua vez, relatava de tudo. Dessa “amplitude” nos interessam os relatos de Spix e Martius. Esses viajantes publicaram partituras de oito modinhas, um lundu e diversos cantos indígenas. As modinhas e o lundu foram parte da pesquisa de Aversari em “A viola caipira, a modinha e o lundu”. Sua referência de fontes foram os três volumes da obra “*Viagem pelo Brasil*” (original *Reise in Brasilien; 1823, 1828 e 1831*) encontrados e utilizados também como fonte primária neste trabalho.<sup>54</sup> Sobre a obra “Viagem pelo Brasil” (*Reise in Brasilien*), Baptista Siqueira em “Lundum x Lundu”<sup>55</sup> comenta a passagem dos viajantes por Ilhéus: “Ao terminar o banquete,

---

<sup>51</sup> Idem, P. 47.

<sup>52</sup> MARTINS, Eric Aversari. A viola caipira, a modinha e o lundu. Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e arte. São Paulo, 2005. Pag 4.

<sup>53</sup> MARTINS, Eric Aversari. A viola caipira, a modinha e o lundu. Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e arte. São Paulo, 2005. Pag. 4.

<sup>54</sup> SPIX, Johann Baptist Von, MARTIUS, Carl Friedrich Von. *Viagem pelo Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia: 1981. Volume 1, 2 e 3.

<sup>55</sup> BAPTISTA, Siqueira. Lundum x Lundu. Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1975

apareceu um grupo de músicos cujos acordes, por vezes desafinados, convidavam afinal a dançar o *Landum* que é executado graciosamente pelas moças<sup>56</sup>.” Siqueira apresenta uma preocupação com o conceito acerca do tema: na tradução a palavra *Landum* foi trocada por Lundu (grifado) embora o autor não tivesse nada com essa deturpação”, comenta Siqueira.

Os três volumes de “*Reise in Brasilien*” de Spix e Martius foram escritos a partir da incumbência da “viagem científica” ordenada pelo rei da Baviera, com a finalidade de registrar o cotidiano dos povos na América do sul, com ordem de partida em janeiro de 1817, e com ideia da quantidade de informação que eles vinham pesquisar no Brasil. Spix se encarregou de estudar todo o reino animal, como por exemplo, a morfologia e anatomia de todas as espécies, seus hábitos, distribuição geográfica e migrações. Incluiu também todo o possível sobre o homem, tanto indígenas como imigrados, no que se refere às diversidades, conforme os climas, o seu estado físico e espiritual, entre outros aspectos. Já Martius, como botânico, assumiu o encargo de pesquisar o reino da flora tropical em toda sua extensão.

A 10 de abril de 1817 partiram de Trieste. Com poucas escalas aportam no Rio de Janeiro na manhã do dia 15 de julho do mesmo ano onde fazem investigação em vários ramos de pesquisa: mineralogia, de declinações magnéticas de bússolas, fenômenos elétricos, filologia, folclore, moedas e tantos outros aspectos relacionados com topologia, geografia, filosofia, história e etc.<sup>57</sup>

Spix e Martius buscaram, em suas pesquisas, coletar o maior número de informações possível e analisaram praticamente todos os aspectos do Brasil, seja relacionado à sua natureza ou aos seus habitantes. As investigações realizadas no Rio de Janeiro são repetidas em São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas. Ambos retornaram para a Europa em abril de 1820, partindo de Belém do Pará.

Sobre o registro dos relatos na obra “*Viagem pelo Brasil*”<sup>58</sup>, Aversari comenta:

---

<sup>56</sup> BAPTISTA, Siqueira. *Lundum x Lundu*. Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1975.

<sup>57</sup> BAPTISTA, Siqueira. *Lundum x Lundu*. Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1975

<sup>58</sup> (original *Reise in Brasilien*) em três volumes em 1823, 1828 e 1831.

Tal relato da viagem foi praticamente elaborado na sua totalidade por Martius, uma vez que Spix faleceu após a publicação do primeiro volume. Trechos do texto original em alemão foram publicados em português no Brasil, pela primeira vez, em 1916 com o título de *Através da Bahia* (com tradução de Manuel Pirajá da Silve e Paulo Wolf). Posteriormente, em 1938, foi publicada a primeira versão integral do relato traduzida para português (com tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer, revisão de Ramiz Galvão e Basílio Magalhães; Promoção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro). Além do relato da viagem, Martius publicou diversas outras obras sobre a flora brasileira.<sup>59</sup>

Dos registros musicais de Spix e Martius, foram levantadas 8 modinhas, 1 lundu e 14 cantos indígenas, publicados em forma de Apêndice musical na obra “*Viagem pelo Brasil*.” Aversari nos diz ser “comum” viajantes escreverem sobre as músicas e danças que encontravam ao longo do seu caminho e aponta como “diferencial” Spix e Martius fazerem anotações em partituras dessas músicas, como em seu diálogo com Kieffer:

(...) não se limitaram a discutir e descrever o que viram, e sim, tiveram o cuidado de grafar em notação musical algumas das músicas com as quais se depararam”. Nas palavras do autor, que acrescenta: “de todas as canções que registraram, as modinhas e lundu foram as únicas grafadas.”<sup>60</sup>

O registro que segue é pertencente à obra dos viajantes Spix e Martius no terceiro capítulo de “*Viagem pelo Brasil*” datada de 1817 a 1820. Foi descrita por Spix a viagem de São João de Ipanema à Vila rica; Morro do Lobo, primeira povoação de Minas Gerais; Arraial de Camanducaia. Segundo o autor, o tempo não era bom, decorria de uma temporada de chuvas, e os habitantes eram privados do trabalho fora de casa, caçadas e viagens. Essa “privação” fomentava o ensejo para os folguedos em casa. Segundo Spix:

O brasileiro com disposição para se divertir os recebiam com todas as violas, cujo acompanhamento se cantava ou dançava (...)  
“Na estiva, uma quinta solitária, com vastos campos magníficos, circundados ao longe das montanhas isoladas,

---

<sup>59</sup>MARTINS, Eric Aversari. *A viola caipira, a modinha e o lundu*. Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e arte. São Paulo, 2005. Pag 7.

<sup>60</sup>KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. *Revista USP*. São Paulo, vol. 30. Disponível na internet em: <http://www.usp.br/revistausp>. Arquivo consultado em 2004. APUD MARTINS, Eric Aversari. *A viola caipira, a modinha e o lundu*. Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e arte. São Paulo, 2005. Pag 9.

estavam os moradores em festa, dançando o batuque, mal souberam da presença dos viajantes estrangeiros, convidavam-nos a entrar e presenciar os divertimentos. O batuque é dançado por um bailarino só, e uma bailarina, os quais dando estalidos com os dedos e com movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas, ora se aproximam, ora se afastam um do outro. O principal encanto dessa dança para os brasileiros está nas relações e nas contorções artificiais na bacía, nas quais quase os faquires das índias orientais. Duras às vezes, os monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas e modinhas nacionais, cujo tema corresponde à sua grosseria. Às vezes aparecem também bailarinos vestidos de mulher. Apesar da feição obscena dessa dança, é espalhada em todo o Brasil e por toda a parte é preferida da classe inferior do povo, que dela não se priva nem por proibição da igreja. Parece ser originária da Etiópia e introduzida pelos escravos negros no Brasil, onde criou raízes como muitos hábitos deles.<sup>61</sup>

Esse relato de Spix é muito importante para indagarmos e levantarmos algumas questões acerca do documento:

1- A povoação de Minas Gerais nesse início do século XIX era pequena e humilde pelas descrições que seguem. Embora a população seja pequena nesse tempo e espaço, num dia chuvoso e privados “de sair de casa” estariam em grande número reunidos e seria a dança uma forma de sociabilidade desse povo.

2- Moradores em festa “dançando o batuque,” necessariamente a dança precisa ser acompanhada pelo que nos relatos em África foram chamados de “instrumentos de pancada,” que seriam instrumentos de percussão, os quais dariam o ritmo ao “batuque” que permanece o conceito no vocabulário europeu.

3- A dança é executada por “estalos nos dedos” movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas que fazem os bailarinos se aproximarem e se afastarem, além de ter similaridade com a dança dos negros praticada em África. Levantamos dois referenciais aqui: A primeira é uma aproximação com o fandango, uma dança europeia que no processo do encontro, supomos ter se fundido com a dos negros. A segunda é o recorrente incômodo europeu com os movimentos da dança, incômodo esse analisado em África também parece permanecer no Brasil; o principal “encanto da dança” foi furtado aos olhos europeus. Segundo os viajantes, o “encanto” das rotações e contorções

---

<sup>61</sup> SPIX, Johann Baptist Von, MARTIUS, Carl Friedrich Von. Viagem pelo Brasil. Volume 2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia: 1981. Pág 11.

artificiais da bacia, seria apenas aos olhos brasileiros, os “olhos europeus” comparavam essas “rotações e contorções” com os faquires orientais.

4- Os cantares, assim como os em África, também são improvisados e relacionados às “grosserias da dança”. O que nos é furtado em canção, mais uma vez é descrito pelos “grosseiros” movimentos dos corpos traduzidos pela observação europeia.

5- Os viajantes ressaltam que apesar da feição “obscena” a dança é espalhada por todo o Brasil, a carta citada acima pertencente ao conde de Pavolide, D. José da Cunha Grã Athayde e Mello dialoga com essa ideia de “proibição” que seus “bailarinos” não se privaram nem mesmo da proibição da igreja. Sobre a preferência da “classe inferior” pela dança, ressaltamos o consumo de outras classes pela “dança dos negros” quando em outro relato é descrita nos salões de teatro do Brasil nos oitocentos, mais precisamente em 1817 sendo sua descrição feita pelos olhos europeus de Tollenare.

Louis François Tollenare é um comerciante francês que, assim como Martius e Spix esteve no início do oitocentos no Brasil, sendo sua descrição sobre dança ligada ao teatro, local de relações sociais aparentemente da classe mais elevada. As informações do documento a seguir nos fazem supor a cultura de forma circular. Tollenare esteve no teatro da Bahia e lá presenciou a 10 de agosto de 1817 um teatro com capacidade para dois mil lugares e relatou alguns pontos interessantes: “A principal atriz demonstra inteligência; a graciosa que substitui as nossas confidentes e é encarregada dos ditos vivos e picantes, não parecia suspeitar do excelente partido que poderia tirar seu papel<sup>62</sup>.” Com essa passagem em sua agenda de relatos nos é revelado o tratamento das atrizes do teatro citado. Uma mulher que pode vir a substituir as “confidentes” e que carrega em si os “ditos vivos e picantes.” É persistente a misoginia daquelas que trabalham com a arte; em consequência, não seria diferente com aquelas que praticam as “danças dos negros,” onde encontramos nos movimentos dos corpos femininos diálogo com a dança praticada em África.

---

<sup>62</sup> TOLLENARE, L. F. Notas dominicais. Tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil nos annos de 1816, 1817, 1818. Revista do instituto archeologico e geographico. N 61. Recife-PE: ED , 1905. Pág 214.



A misoginia parece ter certa seletividade, ao menos quando há cuidados para fazer uma separação dessas dançarinas com as “senhoras da primeira sociedade.” Por exibição do lundu, segundo Tollenare, lhes é furtada sua ida ao teatro:

Devo dizer que as senhoras da primeira sociedade não vão ao teatro. Creio que uma das principais causas disto é a exibição do lundu. O lundu parece bastante com a dança dos negros, mas aformoseado pela arte, está para esta como as figuras de Aretino, pintadas por um Anníbal Carrache, estão para as grosserias brejenices do corpo da guarda.<sup>63</sup>

Tollenare faz uma curiosa observação em seu diário, na qual relaciona os “costumes dos povos” com sua arte, mas precisamente com o teatro. O comerciante francês compara a dramaturgia com especificidades culturais a partir do plano de sua observação:

Quem quisesse julgar pelos costumes dos povos pelos seus teatros, teria que passar em revista as tragédias políticas dos ingleses, os dramas românticos e exaltados dos alemães, as comédias maliciosas dos franceses e os entremezes licenciosos dos brasileiros.<sup>64</sup>

Os entremezes brasileiros caracterizados por Tollenare como “licenciosos” corroboram muito com o pensamento “etnocêntrico” dos europeus a respeito da “dança dos negros” visto até aqui. Consideramos a palavra utilizada para caracterizar “os costumes” do povo brasileiro (Licenciosidade) uma síntese do que nos foi dito até então sobre a dança pela observação dos outros olhos europeus. A dança, já com características híbridas no Brasil, como visto acima no caso do fandango espanhol, obtém sua “síntese licenciosa” por conta das características africanas. Nosso pressuposto de tudo que é pejorativo parte desse olhar etnocêntrico sob movimentos africanos na dança, e contrapõe ao “embranquecimento” imposto pela relação de colonizadores e colonizados. Para endossar essa questão aprofundamos o que Tollenare chama de “costumes dos povos” através do teatro pela observação no relato a seguir; considerando a origem do lundu (africana), seus movimentos na umbigada (oriundo do lembamento) e das bacias dançarinas em efervescência, consideramos aprofundar na

---

<sup>63</sup> TOLLENARE, L. F. Notas dominicais. Tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil nos annos de 1816, 1817, 1818. Revista do instituto archeologico e geographico. N 61. Recife-PE: ED, 1905.

<sup>64</sup> Idem. Pág 218.

observação europeia sobre “corpo” assim como sua perspectiva sobre civilização, não antes de mais um importante relato de Tollenare:

O mais interessante entremez a que assisti foi de um velho taverneiro avarento e apaixonado por uma jovem vendilhona. O velho está sempre a vacilar entre o seu amor e o seu cofre. A rapariga entrega todos os recursos da faceirice para conservá-lo preso em seus laços. O mais eficaz consiste em dançar diante dele o lundu. Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem nada menos do que a representação mais crua, do ato do amor carnal. A dançarina excita o seu cavalheiro com movimentos os mesmos equívocos; este responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica; o demônio a volúpia dela se apodera, os tremores precipitados das suas cadeiras indicam o ardor do fogo que abrasa, o seu delírio torna se consultivo, a crise do amor parece operar-se e ela cai desfalecida nos braços do seu par, fingindo ocultar com o lenço o rubor da vergonha e do prazer. O seu desfalecimento é o sinal para os aplausos de todas as partes.<sup>65</sup>

Primeira questão desse relato é ser nas palavras de Tollenare esse “o mais importante entremez” assistido pelo francês. Justamente um lundu, o que corrobora com o que nos diz José Ramos Tinhorão sobre o “exotismo” da dança ser o encanto para um público mais erudito<sup>66</sup> ressaltando que Tollenare faz parte desse público, sendo um personagem tão observador da dança quanto daqueles que assistem a mesma nos teatro na Bahia.

Tollenare chama de “jovem vendilhona” a dançarina do lundu que se “vende” para seu par. Pressupomos a partir do conceito (assim como da misoginia) utilizado entender sua visão por essa mulher como uma “mercadoria” diferente das “senhoras de primeira classe.” Dessa “mercadoria” compreende-se alguns movimentos da dança.

A via da conquista, da sedução, parece ser o lundu. A “vendilhona” disposta a tudo para conservar o taverneiro em seus braços recorre aos recursos luxuriosos, do cinismo da dança na sua mais “representação mais crua do amor carnal.” Os dois dançam, mas os olhos do francês parecem apenas voltados para o corpo da jovem, quando em uma “paixão lúbrica” é apoderado pelo “demônio” que parece possuí-la pelas cadeiras que indicam que “o fogo que abrasa seu delírio” é a mais pura

---

<sup>65</sup> Relato de L. F Tollenare. Viajante francês no qual presenciou o Lundu no início do século XIX.

<sup>66</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular da modinha à canção de protesto. Petrópolis Rio de Janeiro ED Vozes LTDA, 1974. Pág 47.

representação do gozo feminino, do clímax, do êxtase, não somente “da dança”, mas de tudo que representa e envolve os corpos no ato de dançar; seguidos das palmas de todos quando a jovem cai desfalecida, uma representação do ato sexual.

Supõe-se assim que há uma subjetivação na narrativa tradicional: o colonialismo. Discursos que implicam na busca de espaços assimétricos quando se propõem dicotomias. O que se propõe é uma nova abordagem do sujeito marginalizado no lundu a partir de uma leitura atlântica da dança, reinterpretando a cultura - que pela narrativa tradicional se passa pela aculturação - de forma circular, o que supõe ser um mecanismo descolonizador do discurso tradicional da dança.

A estrutura hegemônica está presente nos discursos dos europeus vistos até aqui. Presume-se que nesses discursos encontram-se elementos etnocêntricos capazes de marginalizar símbolos da dança. Acordando com uma estrutura hegemônica as narrativas colonialistas na historiografia tradicional reproduzem as dicotomias guiadas pelo eurocentrismo.

A contextualização atlântica do lundu circula pelo Brasil. Alinhados a esse capítulo de contextualização, concomitantemente pretende-se indagar outros relatos de autoria de viajantes no Brasil que possam ilustrar os objetivos desse trabalho. O lundu permite percorrer pelo campo da história social da cultura, no qual proporciona indagar as fontes disponíveis sobre a relação colonizador/colonizado, através do encontro de culturas e ressignificações da dança.

A relação colonialista dialoga com coação física no “embranquecimento” dos corpos, ou seja, a transformação de uma dança “selvagem” para uma dança mais próxima do “comportamento” colonizador nos espaços públicos se comunica com terrores da escravidão.

Desse lado do Atlântico o que se entendia nos relatos como “dança dos negros” ficou conhecido como “lundu.” Câmara Cascudo que também conceituou de “tango brasileiro”<sup>67</sup>, identifica o como “uma dança brasileira”. Para o autor lundu pode ser caracterizado como dança e canto de “origem africana”, trazida pelos escravos bantos, especialmente de Angola para o Brasil, o que pode ser considerado “um típico fenômeno que percorreu o caminho do popular para o erudito”. Embora com a mesma

---

<sup>67</sup> CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 1974.

origem, o aceite nas camadas sociais brasileiras, diferenciou-se do samba primitivo e do batuque. Desse “caminho” do popular ao erudito, o comportamento da dança mudou de sua “sensualidade primitiva” para uma dança “voluptuosa”.

Segundo José Ramos Tinhorão<sup>68</sup> todas as danças dos três primeiros séculos da colonização portuguesa na América, derivam do “batuque dos negros” sendo a umbigada, nas palavras do autor, a “sobrevivência africana,” oriunda do *lembamento*. Segundo Kátia Cupertino em “Nas linhas da expressão. A dança folclórica lundu” a partir do século XVIII passaria a integrar a roda de negros nos batuques no Brasil os “pés rapados”, ou seja, brancos pobres, mulatos e negros.<sup>69</sup>

Sobre a “sobrevivência africana” Tinhorão fala das cerimônias de casamento dos bantos (*Lembamento*) como uma dança-ritual correspondente a uma dança profana no Brasil.<sup>70</sup> “Discurso contínuo” que promove uma ligação entre África e Brasil entendida em alguns relatos de viagem e endossada nas narrativas tradicionais da dança<sup>71</sup>. Tinhorão<sup>72</sup> também dialoga com Édson Carneiro para nos falar da umbigada. Pressupõe-se que a ideia de “origem” dessas narrativas remetem a uma espécie de “invenção de tradição” com uma clara proposta de dar a chamada “umbigada” uma identidade nacional, antes, entretanto, examina-se a suposta origem:

o reconhecimento implícito desse processo que permitiu em 1961, ao antropólogo Edison Carneiro, formular uma proposta de classificação das formas e danças populares brasileiras derivadas dos batuques africanos, tomando por base a existência desse traço comum de nítida origem crioulo-africana: a umbigada.<sup>73</sup>

A bibliografia tradicional, em sua maior parte, aponta para “elementos africanos e europeus” sem entrelaçá-los e entendendo-os de forma circular (híbrida), sendo lundu fenômenos desse entrelaçamento. Essa narrativa busca uma origem da dança sem considerar seus ressignificados, na qual pressupõe-se uma ideia de “tradição” como

---

<sup>68</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, Folguedos: Origens. São Paulo. ED 34, 2008. Pág 31.

<sup>69</sup> CUPERTINO, Kátia. Nas entrelinhas da expressão. Dança folclórica lundu. ED Cuatiara. Pág 19.

<sup>70</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, Folguedos: Origens. São Paulo. ED 34, 2008. Pág 57.

<sup>71</sup> Há aqui uma aproximação entre os discursos dos viajantes com os folcloristas que tem acordo em fomentar o discurso “nós x eles” de forma acultural e consequentemente hierarquizante.

<sup>72</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, Folguedos: Origens. São Paulo. ED 34, 2008. Pág 56.

<sup>73</sup> Idem.

ponto de partida para dar uma característica exótica à dança, sem descolonizar seu discurso.

Por se considerar atlântica, não há uma identidade performativa original, como por exemplo: “dança popular brasileira derivada dos batuques africanos”<sup>74</sup>. A dança dos negros, nomeada de lundu, parece ser um processo onde a identificação nunca é completa, sempre em construção, tendo movimentos ressignificados de acordo com as relações sociais, tendo a “complementaridade” nas representações como motor para o entendimento híbrido, que no compartilhamento de símbolos promove uma “dança atlântica.”

## **2. A LUPA TEÓRICA SOBRE O LUNDU: UM OLHAR PÓS-COLONIALISTA DA DANÇA VIAJANTE.**

Procura-se iniciar o presente capítulo abordando o processo do encontro, chamado também de hibridismo; o corpo é a proposta empírica que evidencia a circularidade cultural sem as hierarquizações propostas pelo estudo tradicional. Busca-se aprofundar na questão do corpo, teorizando e fomentando o debate com as fontes já apresentadas junto às novas, as quais auxiliarão nos objetivos presentes nas próximas páginas: demonstrar a circularidade cultural no atlântico acerca do lundu, sempre endossando o objetivo principal, que é trazer à luz as narrativas colonialistas acerca do lundu, descortinando o sentido colonialista do tema tratado como “discurso contínuo” das narrativas dos cânones que dialogam bastante com a dos viajantes europeus. Esses “discursos contínuos”, também inventam tradições. O lundu, como uma tradição inventada (brasilidade), é discutido considerando essa “brasilidade” uma identidade que não se aplica a um gênero atlântico. Nesse sentido apresentam-se as leituras pós-colonialistas que se coadunam com a teoria proposta ainda no primeiro capítulo.

---

<sup>74</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, Folguedos: Origens. São Paulo. ED 34, 2008. Pág 46.

## 2.1- BUSCA DE UMA ORIGEM NA DANÇA QUE SE MOVIMENTA: O TRAÇO ATLÂNTICO

José Ramos Tinhorão faz referência às distintas culturas que se encontram e ressalta a origem “pura” da dança africana, a qual, por sua vez, passa a ser modificada quando encontra as danças europeias. E continua: “toda a história das músicas e danças que compõe o vasto painel de criações populares [...] só pode ser estudada a partir da realidade dessa mistura de influências: crioulo, africanas e branco-europeias”<sup>75</sup>. O historiador trabalha com todos os elementos étnicos distintos que mutuamente se encontram e compõem o lundu. A questão é a interpretação colonialista do que Tinhorão chama de “misturas”. Há uma suposta hierarquia nesse seguimento que se relaciona no atlântico.

No discurso de Tinhorão há uma busca para o entendimento do surgimento de “criações populares”, a partir do encontro das chamadas influências “crioulo-africanas e branco-europeias”. Nesse sentido, o autor endossa que a “aculturação” é presente nessa relação, seja no que diz respeito aos “batusques” que se tornam populares, seja pelos entremezes<sup>76</sup>: “Assim como a nova variante da aculturação branco negra no campo das danças batucadas se tornou popular com o nome de lundu, os autores de entremezes não tiveram dúvida em levar a novidade para os palcos, embora causando escândalo a uma minoria do público branco”.<sup>77</sup>

Esse “escândalo” mencionado pelo historiador pode estar relacionado aos lundus relatados no final do primeiro capítulo pelo viajante francês Tollenare. Tinhorão realizou um diálogo com o antropólogo Edson Carneiro, o qual – persistindo na busca do elemento “puro” para ser chamado de origem crioulo africana (a umbigada)<sup>78</sup> - endossa a posição do primeiro autor. Portanto, para os pesquisadores, a umbigada, nessa narrativa, não é apenas um ponto comum de busca pela origem da “dança dos negros”, praticada na África e posteriormente no Brasil, mas também, um ponto de referência de

---

<sup>75</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, Danças, folguedos: origens- São Paulo: ED 34, 2008. Pág 56.

<sup>76</sup> Apresenta-se mais a frente detalhes sobre os entremezes, ou “lundus de teatro”.

<sup>77</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular da modinha à canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974. Pág 48.

<sup>78</sup> Idem.

historiadores e antropólogos para destacar essa “pureza”, que justifica o que chamam de exotismo e conseqüentemente fomentam um discurso colonialista na configuração da dança.

Na narrativa tradicional da dança não se ressalta a umbigada como uma variação, um ressignificado do lembamento, e sim fomento à ideia de continuidade dos discursos dos viajantes e, no caso específico dessa narrativa, parece que essa continuidade existe para enfatizar um “traço africano” na dança, dando força ao discurso de “criações populares” puras, pertencentes à determinada origem e devidamente hierarquizados frente a cultura europeia, uma espécie de hierarquização de traços culturais.

A alcunha de “dança dos negros” é fruto da narrativa eurocêntrica para abarcar toda a manifestação africana; mais que isso, para separá-la de práticas e representações europeias, como consta nos relatos dos viajantes, com os quais os intelectuais comungam.

A fim de demonstrar que a dança se sujeitou, desde o continente africano, ao contato do colonizador, Tinhorão defende o processo de aculturação. Para isso, o autor dialoga com o viajante Alfredo de Sarmiento:

Essa dança que se assemelha muito ao nosso fado é a diversão predileta desta parte do sertão africano, onde a influência dos europeus tem modificado de algum modo a sua repugnante imoralidade. Os cantares são menos obscenos, e não é raro ver tomar por parte de num batuque, por ocasião de festa, alguns indígenas de classe mais elevada<sup>79</sup>.

Tinhorão identifica, nas palavras de Alfredo de Sarmiento, a influência europeia sobre a dança dos negros ainda no continente africano. A parte grifada resume uma hipótese de interferência europeia: repugnante imoralidade na dança. Essa repugnância vem ao encontro das danças europeias no Brasil e modificam-se a partir do processo do encontro, sendo que na interpretação desse trabalho, sem as devidas hierarquizações colonialistas. Pode-se elencar outro trecho que corrobora para essa visão:

---

<sup>79</sup> SARMENTO, Alfredo de. Os sertões da África, p.201. Grifo meu.

Isso tudo quer dizer que, quando a partir da segunda metade do século XVIII os brancos e mulatos entraram a frequentar com assiduidade, no Brasil, os batuques dos negros, já em processo de transformação na África, por influência do colonizador, o quadro que se oferecia era o da existência de uma cultura pronta para a mudança ante o afastamento cada vez maior dos próprios crioulos de seus modos institucionais africanos.<sup>80</sup>

Tinhorão fragmenta o que seria lundu em duas partes, “dança dos negros” e danças europeias. Pelas condições locais continua a afirmar que há elementos separados na dança, de um lado contribuições europeias e do outro africanas, encontro dado pelo processo de aculturação no qual promove distinções claras: aspectos civilizatórios (europeus) e aspectos “exóticos” (africano). A hipótese colonialista no que diz respeito ao lundu se dá nessa narrativa.

Essa hipótese é descortinada com a construção de nacionalidade, haja vista que é compreendida a partir da aculturação empregada dos elementos de dominação colonial. A partir da identificação desses elementos culturais, Tinhorão sugere que da junção desses em território brasileiro a dança ganha um signo próprio, em outras palavras, adquire caráter nacional, uma identidade nacional “Os brancos e mulatos brasileiros não encontram qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e de cantos, logo tornados nacionais<sup>81</sup>.

Há a “adaptação” em seu discurso como tentativa de construção de uma narrativa nacional, sendo essa uma suposta composição hierárquica onde prima a cultura europeia sobre o exotismo de uma dança pertencente aos negros. Nas palavras de Tinhorão, “as três primeiras danças criadas por brancos e mestiços do Brasil a partir da matéria prima do Ritmo e da coreografia crioulo/africana dos batuques foram, pela ordem, a fofo, o lundu e o fado.”<sup>82</sup> E continua:

"Os maneios do corpo julgados indecentes do Congo na fofa e a alegre irreverência das umbigadas de Angola do lundu, além

---

<sup>80</sup> TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. Cantos, Danças, folguedos: origens- São Paulo: ED 34, 2008. Pág 60.

<sup>81</sup> TINHORÃO, José Ramos. “Os sons dos negros no Brasil cantos danças folguedos: origens.” São Paulo ED 34, 2008. Pág 60.

<sup>82</sup> Idem. Pág 61.



da contribuição europeia: castanholar dos dedos dos bailarinos com os braços levantados para o alto, arqueados com a cabeça”<sup>83</sup>.

A narrativa encontrada até aqui propõe, nas palavras de Edson Carneiro, que a “dança africana”, assim chamada pelo antropólogo, teve um processo de dominação, durante um período necessário para sua “aclimação” no Brasil: “a dança perdeu e ganhou novos elementos de acordo com a imposição do ambiente”<sup>84</sup>. A proposta do antropólogo em reconhecer/classificar as danças folclóricas ditas por ele como brasileiras e “derivadas do batuque” - sendo a umbigada de nítida origem crioulo africana<sup>85</sup>-, mais uma vez remete a uma classificação “nós x eles”, onde a narrativa tende a “exotizar” o elemento africano.

Segundo a abordagem tradicional, o “processo de aclimação” remete a um tempo necessário para que haja a aculturação. A partir desse pressuposto, endossa-se que a narrativa desses autores se conecta à ideia de que uma cultura se movimenta somente com a orientação do dominador: “ganha e perde elementos de acordo com imposições do ambiente”<sup>86</sup>.

Como analisado no primeiro capítulo, Bruno Kiefer lamenta o fato de não haver documentos musicais que indiquem o que chama de pré-história do lundu, como dança ou mesmo como canção<sup>87</sup>. Kiefer, entretanto, diz que é ponto pacífico a descendência do lundu: “batuque dos negros.” O autor discute a diferença das danças à luz da carta apresentada, de autoria do Conde de Pavolide<sup>88</sup>. Nesta, foi possível destacar uma perspectiva colonialista que dialoga com os discursos contínuos:

... conclui daí, com toda razão que “a partir de então, o critério das autoridades seria o de fazer substituir as danças supersticiosas e gentílicas por aquelas que (...) promettessem

---

<sup>83</sup> TINHORÃO, José Ramos. “Os sons dos negros no Brasil cantos danças folguedos: origens.” São Paulo ED 34, 2008. Pág 60.. Essa descrição falaremos mais a frente com maiores detalhes na parte de iconografias.

<sup>84</sup> CARNEIRO, Edson. O samba de umbigada. Rio de janeiro: MEC- CDFB, 1961. Pág 37

<sup>85</sup> TINHORÃO, José Ramos. “Os sons dos negros no Brasil cantos danças folguedos: origens.” São Paulo ED 34, 2008. Pág 56.

<sup>86</sup> Idem.

<sup>87</sup> KIEFER, Bruno A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre. Movimento, Universidade Federal do Rio grande do sul, 1977. Pág 31.

<sup>88</sup> Idem.

uma síntese com a música e danças trazidas da Europa pelas camadas mais baixa do povo colonizador <sup>89</sup>.

Kiefer fala sobre fusão das danças, decorrente do século XVIII nos principais centros da Colônia<sup>90</sup>. O autor afirma que a dança que mais se destacou nesse contexto foi o fandango. Para isso, mais uma vez dialoga com Tinhorão:

é de admitir se que, de todos os gêneros de danças europeias, ia ser mesmo na dança do fandango que os negros do Brasil acabariam encontrando os maiores pontos de contato para um novo capítulo no processo de aculturação.<sup>91</sup>

Uma interpretação de hierarquização de culturas: as danças africanas dos pretos sob a força estética das danças europeias.

A posição das autoridades em substituir “as danças gentílicas, por uma música e dança trazida da Europa”, condiz com a leitura tradicional, a qual reproduz a ideia de cultura “pronta,” parada, passiva a ser substituída a qualquer momento pelo colonizador. Com isso, a fusão citada por Kiefer dialoga com a imposição do documento, sem chances do dominado inculcar algum elemento que não seja concebido pelo dominador.

Nessa narrativa, as relações sociais impõem a cultura do dominado às modificações necessárias de acordo com o jugo da cultura dominante; o primeiro, aceita as transformações que o segundo pretende para sua cultura, de acordo as imposições superiores, seja no estereótipo civilizado, seja por sua suposta selvageria e repugnância, de acordo com as palavras citadas nos discursos eurocêntricos, que remetem à ideia da hipersexualização da dança. Uma espécie de aceitação de um processo civilizatório colonialista, evolutivo, o qual endossa a narrativa “nós x eles,” comprometida com uma retórica de “criações populares”. Determina-se, assim, o dominador voraz e o dominado passivo, fraco, alheio a sua própria história e produção identitária.

---

<sup>89</sup> TINHORÃO, José Ramos. “Os sons dos negros no Brasil cantos danças folgedos: origens.” São Paulo ED 34, 2008. P 55.

<sup>90</sup> Idem.

<sup>91</sup> Ibidem. Pág 31.

## 2.2 - DO ATLÂNTICO SEM ORIGEM AOS DISCURSOS CONTÍNUOS: UM TRAÇO COLONIALISTA

O documento literário abaixo, da obra "As cartas chilenas", de autoria de Thomaz Antônio Gonzaga, teve como intuito ataques a Luís da Cunha Menezes, governador de Vila Rica. Os ataques satíricos, datados entre 1787 e 1788 apontam para corrupção, entre outras irregularidades do seu governo. Tal documento também indica que, no final desse século XVIII, o lundu já encontrava-se dialogando com as danças europeias e na obra supracitada foi utilizada para afrontar o governador. Tratava-se de uma obra fictícia de contestação, a qual dispensa uma crítica às posturas adotadas pelo Mandatário Luís da Cunha Menezes. Por exemplo: levar a dança lasciva para o “palácio do rei” é supor um constrangimento à corte.

Tudo fica em profundo silêncio, só a casa onde habita o grande chefe. Parece, Doroteu, que vem abaixo. Fingindo a moça que levanta a saia voando na ponta dos dedinhos, prega no machacaz, de quem mais gosta, a **lasciva embigada**, abrindo os braços; então o machacaz, mexendo a bunda, **pondo uma mão na testa, outra na ilharga, ou dando alguns estalos com os dedos**, seguindo das violas o compasso, lhe diz “eu pago, eu pago” e de repente sobre a torpe michela atira o salto. Ó dança venturosa! Tu entrava nas humildes choupanas, onde as negras, onde as vis mulatas, apertando por baixo do bandulho a larga cinta, te honravam os marotos e brejeiros, batendo sobre o chão os pés descalços. Agora já consegues ter entrada nas casas mais honestas e palácios! Ah! Tu, famoso chefe, dás exemplo, debaixo dos teus tetos, com a moça que furtou ao senhor o teu Ribeiro.<sup>92</sup>

Nota-se o processo do encontro na dança em duas ocasiões. Na primeira versão quando é citada a “lasciva embigada” dando vez a movimentos marginais do corpo. A segunda fica por conta dos “estalos com os dedos seguindo das violas o compasso”. Nessa versão é nítida a presença do fandango, dança espanhola praticada na península ibérica e trazida ao Brasil por europeus.

A partir do exemplo empírico acima, que traz traços da umbigada, com aspectos da dança europeia, se faz necessário apresentar uma breve discussão sobre o conceito de

---

<sup>92</sup> GONZAGA, Thomas Antonio. Cartas chilenas, Belém, Pará, Universidade da Amazonia, NEAD Núcleo de educação a distância. Pág 31. Grifo meu.

hibridismo, a fim de melhor identificar o intuito em utilizar a citada literatura para exemplificar o processo do encontro:

Na forma como é utilizada por Homi Bhabha (1994) para fazer a crítica cultural do colonialismo, **hibridez sublinha a subversão, a desestabilização, da autoridade cultural colonial**. Mas como outros comentadores, ligados a diversas disciplinas, usaram a palavra com diferentes sentidos e objetivos analíticos, hibridez acabou se tornando um termo repleto de ambiguidades.<sup>93</sup>

É nesse fluxo que se entende o lundu não como um fenômeno que pertence à origem da cultura A ou B, mas sim como um fenômeno atlântico, que por mais censurado que tenha sido a cultura marginal que o abrange, não foi totalmente apagada, ou conduzida de acordo com o que queria o dominador. A existência de dois traços no lundu permite que o trânsito cultural seja mais do que visível, entendido como transgressor da autoridade cultural colonial que o compreendia como algo “lascivo”, condenável, não ao apagamento, mas ao controle, à disciplina, como na carta resposta da metrópole ao conde de Pavolide, lembrada no primeiro capítulo na página 24: “... que sua majestade ordenava que não permitisse as danças supersticiosas e gentílicas; enquanto a dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser **toleradas**, com o fim de evitar-se com **esse menor mal, outros males maiores**.”<sup>94</sup>

Nesse sentido, apreende-se mais uma forma de disciplina do que de domesticidade da chamada “dança dos pretos”.

Peter Burke discorre sobre o processo da leitura da cultura do outro a partir de seus valores<sup>95</sup>. Em outras palavras, o historiador evidencia no olhar eurocêntrico suas possibilidades de ressignificações, que chama de “traduções” no contexto colonizador. Ressalta-se o encontro entre culturas diferentes para exemplificar uma tendência à hierarquização cultural.<sup>96</sup> O que é “civilizado” (ou não), passa pelo crivo colonizador:

---

<sup>93</sup> HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: Palavras-chave da antropologia transnacional. 1997. Pág. 26. Grifo meu.

<sup>94</sup> Citada no primeiro capítulo página 24: Trechos da carta de D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, Conde de Pavolide, transcritos por Mozart de Araújo in *A modinha e o lundu no século XVIII*. Ricordi Brasileira. São Paulo, 1963, P. 65. Grifo meu.

<sup>95</sup> BURKE, Peter. Hibridismo cultural. ED UNISINOS. RS 2003. Pág. 57. Nesse caso os europeus tiveram uma leitura eurocêntrica da alcunhada “dança dos negros”, ou seja, entenderam a cultura dos africanos de acordo com seus valores.

<sup>96</sup> Idem.

Por exemplo, quando Vasco da Gama e seus homens entraram em um templo indiano em Calcutá e se defrontaram com uma imagem com a qual não estavam familiarizados, as cabeças unidas de Brahma, Vishnu e Shiva, eles perceberam a imagem como uma representação da santíssima Trindade. Em outras palavras eles “traduziram” a imagem para termos familiares, recorrendo aos esquemas visuais ou estereótipos correntes em sua própria cultura.<sup>97</sup>

Presume-se que a coreografia da “dança dos negros” praticada na África, assim como o que foi traduzido como “lundu” no Brasil, são imagens fora do contexto familiar europeu, sendo conseqüentemente uma “tradução” eurocêntrica da dança. A análise quantitativa de palavras encontradas nos relatos de viagem sugere a tradução nesses moldes: “depravada”, “grotesca”, “obscena”, “selvagem”. A dança apresentava símbolos que não podiam ser identificados como “civilizados”, sua ressignificação no processo do encontro, problematiza o que representa o embranquecimento da mesma.

Supõe-se que ideia de embranquecimento da dança diverge em dois pontos: o primeiro defende a hierarquização cultural proposta pela historiografia tradicional, compreendida como aculturação - passividade cultural dos negros; - a segunda entende as variações no contexto da circularidade cultural. O embranquecimento na proposta pós-colonialista discute os símbolos africanos (percussão, umbigada) entrelaçados com os europeus, atento aos processos sociais, sem se apegar a tradições ou origens, contudo, atento aos encontros proporcionados pelo movimento da cultura no atlântico.

A tradução se debruça sobre a relação social da cultura e do contato híbrido entre fronteiras culturais, decorrente do encontro entre povos distintos, exemplificado pelo que a “civilidade” ocidental chamou de lundu. A circularidade cultural opõe-se à imposição entre culturas. Assim, considera-se que o colonizador não orientou, ou organizou alguma variação no lundu, suas modificações são parte dos processos de relações sociais entre colonizadores e colonizados. As relações sociais são mecanismos híbridos para discorrer traduções, ou seja, descreve o olhar do colonizador sobre a dança.

---

<sup>97</sup> BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. ED UNISINOS. RS 2003. Pág. 57.

A hibridização é o processo do encontro, do contato, da interação, da troca. Burke afirma que a obra “não é um estudo da história cultural, mas um ensaio tão híbrido quanto seu assunto”<sup>98</sup> e conclui o termo “cultura” em um sentido razoavelmente amplo de forma a incluir atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações; os relatos proporcionam debruçar-se no encontro das culturas no processo colonial, hibridizadas pelo atlântico.

A importância do estereótipo na “dança dos negros” no Congo-Angola, nos possibilita a interpretação do apagamento que a dança teria em alguns traços posteriormente no Brasil. Os relatos entre África e Brasil introduzem a ideia de circularidade cultural, de uma dança que se ressignifica pelo Atlântico. Assim, a “dança dos negros” é submetida a um processo civilizador no contexto de construção de civilização do Brasil colônia e durante o curso do século XIX.

### **2.3 - RELAÇÕES SOCIAIS DA CULTURA: REPRESENTAÇÕES E SIMBOLOS DA DANÇA NO ESPAÇO ATLÂNTICO**

Roger Chartier dialoga com Nobert Elias para tratar de representações e símbolos nos espaços públicos.<sup>99</sup> Evidenciamos na dança uma performance daquilo que o historiador chama de “pacificação de condutas” e “controle dos afetos<sup>100</sup>.” Esses dois elementos devem ser pacificados nos espaços públicos e assim são de acordo com um processo civilizatório. Nesse sentido, vale ressaltar que não se nega uma relação assimétrica no contexto colonial, mas não determinista. As relações assimétricas apontam para tentativas de civilização do dominado, sem dúvidas, entretanto existem ações individuais que se movem no atlântico.

Chartier nos diz que comparar, para Elias, é por em contraste as formas e os funcionamentos sociais. Nesse caso específico, investiga-se como funcionam os comportamentos dos corpos representados simbolicamente nas danças na sociedade

---

<sup>98</sup> BURKE, Peter. Hibridismo cultural. ED UNISINOS. RS 2003. Pág 17.

<sup>99</sup> CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Rio de Janeiro, ED Difel, 1990. Pág 63.

<sup>100</sup> ELIAS, Nobert. O processo civilizador. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993. Pág 192.

colonial. Deste modo há um equilíbrio móvel de tensões sociais, segundo Elias,<sup>101</sup> inscrito nas interdependências, que são promovidas por movimentos distintos, não por movimento de um e anulação do outro, como no entendimento binário entre colonizadores e colonizados.

Assim, o encontro do estalo dos dedos em alusão ao fandango e a umbigada, em alusão à “dança dos negros” propõe uma interpretação de Interdependência pois, a partir desse encontro de símbolos, formam uma cultura que passa a ser chamada de lundu. Com base nessas questões teóricas e à luz das fontes, supomos as identidades como variáveis, como inconstantes num processo atlântico de relações sociais que é chamado de lundu.

As interpretações de interdependências não condizem com as narrativas colonialistas, a interdependência oferece uma interpretação de mobilidade cultural na qual as culturas estão inscritas no atlântico. Essas culturas em movimento encontram-se num modelo de “civilização colonial”, no qual a “dança dos negros” está tão inserida quanto as danças europeias.

Estar inserido é supor seu embraquecimento, como a assimétrica relação senhor/escravo, a qual propõe a cultura negra inferiorizada frente à cultura europeia, proposta essa aceita no processo de aculturação, contemplado pela historiografia tradicional. Já na perspectiva da circularidade cultural abarca-se o paradigma do Atlântico Negro, que pensa a cultura de forma transatlântica, onde não se fixa a uma localidade, inexistindo a assimetria proposta no discurso pós-colonial:

Que problemas analíticos especiais surgem se um estilo, gênero ou desempenho particular de música são identificados como expressivos da essência absoluta do grupo que os produziu? Que contradições surgem na transmissão e na adaptação dessa expressão cultural por outras populações da diáspora, e como serão resolvidas? Como o deslocamento hemisférico e a disseminação mundial da música negra se refletiram em tradições localizadas de literatura crítica e, considerando que a música é percebida como fenômeno mundial, que valor é atribuído às suas origens, particularmente se elas entram em oposição a mutações adicionais, produzidas durante seus ciclos contingentes e suas trajetórias fractais?<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Idem, Pág. 194

<sup>102</sup> GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo ED 34, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, centro de estudos aro-asiáticos, 2012 (2 edição). Pág 354.

Desses encontros se extrai as constantes “ressignificações” da dança, novas simbologias que apontam para pensá-la de forma circular. A partir da ideia de circularidade de seus simbolismos pode-se analisar as práticas e representações a fim de problematizar os motivos pelos quais o lundu representou uma dança marginal, nas fontes e na historiografia tradicional.

O discurso contínuo encontra-se nas narrativas tradicionais quando buscam origens puras do lundu, e carregam os mesmos valores etnocêntricos dos viajantes europeus, ao construir o lundu como “dança dos negros” no Brasil. Pressupõe-se que essa invenção mantenha uma hierarquia colonialista na leitura dos corpos negros e dos traços “africanos” subordinados à construção de “origem africana” a “civilização” europeia. Opondo-se a essa visão, ao pensamento atlântico, onde identifica-se a cultura em trânsito, dialoga com a passagem do artigo de Rafael José de Menezes Bastos, o qual auxilia no pensamento de música atlântica:

(...) a música popular, no caso, a brasileira – mas note-se que exatamente como caso, pois estou convencido da aplicabilidade deste princípio ao estudo de toda e qualquer música popular nacional, no contexto evidentemente inter-nacional das relações entre os Estados-nações modernos –, somente pode ser bem compreendida dentro de uma moldura cujos nexos simultaneamente tenham pertinência local, regional, nacional e global, e que aborde as músicas erudita, tradicional e popular como universos, não, isolados mas comunicantes.<sup>103</sup>

Não se concorda com o posicionamento de música popular brasileira para se falar de lundu, assim como não é objetivo abrir essa questão, mas a posição do autor sobre os meios de comunicação internacionais de música, de cultura são interessantes para dar mais volume à explicação atlântica e, conseqüentemente, à circularidade cultural proposta, a qual não se preocupa com origens ou purismos, mas sim com o movimento com o diálogo com as relações sociais.

Deste modo, busca-se avaliar as configurações dos símbolos nos relatos de viagem, mas também nos corpos que trazem as representações nos seus movimentos responsáveis pela formação da dança, aqui entendida sem identidade nacional ou racial

---

<sup>103</sup> BASTOS, Rafael José de Menezes. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado. Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. —, n.1 (1995)- Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 1995. Pág 9.



e com isso descolada de elementos que fixaria numa essência identiária. Dessa posição atlântica, reconhece-se nos discursos dos viajantes apontamentos europeus que as classificam de acordo com a interpretação de seus valores etnocêntricos, entendendo como “dança dos negros” o que submete ao lundu como uma continuidade da dança africana; desprezando as variações tomadas no compartilhamento no processo do encontro.

Os discursos dos viajantes europeus que observaram a dança na África e no Brasil, ao terem uma leitura dos movimentos, comungam da mesma ideia etnocêntrica: uma dança africana exótica-selvagem. A partir da leitura dual, afro-europeia, que se separam as identidades da dança, convida-se o leitor para as “estratégias de captação”<sup>104</sup>, à luz das fontes onde se faz o debate das práticas e representações do lundu. A narrativa tradicional parte da relação escravo/senhora, a qual endossa a marginalidade da umbigada e, com isso, promove uma separação dos símbolos e representações do europeu e do africano sem considerar a cultura de forma circular.

A história cultural do social<sup>105</sup>, como apresenta Chartier, é a compreensão das formas e dos motivos das representações do mundo do social, suas traduções, interesses e contatos que podem descrever uma sociedade e/ou as relações sociais em sociedade. Com isso pressupõe-se que a umbigada é um processo cultural, inserido num contexto social hierarquizado, o que é refletido na tradução da dança, ou seja, a identidade marginal do lundu (umbigada) é fruto dos simbolismos fornecidos pela relação entre europeus e escravos. Sua construção nessa lógica social é relatada como uma continuidade da “selvageria” africana, aos olhos eurocêntricos, tornando-se visíveis seus símbolos marginais.

Tinhorão recorre às Cartas Chilenas no caso a carta numero 6: “Em que se conta o resto dos festejos (por acaso os do casamento do infante D. João, futuro D. João VI do Brasil, com D. Carlota Joaquina) [...] O poeta anotava naquelas festas de 1786, que “a ligeira mulata, em trajes de homem, dança o quente lumdum e o vil batuque”<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Rio de Janeiro, ED Difel, 1990. Pág 59.

<sup>105</sup> CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Rio de Janeiro, Difel, 1990.

<sup>106</sup> GONZAGA, Tomas Antonio APUD TINHORÃO, Jose Ramos. Os sons dos negros no Brasil São Paulo. ED 34, 2008. Pág 50

Com isso Tinhorão comenta que o então governador de Pernambuco dos anos de 1768/1769, D. Jose da Cunha Grã Ataíde, determinou a existência de uma clara dualidade entre as danças cobertas sob o nome genérico de batuques. Tinhorão presume que a diferença definidas por “quente lundum e vil batuque”:

Quente lundum seria a variante criada pelo gosto mais moderno de brancos e mulatos atraídos às festas dos negros por passatempo, por costume, ou por estilo” [...] Vil batuque seria a primitiva roda de dança negro africana propriamente dita, assim declarada “vil” por sua vinculação mais direta com os escravos [...] mas o que essa antiga manifestação religioso pagã de escravos agora abrigava não eram mais danças exclusivas de africanos, pois incluía também formas delas derivadas com o lumdu. E a prova disso estaria em que, ao precisar a diferença entre o que era ritual negro africano e a contribuição mestiça e branco brasileira em tais batuques, era o próprio ex-governador de Pernambuco que informava ao ministro.<sup>107</sup>

De acordo com o discurso acima, percebe-se que Tinhorão destaca a hierarquia social explicitada por Chartier. Discorre sobre a cultura através da dança na lógica do mundo social vigente, ou seja, de acordo com as relações sociais coloniais, de um lado o “quente lundum” e de outro “vil batuque”, o primeiro derivante de gosto moderno de brancos e mulatos, enquanto o segundo seria a primitiva roda de dança negro africana propriamente dita. Além disso, nota-se que a narrativa permanece de acordo com a aculturação quando diz: “não eram mais danças exclusivas de africanos, pois incluía também formas delas derivadas com o lundu”<sup>108</sup>, ou seja, já teria encontrado as danças de brancos e mulatos.

## **2.4- O SUBALTERNO FALA ATRAVÉS DO MOVIMENTO: O DISCURSO PÓS COLONIALISTA**

De acordo com Gilroy a música é um fenômeno transatlântico, não se hospeda a um só continente, tendo as interdependências das danças refletidas nas representações

---

<sup>107</sup> GONZAGA, Tomas Antonio APUD TINHORÃO, Jose Ramos. Os sons dos negros no Brasil São Paulo. ED 34, 2008, pag 51

<sup>108</sup> TINHORÃO, José Ramos. “Os sons dos negros no Brasil cantos danças folguedos: origens.” São Paulo ED 34, 2008. Pág 56.

dos corpos, o que será conceituado de lundu. O encontro da dança europeia com a dos negros ressignifica o lembamento, que não é encontrado em relatos ou em qualquer outro registro, desde que a “dança dos negos” desembarcou no Brasil, diferente da forma ritualística registrada no casamento dos bantos, mas ressignificado como umbigada.

A ressignificação apaga a ritualística da dança, e passa ser entendida como profana aos olhos eurocêntricos, sendo adaptadas às relações sociais vigentes na colônia incorporando traços atlânticos. A observação das narrativas tradicionais propõe a hierarquia das relações de senhores e escravos, e se reflete na “aculturação” que mantém a cultura negra como secundária. Uma estrutura das formas sociais e produtora de tensões, de movimentos assimétricos nos quais os movimentos do dominante fazem tender a dança descentrada mais para o dominante do que o dominado.

Segundo Gayatri Chakravorty Spivak<sup>109</sup>, o subalterno no contexto pós-colonial não encontra meios para se fazer ouvir, deste modo busca mecanismos, espaços e condições para sua representação. A autora questiona a narrativa eurocêntrica, descreve um processo intersubjetivo de invasão de fronteiras, movimento que rompe a dicotomia “civilizado x bárbaro”. Destaca que a produção intelectual é, de muitas maneiras, cúmplice de diversos interesses ocidentais, sendo assim, nesse caso específico destaca-se uma narrativa colonial do lundu, de acordo com a civilidade ocidental.

O Subalterno é entendido como expressão que se refere à perspectiva de pessoas de regiões e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica. Deste modo os intelectuais devem revelar e conhecer o discurso do outro na sociedade, apresentando uma crítica à ausência do sujeito subalterno.

De acordo com Spivak, os intelectuais escrevem sem se desprender da visão hegemônica, abarcando a consciência dos colonizadores. Segundo a autora negar isso é negar a história. O tema terceiro mundo é representado pelo discurso ocidental, nesse sentido, a produção intelectual ocidental esta atravessada pelos interesses ocidentais. Spivak propõe a necessidade de uma releitura, e ressalta a representação do subalterno, que destaca o perigo da apropriação do outro quando incorpora os traços hegemônicos

---

<sup>109</sup> SPIVAK , Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar. Belo Horizonte, ED UFMG, 2010. Pág 30.

como verdadeiros, e imprime na consciência do subalterno esse desdobramento, o que chama de “a voz do outro em nós”<sup>110</sup>.

Supomos que a historiografia tradicional do lundu está inscrita sob um ponto de vista colonialista, elitista que apropria-se do “exótico” lundu, tendo as camadas mais baixas da sociedade construídas pelos modos específicos de exclusão, pela falta de representação política<sup>111</sup>, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.

Spivak destaca a posição do intelectual pós-colonial ao explicar que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esteja imbricado no discurso dominante; reflete uma posição pacífica da cultura subjugada, além de cumplicidade do intelectual que julga poder falar sobre o outro por meio da construção de um discurso homogêneo. Agir dessa forma é reproduzir as estruturas de poder e opressão mantendo o subalterno silenciado<sup>112</sup>

Na análise da autora há uma relação intrínseca entre o “falar por” e representar, pois: “em ambos os casos a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e de um ouvinte”<sup>113</sup>. Supõe-se para ser ouvido, o lundu é representado nas narrativas tradicionais como tendo uma identidade nacional, que abriga a performance europeia e a “exótica” umbigada, promovendo a polaridade “nós x eles” no discurso sobre a dança. As narrativas tradicionais do lundu são tão etnocêntricas quanto os relatos de viagem, e mantêm o que a autora discorre sobre representar um ato de fala. Deste modo, o viajante falava da dança “selvagem” a partir de um discurso colonial, enquanto os intelectuais mantêm o exotismo na dança fomentando o discurso contínuo em busca de uma brasilidade.

O processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva: “o falante e o ouvinte” que priva o subalterno da fala, não no sentido literal, mas na ausência de fala, pois ela é pertencente ao discurso hegemônico. O modelo eurocêntrico de narrativa permanece como civilizatório e taxativo pronto para falar pelo outro, e trazer a dança para uma perspectiva civilizada, evolucionista. Ao buscar um rompimento com o

---

<sup>110</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar. Belo Horizonte, ED UFMG, 2010, p.38.

<sup>111</sup> Sobre essa representação, no terceiro capítulo abordaremos Domingos Caldas Barbosa sob a análise de músico subversivo proposta por Paul Gilroy.

<sup>112</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar. Belo Horizonte, ED UFMG, 2010. Pag.13

<sup>113</sup> Idem.

discurso eurocêntrico frente ao lundu, propõe-se evidenciar a manutenção das relações assimétricas de poder por trás dessa reprodução do conhecimento.

## 2.5 - ICONOGRAFIAS: EMPÍRICAS PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES DOS CORPOS TRANSGRESSORES

Johan Moritz Rugendas (1802-1858) foi um pintor que viajou pelo Brasil no curso do século XIX, deixando registros de suas observações do cotidiano no Brasil nas suas telas. Utilizam-se como fontes as telas dos anos de 1822 a 1825, que são disponibilizadas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro no setor de iconografias como domínio público. Elas apresentam importantes informações sobre o lundu.

FIGURA 1 – RETRATO - *Danse lundu* – Johann Moritz Rugendas, 1835<sup>114</sup>



FIGURA 2 - RETRATO - *Danse lundu* - Johann Moritz Rugendas<sup>115</sup>

<sup>114</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rugendas\\_lundu\\_1835.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rugendas_lundu_1835.jpg) Revista de História da Biblioteca Nacional, ano 1, nº 8, fev/mar. 2006

<sup>115</sup> <https://www.alamy.com/viagem-pintoresca-atraves-do-brasil-lundu-lamina-96-1835-author-johann-moritz-rugendas-1802-1858-image209661491.html>. Viagem Pintoresca Atraves do Brasil, lundu, Lamina 96, 1835. Author: Johann Moritz Rugendas (1802-1858)



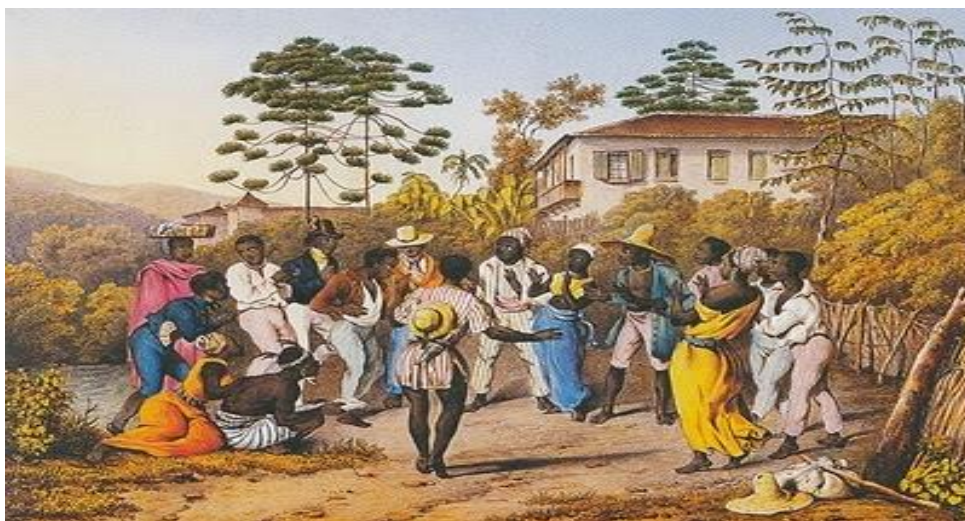
FIGURA 3 – RETRATO. Retrato do Lundu no Rio de Janeiro do século XIX<sup>116</sup>



<sup>116</sup> <http://www.afreaka.com.br/notas/sensualidade-e-graca-lundu/> Retrato do Lundu no Rio de Janeiro do século XIX por Earle (Foto: Reprodução/Revista de História)



FIGURA 4 - RETRATO. “Batuque” (Danse Batuca) - Johann Moritz Rugendas<sup>117</sup>



Interdependentes, o fandango e a umbigada são símbolos que, no processo do encontro, constituem o que seria conhecido como lundu. Fandango representado com o estalo dos dedos na figura 1 e a umbigada pela bailarina, ambos pressupõem uma preocupação de representar em separado cada símbolo. Pode-se supor um eurocentrismo em não identificar o entrelaçamento dos símbolos, o que não apresenta a circularidade, mas sim o “nós x eles” dessa forma.

Ainda na primeira figura, além da presença dos homens brancos, chama a atenção outro elemento europeu: a viola. Esse instrumento é introduzido no percurso do lundu dança para o lundu canção que, na historiografia tradicional, considera a palavra “evolução” para descrever o fato. Há também quatro casais na celebração da dança, o casal à esquerda do quadro encontra-se com o homem segurando o chapéu enquanto fala com a dama. O possível flerte dialoga com a malícia de como é construída a tradição da dança aos olhos europeus.

A presença do lundu não é apenas no “livre lazer” como já afirmado por Tinhorão; ao menos é o que se presume na segunda iconografia. Praticada num suposto momento de trabalho, é observado por um capitão do mato, acima de todos montado

---

<sup>117</sup> <http://sincopadomusicaculturaarte.blogspot.com/2016/11/o-lundu.html> RUGENDAS, Moritz. *Malerische Reise in Brasilien*. Paris: Engelmann & C., 1835

num cavalo. Observa escravas com cestas sob a cabeça e é muito simbólico esse olhar acima de todos que estão dançando o lundu, uma forma de vigiar a “dança dos negros”. Sobre essa vigia, levanta-se a ideia de disciplina, não a de domesticidade que paira sobre o senso comum ou até mesmo na historiografia tradicional, que conta que a dança era modificada a partir do que queriam os europeus. Obviamente a vigia influenciava e muito o caminho do embranquecimento, entretanto não era determinista, considerando as ações individuais.

Com isso presume-se que a umbigada é um exemplo de não obediência, de transgressão às imposições coloniais, que se impõe que não é passiva a história do dominador, em outras palavras, há uma disciplina nesse embranquecimento, mas não uma domesticidade entre dominadores e dominados:

Diferente da vassalagem que é uma relação de submissão altamente codificada, mas longínqua e que se realiza menos sobre as operações do corpo que sobre os produtos do trabalho e as marcas rituais da obediência. Diferentes ainda do ascetismo e das “disciplinas” de tipo monástico, que tem por função realizar renúncias mais do que aumentos de utilidade e que, se implicam em obediência a outrem, tem como final principal um aumento do domínio de cada um sobre seu próprio corpo.<sup>118</sup>

Essa diferença entre disciplina e domesticidade de que fala Foucault é um caminho para pensar os corpos no lundu nas relações coloniais, pois não há uma proibição, ou domesticidade dos mesmos, como supõem as fontes iconográficas e oficiais (resposta da metrópole). A domesticidade dos corpos não obedece num sentido de vassalagem, não é codificado, amarrado em símbolos entre dominados e dominadores, ou seja, admite-se ser mais disciplinador do que “domesticado” o processo de embranquecimento pelo qual passa a “dança dos negros”.

Os elementos levantados nos registros iconográficos podem ser interpretados como construções de práticas e representações através da visão eurocêntrica - a perspectiva tradicional do lundu -, e a circularidade cultural - uma via interpretativa que se opõe à aculturação.

---

<sup>118</sup> FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis, ED Vozes, 1987. Pág 119.



O trânsito cultural na primeira iconografia (fandango<sup>119</sup> e a umbigada) remete seus símbolos à ideia de movimento, de circularidade, de encontro, que constroem o lundu como dança atlântica. O fandango é representado pelo estalar dos dedos na figura 1, e a umbigada pela dançarina. O bailar dos corpos, podendo ser representado tanto pelo fandango quanto pela umbigada: o primeiro movimento pelo dançarino que baila de frente para a tela e que está com as mãos em movimentos de castanholas, e o segundo movimento pelo bailado dos dois dançarinos, em movimento dos membros inferiores num nítido encontro dos quadris. Esses movimentos indicam a construção de uma dança a partir das relações sociais da cultura.

O momento histórico das disciplinas é o momento que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tão pouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente.<sup>120</sup>

Quatro casais assistem à apresentação da dança, o casal à esquerda da tela encontra-se com um homem segurando o chapéu enquanto fala com a dama, o que abre um diálogo da dança com o flerte. O profano parece estar engendrado no discurso sobre os corpos, que produz práticas individuais e coletivas da dança, mantem o lundu nas mesmas representações, interpretações colonialistas.

Os discursos sobre as representações da dança criam *habitus*, que são meios de preencher funções antigas em funções novas: a “dança dos negros” ressignificou-se para lundu dança e depois para lundu canção, ou seja, está presente na historicidade da dança o “*habitus*” colonialista de interpretar o lundu. A relação coercitiva entre colonizadores e colonizados reflete-se no comportamento dos corpos quando é disciplinado ou quando é visto como de malgrado para a corte, como uma dança lasciva, negra, “selvagem”, em um exemplo de como a violência simbólica atua nos condicionamentos corporais: “[...] O *habitus* é uma capacidade infinita de engendrar em toda a liberdade produtos-

---

<sup>119</sup> LIMA, Edilson Viente. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010. Pág. 20. O fandango é uma dança europeia que chega no Brasil colônia ainda no século XVIII sendo que a formação do fandango se remete ao período da união ibérica, legando a portugueses e espanhóis um encontro híbrido em suas danças desde então, enquanto a umbigada também se faz presente.

<sup>120</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, ED Vozes, 1987. Pág. 119.

pensamentos, percepções, expressões, ações- que sempre tem como limites as condições historicamente e socialmente situadas de sua produção [...]”.<sup>121</sup>

Em suma, os registros iconográficos apresentam a dança em espaços públicos que aparentemente são razões de vigilância, mas não de proibição, são razões de disciplina, mas não de domesticidade, como se pudesse domesticar o outro, o que se supõe, seria uma interpretação minimamente equivocada. Dos discursos acerca da dança se promove um habitus, a prática do lundu esbarra em limites de seu tempo e espaço e, sem considerar esses limites deterministas, avança na questão do corpo.

## **2.6 - O VETOR SEMÂNTICO DO LUNDU: CORPO**

O corpo é o “vetor semântico” e seus movimentos representam símbolos de um tempo e espaço de construção. A umbigada é exemplo empírico do corpo inserido num conjunto de sistemas simbólicos compartilhados nas relações sociais. Compreende-se o mesmo como um fenômeno sociocultural, ligado a fatores simbólicos, a representações, e ao imaginário:

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc.<sup>122</sup>

Le Breton na obra “A sociologia do corpo” observa este como um “vetor semântico”: de acordo com a relação com o mundo. O autor discorre que através do corpo o homem transporta os sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade. As ações cotidianas envolvem a mediação quando se tornam públicas e, por sua vez, são ressignificadas no mundo ao seu redor, essas variações são o que se

---

<sup>121</sup> BOURDIEU, Pierre. O senso prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. Pág 91.

<sup>122</sup> LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Petrópolis, Rio de Janeiro, ED Vozes, 2011. Pág 7

chama de costumes.<sup>123</sup> A existência é corporal, e os seus movimentos são conceituados pelas relações sociais, no quadro de Earle, a mulher com as mãos nos quadris e o homem com umbigo prostrado pra frente, e a dança é praticada num local urbano, diferente das outras iconografias. As transformações do lundu a “censura”- nas palavras de Claudete Nogueirada- da umbigada no período colonial, ao ser substituída pelo cortejo com o chapéu<sup>124</sup> demonstram possíveis mudanças da dança enveredando para o embranquecimento no espaço urbano. A iconografia citada e a censura dita por Claudete por serem num espaço urbano supõe-se a subversão concomitante a disciplina do embranquecimento (não da domesticidade).

O lundu é um instrumento cultural dialógico às inquietudes e transformações das relações sociais. Por estar inserido num contexto comunitário, dialoga com os costumes e valores oriundos dos aspectos sociais daquele tempo e espaço; aspectos esses que contribuem para ser aceito (ou incorporado) pelo grupo social vigente, como no exemplo supracitado.

Na obra “*Nas entre linhas da expressão (a dança folclórica lundu)*”, Kátia Cupertino traz a ideia da dança como experiência *sensório-motora* de aprendizado cotidiano pelas diferentes formas de dançar nas culturas populares: sendo essa “*transmitida de boca a ouvido*” entre gerações e gerações, incorporada através da vivência espontânea nos diferentes contextos sociais e históricos nos quais se faz presente.

O lundu em sua variação é um emissor, outrora receptor, de símbolos no espaço sócio-cultural, ou seja, no compartilhamento simbólico dado na relação com o outro. Ao contrariar o modo colonialista habitual, foge da lógica social e cultural hegemônica. A construção social e cultural na corporeidade esta além das definições em sua natureza; seus movimentos tomam variações nas relações com o mundo, em outras palavras, o corpo não existe em estado natural, ele é compreendido no contexto social.

---

<sup>123</sup> Mais a frente trataremos costumes e tradições inventadas.

<sup>124</sup> NOGUEIRA, Claudete de Sousa. O samba de umbigada paulista: memória, resistência cultural e construção de identidades. Revista de história de cultura o samba e suas histórias. 2007 N 16. Centro de memória UNICAMP. ED Arte e escrita. Pág 39.

## 2.7 - A LEITURA DOS COSTUMES: UM CAMINHO PARA A INVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO NACIONAL

Os movimentos simbólicos do lundu são costumes que proporcionam observar os corpos nas relações sociais atlânticas que, por sua vez, implicam na história local (em cada costume e comportamento) um discurso de tradição inventada das coreografias do lundu, e posteriormente de suas canções e seus “inventores nacionais”. A relação coercitiva entre colonizadores e colonizados se reflete no comportamento dos corpos quando é censurado ou quando é visto como de mau grado para a corte, como uma dança lasciva, negra, "selvagem", em um exemplo de como a violência simbólica atua nos condicionamentos corporais e na mudança das coreografias do lundu quando chega no Brasil em um primeiro momento e para a Europa posteriormente.

Cupertino destaca a tradição coreográfica do lundu como uma “tatuagem desenhada no corpo”, como algo pronto, sem um caminho atlântico percorrido, fruto de uma originalidade identitária, e ao remeter-se a Tinhorão esclarece uma brasilidade do lundu – ideia oposta à concepção atlântica desse trabalho - “a estilização dos diversos movimentos do corpo nos batuques de negros estava destinada a tornar-se **a dança nacional dos brancos e pardos do Brasil sob o nome Lundu**”<sup>125</sup>

Nesse trabalho reconhecemos o corpo como um movimento atlântico, sem uma identidade fixa, como destacado nas narrativas tradicionais, que se apropriam do lundu como ritmo nacional, compreendido aqui como “tradição inventada”:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> TINHORÃO, José Ramos. Apud CUPERTINO, Kátia. Nas entrelinhas da expressão (a dança folclórica Lundu) Belo Horizonte. Cuatiara, 2006. Pág 90. Grifo meu

<sup>126</sup> HOBBSAWN, Eric & Terence Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9 -23. 9 1. Introdução: A Invenção das Tradições.

A longa duração se faz necessária na abordagem desse tema para que se possa analisar as variações e construções desse “conjunto de práticas” (símbolos). Essa ideia de regulamentação se aplica na observação da coroa sobre a dança. A invenção da tradição ocorre da interpretação desses eventos. Poderia supor o “apropriado” no sentido colonialista de querer apagar a “selvageria” na dança no processo de embranquecimento? Tornando-a mais europeia, mais tácita e apresentável não somente na arte, mas na historiografia tradicional?

A tradição inventada é um discurso que visa à institucionalização de costumes, como visto nos casos empíricos: na carta do conde Pavolide, na resposta da coroa, no insulto simbólico das cartas chilenas, a troca da umbigada pelo cumprimento de chapéu, levantado por Claudete Nogueira, além das iconografias, das quais se discorre sobre corpo. Os discursos à frente da invenção do lundu mantém a aculturação hierárquica (nós x eles) como uma espécie de discurso artificial, quando coisifica a “selvageria” proposta nos relatos de viagem:

Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória.<sup>127</sup>

## **2.8 - ENTREMEZES: UM CAMINHO DO LUNDU CANÇÃO**

Antes de discorrer sobre os entremezes, é necessário falar do que a historiografia tradicional chamou de “evolução” do lundu: da dança para a canção. Trata-se da “selvageria”, a qual retratava o corpo, na retratação de canção, assim como a brasilidade da mesma, mas mais aceitável. José Ramos Tinhorão dialoga com Siqueira Baptista<sup>128</sup> sobre o gênero cancionero, e afirma, segundo suas palavras, um fato incontestável: “sob a grafia mais frequente de lundum, existiu desde o fim do século XVIII um tipo de

---

<sup>127</sup> folclórica Lundu) Belo Horizonte. Cuatiara, 2006. Pág 90. Grifo meu

<sup>127</sup> HOBSBAWN, Eric & Terence Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

<sup>128</sup> Tinhorão cita a tese de Baptista apresentada no primeiro capítulo a qual Siqueira diferencia lundum e lundu numa busca da origem do gênero.

cantiga cuja letra indicava uma **procedência brasileira**".<sup>129</sup> Fato que evidencia uma construção de "brasilidade" também no lundu canção, o qual também aparecerá nos teatros.

Os dados empíricos da tese de Tinhorão - da canção ser "brasileira" - dizem respeito às letras de Domingos Caldas Barbosa. Outra importante característica do gênero é sua diferença da modinha. Essa diferenciação parte do romantismo da modinha e da chulice do lundu. Tinhorão apresenta uma descrição do pintor francês F. Biard, instalado no Rio de Janeiro no ano de 1858:

...quando havia viração, ia aproveitá-la a noite, perto da janela, e de uma casa fronteira, toda acesa, saíam sons de violão e de flauta nem sempre harmonizados; duas vozes pouco agradáveis cantavam romanzas que mais pareciam cantos fúnebres. Esses cantores lúgubres enterneciam-se bastante e lançavam olhares lânguidos que ora baixavam ao chão, ora subiam ao céu. O amor transbordava-lhes dos corações e esses idílios duravam toda a madrugada.<sup>130</sup>

A linguagem "chula" do lundu canção não era a única característica de diferenciação da modinha,<sup>131</sup> Tinhorão considera que:

...sua evidente ligação de origem com a dança do mesmo nome, verificou-se uma curiosa dissociação. O lundu dança continuou a ser cultivado pelos negros e mestiços (e até brancos da camada mais baixa), apoiados apenas nos estribilhos curtos, ou incluindo eventualmente a intercalação de uma ou outra chula. O lundu canção, graças ao exotismo de sua origem popular, passou a interessar os compositores cultos - que acabariam por desconfigurá-lo, a ponto de poder ser confundido nos fins do século XVIII com a modinha de sabor erudito - e, do outro, aos músicos de teatro, que viam no casamento de um texto engraçado com a malícia da dança uma boa atração para o público de brancos amantes das emoções eróticas.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> TINHORÃO, José Ramos de. Pequena história da música popular da modinha a canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974, Pág 41. As letras de lundu serão analisadas mais a frente, consequentemente a "brasilidade" da canção. Grifo meu.

<sup>130</sup> BIARD, Auguste Françoi. "Dois anos de Brasil". Publicado: Brasília : Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicação. Acesso: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1082> Data: 02/06/2018 às 00:21

<sup>131</sup> Tinhorão afirma tal questão ao falar sobre os versos de Caldas Barbosa.

<sup>132</sup> TINHORÃO, José Ramos de. Pequena história da música popular da modinha a canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974, Pág 47.

Tinhorão se refere à configuração dos entremezes ao falar da junção de um texto engraçado e a malícia da dança, eis os “lundus de teatro”. Esses, de acordo com as informações do autor, datam da década de 1820, nas cidades do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Outra característica de sua configuração seria ser introduzido no Brasil de acordo com o modelo europeu:

era costume intercalar nos intervalos das representações de tragédias, dramas, farsas ou comédias, pequenos quadros cômicos com música e dança aos quais se davam o nome de entremez. O entremez encerrava sempre um pretexto para que dois ou três personagens estabelecessem diálogos sobre temas engraçados, criando situações que terminavam invariavelmente em danças e cantorias.<sup>133</sup>

Se há um “modelo europeu” na narrativa de Tinhorão, depreende-se que há traços que definem o entrelaçamento de culturas; quando chamado de “lundus de teatro” abre-se a possibilidade de entender a circularidade cultural, ao considerar que a dança “lasciva” ressignificou-se em sua entrada nos espaços sociais “europeus”. Dessa forma que emprega a interpretação atlântica, no movimento, na variação, o entremez, esta inserido nesse contexto circular.

São estabelecidas algumas das narrativas colonialistas acerca da definição de “lundus de teatro”, quando presume-se uma hierarquização na sua configuração frente às palavras de Tinhorão, que não identificam um modelo de circularização nesse contexto, mas sim de uma cultura hierarquizada, submetida à imposição eurocêntrica: “assim, quando a nova variante da aculturação branco-negra no campo das danças batucadas se tornou popular com o nome lundu, os autores de entremezes não tiveram dúvida em levar a novidade para os palcos, embora causando escândalo a uma minoria do público branco.”<sup>134</sup>

As narrativas acerca de termos como “aculturação” protagonizam hierarquias que não permitem uma análise da cultura em movimento. Essa, por sua vez, reflete numa “brasilidade eurocêntrica”, construída pelos olhos colonizadores e narrada em língua portuguesa. A narrativa que não contempla o trânsito cultural evidencia-se:

---

<sup>133</sup> TINHORÃO, José Ramos de. Pequena história da música popular da modinha a canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974, Pág 47.

<sup>134</sup> Idem. Pág 48.

Embora os depoimentos de visitantes estrangeiros comprovem que a dança do antigo lundu de terreiro, com seus movimentos de umbigada já muito estilizados, tivessem entrada em casas de famílias cariocas e baianas nos primeiros vinte anos do século XIX, era no teatro que ele encontrava seu melhor ambiente, valendo-se exatamente daquilo que tinha de mais atrevido e de exótico aos olhos do público curioso, mas tímido demais para encampar a sua quase canalhice popular.<sup>135</sup>

Sobre “música popular nascida no Brasil”, Silva Junior<sup>136</sup> dialoga com o discurso tradicional e eurocêntrico sobre o lundu, ao relacioná-lo com o que chama de “nascimento”. O autor conta que antes de ser gênero de salão, foi principalmente bailado praticado pelos negros escravizados, e como maior característica, tinha o gestual licencioso e vulgar dos dançarinos. Para isso lembra a umbigada como referencial de representação do caráter negro:

Ao som dos batuques e dos cantos coletivos, os negros requebravam as cadeiras, usavam o recurso de dar uma umbigada no parceiro escolhido, e com os braços erguidos, estalavam os dedos. Sobre essa última característica muitos pesquisadores acreditam tratar-se de uma influência do fandango espanhol.<sup>137</sup>

O autor recorre às características da dita “dança dos negros” para exemplificar no seu texto aquilo que chama de “gestual licencioso, vulgar”, a umbigada é o traço lembrado nessa questão pejorativa, assim como o traço europeu descrito sem maiores problemas.

Nesse sentido, parece prevalecer uma dicotomia “bárbaro/selvagem”. A umbigada, embora esteja presente na mesma dança que o estalo de dedos que lembra o fandango, é descrita de maneira, como traços pertencentes a “origens” diferentes, heterogêneas. Essa dicotomia problematiza o que é chamado de mestiçagem e fomenta a hierarquização dos traços europeus que “conduz” a dança (embranquecimento) para um padrão inevitável de civilização, ao qual o subalterno assiste de forma passiva.

---

<sup>135</sup> TINHORÃO, José Ramos de. Pequena história da música popular da modinha a canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974, Pág 49.

<sup>136</sup> SILVA JR, Jonas Alves da. Doces modinhas pra iaiá, buliços lundus para ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Linear B; Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, 2008. Pág 140.

<sup>137</sup> Idem.



Nas palavras do autor, o processo para a aceitação do lundu na sociedade colonial brasileira é o caminho que o transforma em canção, libertando-se de uma coreografia que certamente a **escandaliza** e irritava as suas “**pretensões de brancura**”<sup>138</sup>. O processo de “brancura” seria um atalho para ascender socialmente e tal caminho foi percorrido pelos lundus cantados no teatro. As produções desses lundus tinham um modelo de apresentação: a comicidade.<sup>139</sup>

O autor elucida que a condução da dança aos salões aristocráticos foi feita pelos “precursores da nossa música popular urbana”,<sup>140</sup> e aponta Domingos Caldas Barbosa como protagonista dessa condução que, em suas palavras, conquistou a corte portuguesa no século XVIII.

A “peculiaridade brasileira” das canções - que mais uma vez remete à ideia de origem - está nos temas picantes das letras<sup>141</sup> que no curso do século XIX teve no lundu um importante mecanismo de construção de identidades pelas narrativas atribuídas ao que o autor chama de “picante”. Há uma passagem em sua obra, que Silva Junior dialoga com o nome da mesma: “a do negro malandro, a dos sinhozinhos encantadores (são os yoyôs), e das doces pudicas sinhazinhas, das baianas sensuais e exímias quitandeiras etc<sup>142</sup>.”

Toda “brasilidade” construída nas narrativas vistas até aqui sobre o corpo, sobre as coreografias do lundu dança, também correspondem a hiper-sexualização discursada acerca do lundu canção, dos temas dos amores irregulares, da saudade do Brasil, que são atribuídos ao poeta Domingos Caldas Barbosa. O lundu, quando toma o caminho da comicidade, nas palavras do autor, tem maior aceitação social; esse processo de embranquecimento do lundu decorre em duas frentes: os entremezes e as variações europeias quando o gênero torna se canção.

Segundo a narrativa tradicional, a entrada do lundu nos teatros do Rio de Janeiro ocorreu por conta da exotização do gênero nas apresentações. Havia uma espécie de

---

<sup>138</sup> <sup>138</sup> SILVA JR, Jonas Alves da. Doces modinhas pra iaiá, buliços lundus para ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Linear B; Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, 2008, Pág 143. Grifo meu

<sup>139</sup> Essa comicidade dos lundus cantados são os entremezes. Chamados de lundus de teatro são esquetes que ocorrem entre uma peça e outra e, por serem cantados, trataremos das mesmas no capítulo sobre os lundus cantados e sua maior atribuição, o poeta Domingos Caldas Barbosa.

<sup>140</sup> Idem.

<sup>141</sup> Citaremos alguns lundus de Domingos Caldas Barbosa mais a frente.

<sup>142</sup> Ibidem.

liberação sexual das classes altas em relação aos temas tratados nos entremezes.<sup>143</sup> Sobre a ressignificação do gênero para um caráter mais europeu, Silva Junior recorre a Mário de Andrade: “o lundu foi a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e por ele deu a nossa música algumas características importantes, como a sistematização da sincopa e o emprego da sétima abaixada.”<sup>144</sup>

O autor faz uma diferenciação entre as modinhas e os lundus. A primeira tem um caráter de amor sublime, romântica e seus temas versam sobre a paixão entre amantes, o que louva as belezas de Marias, Lílias, e Terezas, e queixa-se de indiferenças amorosas em versos líricos. A modinha necessita de um texto erudito, com frases e expressões sofisticadas, para exprimir sentimentos “nobres e sublimes”.<sup>145</sup> O lundu teria um tom mais “selvagem”, uma produção cômica, a qual utiliza-se dos desvios da norma culta para alcançar o riso enquanto entremezes.

Os entremezes apresentavam uma malícia que não se restringia apenas nas letras; eram quadros cômicos entre as peças de teatro que continha música e dança, e permitia o lundu alcançar uma popularidade cada vez maior nos teatros do Rio de Janeiro. Silva Junior apresenta um lundu chamado “Pai João” de autor desconhecido:

Quando iô tava na minha terá  
Iô chamava capitão chega na terá dim  
Branco iô me chama pai João.  
Quando iô tava na minha terá comia  
Minha garinha, chega na terá dim branco,  
Carne seca com farinha.<sup>146</sup>

O autor supõe que esse lundu foi apresentado em um dos entremezes, discorre que “a letra é escrita em língua de negro, conta de forma estereotipada para **provocar risos** o cotidiano dos escravos no Brasil.”<sup>147</sup> A ideia de “provocar risos” se coaduna com a narrativa do lundu cômico, estereotipado (hiper-sexualizado), ou no diálogo de Silva

---

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> MARIO, Andrade. Modinhas imperiais. São Paulo: INC- MEC, 1964 Pág 143.

<sup>145</sup> Ibidem. Pág 149.

<sup>146</sup> SILVA JR, Jonas Alves da. Doces modinhas pra iaiá, buliços lundus para ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Linear B; Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, 2008. Pág 142.

<sup>147</sup> Idem. Pág 147. Grifo meu.

Junior com José Ramos Tinhorão: se transformava em canção de brancos na língua de negros”<sup>148</sup> já que o gênero foi “apropriado pelos “músicos de escola”.<sup>149</sup>

Exemplo do que chama de apropriação, está em Cândido Inácio da Silva. Cândido compôs o lundu “Lá no largo da Sé”, letra de Araújo Porto Alegre que, segundo o autor, não precisava mais incluir os negros como tema, que nesse momento (1834-1837, data da composição de Cândido Inácio da Silva) o lundu passaria a ter mais característica erudita, a exemplo do uso do cravo e o piano.

A função do teatro na colônia era educativa, de acordo com novo padrão de pensamento burguês: primeiro a ideia do homem no centro das reflexões, depois amplidão, que deveria se estender para a sociedade, abarcar as classes mais populares. Os valores profanos da arte estavam ligados à concepção estética europeia, que no diálogo com Vicente de Carvalho seriam uma rebelião contra a ordem estabelecida, uma rebelião artística contra o obscurantismo religioso, os modelos cosmogônicos do absolutismo barroco.<sup>150</sup>

Acredita-se que o que era na Europa um “valor profano”, na colônia poderia ser interpretado com a marginalidade da tradução europeia de lundu, que nessa ressignificação entrelaça-se com o ambiente “erudito” do teatro. Esse movimento (comicidade) adaptado nos teatros na colônia apresentou-se como entremezes, ou Lundus de teatro. Esse novo modelo teatral busca um diálogo com o público e se coaduna com o que foi chamado de “comicidade” Sobre a secularização na arte, Edilson Vicente Lima abre outro diálogo com Vieira de Carvalho: “O afeto deixa de ser um processo sabiamente administrado pelo músico, qual orador que domina as diferentes figuras de retórica: a condição primeira, agora, é que ele seja verdadeiramente sentido, vivido pelo compositor, pelo intérprete, pelo público”.<sup>151</sup>

“Entretenimento” é a palavra que Tinhorão utiliza para classificar o teatro no início do século XIX, e atribuir ao lundu os entremezes (lundus de teatro). A ideia da aproximação de “valores profanos” no teatro europeu, defendida por Vicente de Carvalho, é um pressuposto da abertura para o lundu nesse espaço na colônia, que

---

<sup>148</sup> “canção de brancos na língua de negros”. Chamo de diálogo pois a mesma frase encontra-se nas duas obras a de Silva Junior e na de José Ramos tinhorão, sendo a última mais antiga.

<sup>149</sup> Chamados de músicos de escola aqueles que estudaram música e “apropriaram-se” do lundu.

<sup>150</sup> CARVALHO, Vicente de. Apud Edilson Vicente de. A modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos. USP. 2010. Pag 16.

<sup>151</sup> Idem.

trouxe um público mais heterogêneo ao ambiente “erudito” e um diálogo maior com o mesmo, pela “comicidade”, citada por Silva Junior no entremezes; fato é que o teatro foi território fértil no intercâmbio de culturas, tendo o lundu como personagem principal (evidenciado por uma abordagem colonialista).

Conclui-se que a ideia do que é lundu está adjacente ao que é europeu, e se coaduna à construção de sua imagem, não à sua prática (atlântica) manifestada no discurso pós-colonialista. Recorre-se ao pensamento de Edward Said para exemplificar essa passagem aqui; “(...) as percepções e/ou estudos feitos sobre o oriente, são orientalismos, esse orientalismo deve ser examinado como discurso, assim entender como a cultura europeia produziu o oriente (...)”.<sup>152</sup> A partir dessa premissa, pode-se pensar como o eurocentrismo construiu o lundu.

Pensado dessa forma, evidencia-se uma rede de valores em seu discurso. Said considera que a cultura não pode ser estudada de forma isolada de suas condições de poder - por isso as fontes dialogam com o escravismo acerca da temporalidade proposta, não há um “vazio social” nas palavras de João Pacheco no primeiro capítulo -, ou seja, os discursos não pertencentes ao poder hegemônico, considerado aqui, civilizador.

O orientalismo, para Said, não é uma estrutura mentirosa, mas sim um sinal de poder europeu sobre o oriente, que dialoga com as instituições para demonstrar como o poder hegemônico se comporta no propósito civilizatório, e nas palavras de Said: “na sua temível durabilidade”.<sup>153</sup> Entende-se esse temor, por discursos que mantêm o orientalismo, e no caso específico desse estudo, os “discursos contínuos” que norteiam a narrativa colonialista da dança. Ressalta-se: não sua prática, a qual entende-se aqui circular, mas sim o discurso eurocêntrico em sua construção.

Em suma, sua prática atlântica não proporciona uma origem definida, encontrada nos processos, nas variações, nas ressignificações de acordo com as relações sociais aqui examinadas; não é defendida no discurso tradicional, este declina para um discurso evolucionista da dança, o qual constrói a narrativa de uma dança embranquecida. Presume-se assim uma invenção colonialista do lundu que a própria historiografia tradicional endossa quando chama de “dança dos negros”.

---

<sup>152</sup> SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Pág 18.

<sup>153</sup> Idem.

Conclui-se, portanto, que a tradição construída de “brasilidade” acerca da ideia de lundu é eurocêntrica, logo a construção do discurso promovido pela historiografia tradicional muito se coaduna com as visões europeias dos viajantes que testemunharam sua manifestação no Congo, Angola e no Brasil, na rota atlântica do lundu.

Atento a essas conclusões aponta-se aqui para a próxima e última rota atlântica a ser tratada: Portugal. Examina-se o lundu canção e com isso sua maior atribuição: o poeta e músico Domingos Caldas Barbosa e uma suposta “brasilidade” colonialista construída acerca de seu nome e legado.

### 3. DAS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS: IDEIAS DE CONSTRUÇÕES DE PERSONAGENS

Neste capítulo, pretende-se abordar parte das narrativas sobre Domingos Caldas Barbosa. O objetivo dessa abordagem gira em torno de questionar as hipóteses que consideram o músico e poeta como “condutor” de um processo civilizatório do lundu “primitivo” para um lundu mais “civilizado”, ou seja, musicado, mais europeu, rumo aos salões nobres da Europa. Esse discurso cumpre a narrativa colonialista, a qual contempla a chamada historiografia tradicional neste trabalho. Supõe-se nesse contexto que os cânones entendiam o poeta e músico como o executor daquilo que chamam de “evolução” do lundu, ou seja, de lundu canção.

Identifica-se nessas hipóteses de Caldas Barbosa como “condutor do lundu” para a Europa, algumas características do gênero biográfico. Há que se tomar cuidado para não serem construtoras de valores do biografado por conta de sua influência no processo histórico.<sup>154</sup> A influência de Domingos Caldas Barbosa é notória no lundu e o que se pretende levantar aqui não é sua biografia propriamente dita, mas sim como é interpretado esse processo. Em primeiro momento, é proposta uma breve consideração sobre a questão do gênero biográfico em história; em seguida, analisam-se as considerações acerca de Caldas Barbosa, nas quais supõem-se que o descrevem dentro da lógica hierárquica colonialista, ou seja, o processo artístico do músico e poeta na concepção levantada é analisado no colonialismo “nós x eles”, o que transparece quando José Ramos Tinhorão analisa uma cantiga: “Declaração de Lerenó”:

Eu sou Lerenó  
De baixo estado,  
Choça nem gado  
Dar poderei.<sup>155</sup>

Sobre essa cantiga, o estudioso discorre:

---

<sup>154</sup> Por conta disso inicia-se esse capítulo com uma breve passagem dessa metodologia.

<sup>155</sup> BARBOSA, Domingos Caldas. Viola de Lerenó/ Domingos Caldas Barbosa; prefácio de Francisco Assis Barbosa; introdução estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1980. Pág 145.

Confessar-se de baixo estado era afirmar sua origem de filho das camadas populares, o que explicava a pobreza de alguém sem choça nem gado e, portanto, sem qualquer possibilidade de acesso à cultura erudita do tempo (inclusive a musical) só passível a ser alcançada frequentando as universidades europeias reservadas à nobreza e à nascente alta burguesia de Portugal.<sup>156</sup>

Tinhorão faz uma crítica interna na fonte, ou seja, através dela discorre que Domingos Caldas Barbosa, por não ter frequentado as universidades europeias, que segundo o autor eram reservadas apenas a uma nobreza, até mesmo pela parte musical, o poeta e músico teria sua arte de certa forma marginalizada aos olhos europeus.

O objetivo neste capítulo é utilizar da biografia de Caldas Barbosa para evidenciar os movimentos atlânticos do lundu, em desacordo com as narrativas colonialistas. O atlântico é um modelo macroestrutural no qual a trajetória individual dialoga com esse cânone, o interesse individual não esgota em Caldas, o particular interessa quando responde o coletivo.<sup>157</sup>

Pressupõe-se o uso da biografia como representatividade, ou seja, do que o indivíduo representou no seu tempo e espaço, o que narraram dele. Há relatos e acontecimento de vida. Nesse sentido, constâncias e continuidades do mundo social dialogam com o indivíduo, necessariamente portador de uma história real.<sup>158</sup> Por essa questão, sugere-se uma leitura interna da obra, “Viola de lereo”, a qual supõe ser uma fonte de grande importância nesse processo interpretativo de aproximação do biografado.<sup>159</sup> Seus versos são fecundos para indagar a representatividade de Caldas e a construção de tradição acerca do mesmo. Narrativas sobre Domingos Caldas Barbosa são construções escritas em relatos de vida. Depreende-se que a aproximação do acontecimento de vida do biografado também pode ser feita na leitura da fonte primária: “Viola de Lereo”.

---

<sup>156</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular brasileira da modinha à canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974. Pág 14.

<sup>157</sup> AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da história: limites e tensões. Uberlândia: Ed. Universidade federal de Uberlândia, 2010. Pág 160.

<sup>158</sup> Idem.

Alexandre de Sá Avelar dialoga com Durval Muniz Albuquerque Junior sobre a biografia como escrita histórica, para isso chama-se atenção nesse diálogo para o uso do migrante para discorrer sobre o movimento. Com isso acrescenta:

A possibilidade de uma individualidade fixa, unitária e coerente parece então se perder em meio a uma pluralidade de identidades, e referências locais. Os indivíduos não podem mais ser enquadrados em esquemas conceituais definidos e em marcos teóricos preestabelecidos. Os vários aspectos de uma vida não são suscetíveis a uma narração linear, não se esgotam numa única representação, na ideia de uma identidade.<sup>160</sup>

No mesmo trabalho, o autor fala sobre a necessidade de fuga da hipótese linear interpretativa de histórias de vida, e da necessidade de achar “bifurcações” nestas. As contribuições do presente trabalho partem por fora dos caminhos lineares. Nessa bifurcação problemática, percebem-se dois caminhos: a narrativa colonialista, que supostamente hierarquiza a vida e obra de Domingos Caldas Barbosa, e a proposta de interpretação do papel do poeta e músico como um “músico subversivo”.<sup>161</sup> Outra questão é que o lundu não é representado nesse trabalho como uma cultura estática, fixa. Considerá-lo atlântico fomenta a mesma consideração por Domingos Caldas Barbosa, ao entender que o mesmo foi viajado, que descobriu culturas diferentes e formas diferentes de manifestar aquilo que foi reconhecido como lundu.

No artigo “Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida”, Maria da Glória de Oliveira fala sobre coerência, unicidade, sentido das experiências vividas pelo indivíduo como espelhos de heroicidade e exemplaridade moral às trajetórias dos sujeitos comuns. Essa questão se coaduna com o levantamento biográfico aqui feito de Caldas Barbosa, no sentido da construção da tradição acerca de sua trajetória, não necessariamente como “herói”, mas acerca da ideia de “primeiro exportador de música brasileira para a Europa” entre outras atribuições.

A autora fala da narrativa acerca da experiência de vida, de construções a serviço da nacionalidade, a serviço da construção de identidades nacionais, políticas e sociais. Para melhor exemplificar, segue uma passagem do artigo quando Maria da Glória de Oliveira cita Jacques Le Goff sobre São Luís: “A obra não tem por objetivo a

---

<sup>160</sup> AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da história: limites e tensões. Uberlândia: Ed. Universidade federal de Uberlândia, 2010. Pág 162.

<sup>161</sup> Esse é um conceito proposto por Paul Gilroy e iremos aprofundar em breve nesse capítulo.



crisandade do século XIII, trada de um homem mas não trata de seu tempo. Uma rede complexa de relações, feitas de acaso, hesitações, de escolhas, que marcaram como o rei francês construiu a si próprio e sua época, tanto quanto foi construído por ela”.<sup>162</sup>

Não se pretende aqui fazer um estudo de vida do poeta, mas levantar hipóteses sobre alguns estudos já feitos, posicionando esse capítulo para uma breve leitura da construção de vida de Domingos Caldas Barbosa e sua obra, "Viola de Lerenó", assim como a construção de brasilidade acerca da obra. Os relatos narram acontecimentos de vida, o que remete ao pensamento que nenhuma história de vida é pensável sem o recurso da mediação narrativa que estaria na base da própria circunscrição do gênero.<sup>163</sup> Além dessa concepção considera-se que: “importava-se, sobretudo, com “o problema essencial da história”, a saber, o das relações entre o indivíduo e a coletividade, entre a iniciativa pessoal e a necessidade social”.<sup>164</sup> E continua: “A existência do indivíduo pode ser organizada e narrada como um conjunto coerente de acontecimentos que esteve sob a mira da denuncia do caráter “ilusório” e “fictício” do material biográfico”.<sup>165</sup>

Frente à questão levantada, não consideram-se os trabalhos sobre Domingos Caldas Barbosa de fictícios ou ilusórios, nem do poeta ter produzido ou não “grandes feitos”, mas considera-se essa narrativa uma tradição inventada do ídolo brasileiro, do herói construído num contexto colonialista que assume o Caldas no sentido civilizatório do lundu, quando este “conduziu” uma dança “lasciva” para uma música aceitável na Europa, a “evolução” está nessa suposta “condução”. Presume-se, assim, que os discursos contínuos também encontram-se nas narrativas do poeta e músico. Por isso, além de problematizar as narrativas (relatos de vida), faz-se necessário ir às fontes primárias como "Viola de Lerenó" (acontecimentos de vida), para propor não apenas uma leitura pós- colonialista, mas também maior aproximação com o biografado.

---

<sup>162</sup> OLIVEIRA, Maria da Glória de. Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida. Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 429-446, maio/ago. 2017. Pág 432.

<sup>163</sup> Idem. Pág 431.

<sup>164</sup> Ibidem. Pág 432.

<sup>165</sup> Ibidem

### 3.1. DOMINGOS CALDAS BARBOSA: MÚSICO E POETA DA VIOLA DE ARAME

Bastante abordado nos dois primeiros capítulos, retoma-se José Ramos Tinhorão para iniciar a discussão sobre as narrativas de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). O historiador destaca o fato de o poeta viver em boemia e nessa vida, sua convivência com “negros e pândegos em geral” ainda no Brasil colônia aponta para uma convivência com pessoas que supostamente influenciariam seus versos, Tinhorão expõe de forma dual uma compreensão de música erudita e música popular: os negros “engraçados” e a ausência de mestres de música erudita no Brasil:

O poeta e violeiro Caldas Barbosa, nascido na colônia do Brasil por volta de 1740, era filho de pai branco com uma preta angolana, chegada ao Rio de Janeiro já grávida. Reconhecido pelo pai, o mulatinho chegou a estudar no colégio dos jesuítas, mas, logo por volta de 1760, estando em idade militar, certas queixas contra seus epigramas e versos satíricos provocaram o seu envio como soldado para a colônia do sacramento, no extremo sul do Brasil. Ora tanto na vida de estudante quanto na militar, ou ainda na de boemia a que se entregou durante mais de dez anos, após sua volta ao Rio de Janeiro, em 1762, todos os contatos de Domingos Caldas terão sido com mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de música eruditos (que por sinal nessa época praticamente não existiam no Brasil). Assim, se a partir de 1775 Caldas Barbosa já aparece cantando suas modinhas em Lisboa, tais canções só podiam constituir autêntica música popular da colônia.<sup>166</sup>

Nesta passagem o autor conta que Caldas Barbosa já era compositor de “versos satíricos” nesse contexto. A própria ideia de sátira remete a duas questões importantes: a primeira é a liberdade de compor, que foge da concepção de música erudita exposta, e a segunda no fato da composição abordar questões da época. Até aqui a narrativa aponta para a dualidade nós x eles, a comparação do gênero popular com a “música erudita”, hierarquiza a produção artística de Caldas Barbosa numa concepção eurocêntrica, num entendimento dual, colonialista.

Tinhorão não apresenta diretamente uma canção para retratar sua narrativa, mas um manuscrito de autoria de Antonio Ribeiro dos Santos, encontrado na Biblioteca Nacional sobre o título: “Biblioteca Ribeiriana ou catálogo dos livros e papéis da

---

<sup>166</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular brasileira da modinha à canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974. Pág 12.

composição do Dr Antonio Ribeiro dos Santos”.<sup>167</sup> No presente documento o português, doutor em cânones, afirma: “mancebos e donzelas interpretam cantigas de amor tão descompostas que corei de pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda”.<sup>168</sup>

O manuscrito data de 07/05/1811 tendo ocorrido na casa da marquesa Alorna, mulher de D. Pedro de Almeida, governador da capitania de São Paulo e Minas do ouro entre 1717 e 1721. O documento chama atenção por duas razões: a primeira é que o termo lundu não aparece (em momento algum no manuscrito) a segunda é que Caldas Barbosa tinha morrido onze anos antes. O que não comprova ser falso, mas não comprova se tratar de lundu. Tinhorão discorre:

Ora, se essas cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices”- **cujo surgimento na colônia se explicava pelas menores restrições morais existente longe do atuante sistema de censura da metrópole**- tinham começado desde logo fazendo sucesso em Lisboa, isso indicava que tais canções vinham atender a novas condições da vida cortesã.<sup>169</sup>

Ao descrever as cantigas amorosas como surgidas na colônia, o autor parece sugerir uma “origem brasileira” da dança, que posteriormente se tornaria canção. Tinhorão refere-se à mesma com a “hipersexualidade” eurocêntrica quando cita: “suspiros, requebros, namoros refinados, garridices”. Que existiam pela falta de censura da metrópole diante da colônia, por conta da distância com a metrópole, expõe uma significativa ideia de hierarquização da própria “origem”- em suas palavras- do lundu e da dança da colônia, com isso, supõe-se que aquilo o autor falou acima sobre a diferenciação da música popular/erudita parece supor mais que um mecanismo de distinção do erudito/popular, mas sim um dispositivo colonialista, que distingue também o “civilizado” e o “não civilizado”.

A arte de Caldas Barbosa é denominada “popular” por não “ter tido acesso à cultura erudita (...) só possível ser alcançada frequentando as universidades”, como citado acima por Tinhorão. O que se supõe dessa origem de “lundu brasileiro” em sua chegada na Europa, é mais que o peso da ideia de “origem” carregada no discurso

---

<sup>167</sup> FONTE Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro- Seção de manuscritos inscrito em I- 28,26, 011

<sup>168</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular brasileira da modinha à canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974. Pág 11. Grifo meu.

<sup>169</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular brasileira da modinha à canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974. Pág 11. Grifo meu.

colonialista, em outras palavras, num discurso de inferioridade que passa pela falta de formação acadêmica de Domingos Caldas Barbosa e pela sua arte hipersexualizada. Para essa análise recorre-se à interpretação pós-colonial de Frantz Fanon:

Antes de abrir o dossiê, queremos dizer certas coisas. A análise que empreendemos é psicológica. No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há **complexo de inferioridade** após um duplo processo:

— inicialmente econômico;  
— em seguida pela **interiorização**, ou melhor, pela **epidermização dessa inferioridade**.<sup>170</sup>

O que se considera é um processo de distinção da linguagem das canções de Caldas, não num sentido acadêmico, teórico, mas sim de uso colonialista. Não é pretensão discutir os termos teóricos da língua portuguesa de Bocage e Caldas Barbosa, por exemplo, mas sim, levantar a hipótese de distinção de suas artes sob o olhar colonialista. Para isso recorre-se novamente a Frantz Fanon:

Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro. O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial.<sup>171</sup>

A partir da questão acima, entende-se que Fanon reflete sobre uma colonização - talvez - inconsciente na escrita, cuja leitura, pode-se supor, toma o mesmo rumo, ou seja, uma leitura do que é e do que não é colonialista, civilizado, e não civilizado, como se supôs acima. Essa colonização implica num sistema amplo de escravidão no atlântico e o autor parte da premissa materialista na qual entende que seria necessária uma transformação social nas condições econômicas, para posteriormente haver a transformação cultural.

Não se pretende aprofundar os conceitos materialistas e revolucionários empreendidos por Fanon, mas cabe a compreensão do que o autor fala sobre o que

---

<sup>170</sup> FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira . - Salvador : ED UFBA, 2008. Pág 29. Grifo meu.

<sup>171</sup> Idem. Pág 33.

chama de complexo de inferioridade, evidenciado neste trabalho no que chama-se de “discursos contínuos” e para tal, propõe-se uma leitura pós colonialista.

Considera-se que o complexo de inferioridade proposto por Fanon se coaduna nos “discursos contínuos”, quando o mesmo afirma a ideia dual: “nós x eles”, “colônia x metrópole”, “música erudita x música popular (ou lasciva em alguns casos)”. A invenção do lundu como uma cultura brasileira é oriunda do complexo de inferioridade diagnosticado por Fanon nos discursos entre nativo e colonizador, intrínseca às narrativas dos seus intelectuais.

Fanon ao afirmar: “Uma vez que falar é existir absolutamente para o outro. O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco”, como visto acima, reflete nas relações assimétricas. Pensá-las não quer dizer que aqui se afirma determinismos, mas sim circularidade na cultura quando entende-se que a insistência da umbigada persistiu no atlântico, assim como as interpretações colonialistas sobre a mesma.

Análise psicológica dos discursos contínuos trazem interpretações colonialistas dos indivíduos e da própria história. O que Fanon chamou de desalienação, supõe-se ser a interpretação da realidade através do olhar do outro, nesse caso, o olhar eurocêntrico. Os “discursos contínuos” são tributários do etnocentrismo europeu- interiorizados, nas palavras de Fanon.

### **3.2 COLONIALISMO: UM DISCURSO INTERIORIZADO NA OBSERVAÇÃO DOS CORPOS QUE DANÇAM E NA POESIA QUE SE ESCREVE**

Fabiana Miraz de Freitas Grecco trabalha com duas biografias em “O amor mestiço nas modinhas e lundus”. A autora levanta a hipótese do lundu ter influenciado a morna<sup>172</sup> no final do século XVIII e se debruça nas obras ‘Viola de Lereno’ (1798-1826)<sup>173</sup> e “candigas crioulas” (1930), de Domingos Caldas Barbosa e Eugenio Tavares respectivamente. Grecco estuda o conceito de “amor” nas obras dos dois poetas e trabalha metodologicamente com a literatura comparada. Cabe aqui as palavras da

---

<sup>172</sup> Morna é uma música popular do Cabo verde proveniente do século XIX na qual não iremos aprofundar.

<sup>173</sup> Há duas edições de “Viola de Lereno. Uma com Caldas Barbosa ainda em vida, e outra póstuma, datada de 1826.

autora, entre outros fragmentos de pesquisa acerca das narrativas sobre Domingos Caldas Barbosa, assim, segue um trecho do trabalho da mesma:

Pela **capacidade poética observada** [...] e pela **proteção oferecida pelos irmãos Vasconcelos, reinóis influentes da corte de D. Maria I**, Caldas conseguiu ingressar na Arcádia de Roma com o pseudônimo Lereno Selinuntino. A partir desse momento, funda, conjuntamente com Belchior Curvo Semedo, a Academia de Belas Letras ou Nova Arcádia. É com o nome árcade que Caldas publica a sua *Viola de Lereno* (1798- 1826), compilação de suas melhores modinhas e improvisos, sendo esse o livro de poemas que o fez ser recordado pela posteridade. O poeta faleceu em 1800, em decorrência de uma doença desconhecida, sendo sepultado em Lisboa.<sup>174</sup>

Grecco relaciona as biografias dos dois poetas acerca de suas “construções musicais”. Por tratar da diferenciação na língua portuguesa nas obras dos dois poetas em comparação com o português da metrópole, destaca-se o que a autora chamou de “capacidade poética observada” em Domingos Caldas Barbosa, assim como sua “proteção”. A primeira foi possível por conta da segunda, tratando-se dos estudos que proporcionaram ao poeta intimidade com a poesia.

Supõe-se que Caldas Barbosa, ao incluir algumas palavras africanas em suas canções, fomenta o que aqui se compreende de circularidade cultural, pois se na dança o lundu abarca culturas na sua circularidade pelo atlântico, na canção esse movimento também pode ser identificado. Dessas “construções” feitas pelos poetas, pode-se caracterizar algumas particularidades da época colonial, de acordo com a autora:

Desse modo, Eugénio Tavares como Caldas Barbosa, teve sua figura erigida juntamente com a construção da história daquele gênero. Ou seja, a sua importância deveu-se, assim como Caldas, ao registro e composição de cantigas que ressaltavam as características mais particulares da época colonial, como a língua cabo-verdiana e o português brasileiro, que se diferenciavam da língua portuguesa da metrópole e à maneira de expressar o tema amoroso, **marcando a diferença entre sua poesia e a poesia portuguesa**. Essa nova expressão do amor em poesia também está relacionada ao povo, aos homens e mulheres dotados de uma inconfundível *morabeza*. (amorosidade, segundo a autora em língua crioula)<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. O amor mestiço nas modinhas e nos lundus de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) e nas mornas de Eugenio Tavares (1867-1930). Dissertação de mestrado- Faculdade de ciências e letras de Assis- Universidade estadual paulista. Pág 12. Sobre os poemas de Domingos Caldas Barbosa, iremos analisar mais a frente numa seção dedicada a sua obra. Grifo meu.

<sup>175</sup> Idem. Grifo meu.

Ressalta-se que a autora expõe a questão da língua como um “importante diferencial”; não compreende-se aqui como motivo separatista “nós x eles”, mas dentro da proposta circular, ou seja, encorpando, dando volume, estruturando o que se entende como lundu sem nomeá-lo como brasileiro ou europeu, mas sim, atlântico. No caso de Domingos Caldas Barbosa, sua escrita é bastante relacionada com a africanidade por conta do flerte que o autor faz com palavras do vocabulário banto.<sup>176</sup> A autora estabelece uma importante comparação das colônias brasileira e cabo verdiana para refletir sobre:

...uma nova configuração não mais calcadas nos moldes rotineiros que se encaixam os estudos sobre o tema: a repercussão do exotismo brasileiro na corte portuguesa e no estudo do neoclassicismo, mas agora centrada na sua infiltração em um ambiente onde raramente foi explorada: a sociedade cabo verdiana do século XIX.<sup>177</sup>

Nas palavras de Grecco:

...isso ressaltará o encontro cultural entre as colônias portuguesas não somente sob a ótica da colonização portuguesa comum, mas também **problematizando o que esse encontro compartilha** e renova na formação de uma nova expressão poética”.<sup>178</sup>

Nessas palavras, apresenta-se um modelo descolonizado do lundu, ao menos um caminho para supor essa descolonização. O que se pode compartilhar entre duas expressões artísticas de diferentes colônias, não necessariamente deve passar pelo crivo senhor/escravo, ou algo do gênero. O fato de, segundo Grecco, o lundu influenciar a morna no atlântico, passa o quanto sua expressão é importante e não tão dependente do colonialismo como nas palavras da historiografia tradicional.

Parte-se de dois pressupostos referente à pesquisa da autora: o primeiro é que não se compreende a ideia de uma “literatura popular” para evitar anacronismos acerca dos gêneros lundu e morna, cuidado próximo da Uliana Ferlim. O segundo, que em muito se coaduna com o presente trabalho aqui proposto, é a complementaridade que ocorre no processo do encontro, diagnosticado por Grecco, no qual não se faz distinções (em seu caso do que seria popular ou erudito):

---

<sup>176</sup> Teremos um item para discutir seus poemas.

<sup>177</sup> GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. O amor mestiço nas modinhas e nos lundus de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) e nas mornas de Eugenio Tavares (1867-1930). Dissertação de mestrado- Faculdade de ciências e letras de Assis- Universidade estadual paulista. Pág 14.

<sup>178</sup> Idem. Grifo meu.

Não trabalharemos com a noção de **literatura popular**, se assim podemos nos referir aos gêneros poético-musicais a serem trabalhados nesta pesquisa, mas sim com a proposta de que **poesia e música, presentes nessas cantigas, são complementares e juntas contribuem para a compreensão da inovação nelas presente**. Partindo dessa proposta, que não pretende estabelecer e reforçar a “**distinção entre cultura popular e cultura erudita**”, pois achamos necessário que nesta pesquisa essa divisão “não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores, sendo que é sabido o intercâmbio entre as diversas esferas da sociedade, as relações que estabelecem e sua intensa comunicação, pois não há, apesar das simplificações das designações de “classes” e hierarquizações, uma forma de impedir a “fruição da arte e da literatura em todos os níveis.”<sup>179</sup>

Grecco discorre essa perspectiva de acordo com o encontro do lundu e da morna em Cabo verde. Interessante por conta da percepção de culturas coloniais - lundu brasileiro e morna cabo-verdiana - serem responsáveis por se influenciarem, o que rompe com a dependência do discurso colônia/metrópole até mesmo para confirmar sua dependência cultural. A autora não trabalha com a ideia de cultura popular para não cair na armadilha do discurso colonialista. Chama de inovação, o que é narrado de maneira hierarquizada pela historiografia tradicional, como no caso da língua afro nos poemas de Caldas Barbosa.

Na perspectiva colonialista, a “construção” acerca de Domingos Caldas Barbosa é de que o poeta e músico, como “condutor do lundu para os salões europeus”, proporciona uma ideia erudita ao mesmo, suposta civilidade que proporciona ao gênero sua “evolução” europeia: de lundu dança para o lundu canção. Trabalhar com a ideia do lundu (canção, de acordo com a arte de Caldas Barbosa) não é entendê-lo como “popular” ou “erudito”, mas sim atlântico de acordo com seus ressignificados.

Sem a hierarquização proposta pela narrativa tradicional, ou seja, da cultura europeia se sobrepondo à oriunda da colônia, mas entendendo-a num trânsito no atlântico. Especificamente neste capítulo, não se comunga da hipótese de Caldas Barbosa como “condutor” do lundu a uma civilização eurocêntrica, pelo contrário, se

---

<sup>179</sup> GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. O amor mestiço nas modinhas e nos lundus de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) e nas mornas de Eugenio Tavares (1867-1930). Dissertação de mestrado- Faculdade de ciências e letras de Assis- Universidade estadual paulista. APUD (CANDIDO, 2004, p.191). Pág 12. Grifo meu.



propõe entendê-lo como um músico subversivo. Sobre esse conceito de músico subversivo, mais a frente encontram-se maiores detalhes.

No artigo “*música popular brasileira*” Regina Meirelles discorre: “a música **popular** surge na colônia no curso do século XVIII nas cidades de Rio de Janeiro e Salvador”<sup>180</sup>. Para chegar a essa conclusão, a autora apresenta como “popular” a modinha e o lundu, descritos como “primeiros gêneros musicais da colônia”.<sup>181</sup> Chama atenção para o poeta Domingos Caldas Barbosa, no seguinte sentido: “**é o primeiro compositor a ser reconhecido historicamente**”. E sobre o poeta e músico da viola de arame,<sup>182</sup> Regina Meirelles dialoga com José Ramos Tinhorão:

...um mulato carioca, filho natural de um português com uma negra angolana, que desponta em Portugal, tocando uma viola de arame e executando suas composições. Enviado por seu pai para se ordenar padre, aparece em Lisboa, na corte de D. Maria I, em 1775 o músico Caldas Barbosa, cantando e acompanhando-se à viola, num **tom direto e audacioso que choca os europeus da corte**. Normalmente endereçadas às mulheres, suas canções maliciosas e românticas por ele batizadas como **modinhas**, provocam suspiros nas damas e **críticas invejosas dos literatos**, face ao sucesso crescente da canção brasileira na metrópole. Documentos de fins do século XVIII revelam que a grande novidade da música lançada pelo músico brasileiro era o “**rompimento**, não apenas com as formas antigas da canção, mas com o próprio **quadro moral das elites**, representado pelas mensagens dos velhos gêneros.”<sup>183</sup>

Inicialmente a narrativa de Regina Meirelles trata da busca da origem do lundu como gênero brasileiro, ao sugerir ser oriundo dessa colônia. A ideia “popular” estabelece a hierarquia tradicional sobre o gênero. O entendimento de Meirelles sobre Caldas parte do princípio de ser: “o primeiro compositor a ser reconhecido historicamente”. Essa afirmação reconhece o poeta como subordinado a uma lógica colonialista, se tratando de uma espécie de aceitação de um brasileiro na Europa sendo esse na lógica evolucionista da historiografia tradicional na qual entende que uma dança lasciva “evoluiu” para uma música aceitável aos moldes europeus, protagonizar um brasileiro nesse caminho é reforçar o colonialismo na estrutura do que se entende de lundu.

---

<sup>180</sup> MEIRELLES, Regina. *Música popular brasileira*. Grifo meu.

<sup>181</sup> Idem.

<sup>182</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo, 2004, ED 34. Pág 68.

<sup>183</sup> TINHORÃO, José R. *Pequena História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, 1991, Art Editora, Pág 13. Grifo meu.

A invenção da hierarquia colonialista no lundu utiliza do protagonismo de Domingos Caldas Barbosa para cunhá-lo como um “produto nacional” sem se preocupar com o que Grecco chamou de “separação iníqua” de cultura erudita e cultura popular que, no entendimento do presente trabalho, vai além dessa compreensão, tendo em vista o que se produz de civilizado na Europa e o que se produz de selvagem na colônia, em outras palavras, sem questionar a estrutura colonial nos discursos acerca do lundu, objetivando uma invenção nacional exportadora de uma música hierarquizada no modelo colonialista.

Grecco, ao falar diretamente sobre Domingos Caldas Barbosa, sempre ressalta a capacidade de improvisar do poeta, bem como imprecisões sobre alguns dados de sua vida. Dados precisos são de sua matrícula no Colégio Jesuítas do monte Carmelo no Rio de Janeiro e do serviço militar prestado no extremo sul (colônia do sacramento- 1760), assim como seu embarque para Portugal em 1763. Na metrópole estudou na Universidade de Coimbra e posteriormente seguiu para Lisboa, onde conseguiu a proteção de José Vasconcelos e Souza, Conde de Pombeiro, que o introduziu nos salões da corte, onde sua obra artística pôde ser apreciada (e criticada), e à luz da mesma, fundou a “Nova Arcádia” o que permitiu a Caldas maior contato com outros poetas.<sup>184</sup> A autora comenta sobre a produção biográfica de Caldas Barbosa:

A biografia de Domingos Caldas Barbosa passou a ser escrita a partir do século XIX e estendeu-se ao século XXI. Desde então, não foram acrescentadas maiores informações ou tampouco a confirmação de dados antes imprecisos. Porém, a leitura de alguns desses traçados biográficos importa-nos para que possamos compreender a sua **importância na construção de uma tradição literária brasileira**, ou ainda, **a relevância da imagem do improvisador mestiço e a infiltração de aspectos referentes à brasilidade na corte portuguesa do século XVIII**<sup>185</sup>

Dos objetivos de Grecco, ressaltam-se aproximações e distâncias com o presente trabalho. Alguns objetivos diferenciam-se como, por exemplo, não comparar Caldas com outro poeta de uma colônia diferente, como faz a autora. O segundo parte do princípio que Grecco trabalha com biografias para buscar dados da vida de Caldas, enquanto no presente trabalho, debruça-se sobre o que escreveram sobre Caldas, no sentido de analisar o colonialismo nessas narrativas. Grecco fala sobre uma “construção

---

<sup>184</sup> GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. O amor mestiço nas modinhas e nos lundus de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) e nas mornas de Eugenio Tavares (1867-1930). Dissertação de mestrado- Faculdade de ciências e letras de Assis- Universidade estadual paulista. Pág 19.

<sup>185</sup> Idem. Grifo meu.

de tradição literária brasileira”, concomitante uma imagem marginal de Caldas e sua produção artística na metrópole. Acredita-se que os discursos de amor e ódio sobre a presença de Domingos Caldas Barbosa no circuito cultural da metrópole são oriundos de seu tempo e espaço, entretanto a invenção de tradição acerca do poeta no que é analisado como “discurso contínuo”, conserva o mesmo discurso colonialista.

### **3.3. LEMBRANÇA DE CALDAS BARBOSA: INVENÇÃO DA TRADIÇÃO DE UMA BRASILIDADE**

Admite-se que Caldas Barbosa não está diretamente ligado à questão nacional na qual foi “inventado”. A historiografia tradicional, assim como outros campos do conhecimento mantém o discurso acerca dessa invenção sem dar conta de algumas questões: Domingos Caldas Barbosa representa em sua arte mais a questão de caráter negro do que a questão “nacional”. Vai contra toda a perspectiva de construção nacional que é discursada sobre o poeta, como produtor de música “brasileira”. Supõe-se ainda que não há em Caldas uma identidade fixa, talvez por ter sido tão viajado (considerando a humildade de sua origem) e ter tido contato com tantas culturas nesse processo. Nesse sentido, entende-se que suas canções passam a ser “institucionalizadas” com um caráter nacional brasileiro a serviço de uma construção de identidade por seus biógrafos e pesquisadores em geral. Sobre essa invenção de uma tradição frente ao poeta e músico, recorre-se a Eric Hobsbawn:

As práticas tradicionais existentes – canções folclóricas, campeonatos de ginástica e de tiro ao alvo – foram modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais. As canções folclóricas tradicionais acrescentaram-se novas canções na mesma língua, muitas vezes compostas por mestres-escola e transferidas para um repertório coral de conteúdo patriótico-progressista [...] desenvolver e aprimorar a canção popular, despertar sentimentos mais elevados por Deus, pela Liberdade e pela Nação, promover a união e a confraternização entre amantes da Arte e da Pátria. (A palavra “aprimorar” indica a nota de progresso característica do século XIX)<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> HOBBSAWM, Eric & Terence Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9-23. 9 1. Introdução: A Invenção das Tradições.

Caldas Barbosa é corriqueiramente lembrado (ou construído) pelas “audácias e malícias com a viola e seus versos”<sup>187</sup>. Com a ideia de “chocar” os europeus ao se remeter às damas nesse tom erótico, nas palavras de Mary Louise Pratt, o poeta também despertava a inveja dos literatos, como no caso de Du Bocage, que escreveu um poema satírico sobre Domingos Caldas Barbosa nas reuniões da Nova Arcádia:<sup>188</sup>

Preside o neto da rainha Ginga,  
À corja vil, adúladora, insana.  
Traz sujo moço amostras de chanfana,  
Em copos desiguais se esgota a pinga.

Vem pão, manteiga e chá, tudo à catinga;  
Masca farinha a turba americana;  
E o orangotango a corda à banza abana,  
Com gestos e visagens de mandinga.

Um bando de comparsas logo acode  
Do fofo Conde, ao novo Talaveiras;  
Improvisa berrando o rouco bode.

Aplaudem de contínuo as frioleiras  
Belmiro em ditirambos, o ex frade em ode.  
Eis aqui o Lerenó as quartas-feiras <sup>189</sup>

A poesia acima é comentada em artigo por Márcia Taborda: “o quadro pintado por Bocage, satiriza reunião da Academia de Belas Artes de Lisboa, a “Nova Arcádia”, fundada e presidida por Caldas Barbosa. Os encontros eram realizados às quartas feiras no palácio do Conde de Pombeiro”, uma espécie de mecenas que patrocinava artistas e patrocinou a “Nova Arcádia”<sup>190</sup>.

E com o que se expressa na poesia de Bocage, pretende-se levantar a ideia de “zona de contato” de Pratt, lembrada em artigo por Phyllis Peres. Em primeiro momento, segue uma análise da fonte do poeta português:

Bocage tem uma verdadeira aversão de Caldas Barbosa. O preconceito sobre o poeta mulato e vindo da colônia é

---

<sup>187</sup> PERES, Phyllis. Domingos Caldas Barbosa e o conceito de crioulização do Caribe. Revista Iberoamericana. Vol. LXIV, Nturs. 182-183, Enero-Junio 1998. Pág 211.

<sup>188</sup> PRATT, Mary Louise. Apud PERES, Phyllis. Domingos Caldas Barbosa e o conceito de crioulização do Caribe. cidade: ED, ano. Pág 212.

<sup>189</sup> BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. Obras Poéticas de Bocage volume I, Sonetos. Porto: Imprensa Portuguesa – Editora, 1875. Pág 113.

<sup>190</sup> TABORDA, Márcia. “A viola e a música de Domingos Caldas Barbosa: uma investigação bibliográfica”. Departamento de Música/UFSJ

nitidamente encontrado no poema que reflete no desdém tanto de seu trabalho quanto pela cor da sua pele. Supõe-se que pelo fato de Domingos Caldas Barbosa não ter a mesma origem europeia de Bocage, o insulto de “corja vil” é designado ao brasileiro, e sua cor de pele escura é desdenhada ao ser também designado os termos “orongotando” e “sujo moço”. Sua habilidade com a música também foi atacada ao ser chamado de “rouco bode.”<sup>191</sup>

As relações sociais estabelecidas no atlântico (escravidão) dão ao lundu uma interpretação (colonialista) na qual “separa” elementos culturais: europeu, africano, enquanto constroem outros: “brasileiro”, por exemplo, furtando seu processo circular. As relações assimétricas entre colonizados e colonizadores são refletidas no lundu. O presente trabalho não nega as ações coercitivas dessas relações sociais, entretanto debruçar sobre suas interpretações é o que move as buscas pelas leituras hierarquizantes que se mantiveram com o tempo (discursos contínuos).

Uma interpretação colonialista faz com que haja separações, tanto na dança quanto na canção, daquilo que é e não é “civilizado”, assim as culturas que se encontram no processo das relações sociais tornam-se uma rede de interpretações hierarquizadas. O distanciamento entre nós x eles, constrói fronteiras colonialistas, reforçadas pela narrativa de intelectuais dos campos do conhecimento aqui analisados, posteriores às decorrências históricas da época de Bocage e Caldas.

A presença de Domingos Caldas Barbosa nos circuitos aristocráticos em Portugal chamou atenção de Phyllis Peres. É proposto em artigo, que o poeta estaria numa “zona de contato” também chamada de “trincheiras inimigas”: “foi bem sucedido por criar uma autorrepresentação, nova, mediada, e necessária, colaborando com os modos de expressão, apropriando-se e intervindo neles”.<sup>192</sup> Estabelecida por agentes de diferentes camadas de representatividades, a zona de contato decorre das relações sociais nas quais a cultura é protagonista no processo de encontro.

Peres comenta a posição de Caldas Barbosa em assumir a posição do “outro”, numa corte educada e aristocrática, entende Caldas como sujeito não branco e de origem “curiosa” daquele território aristocrático.<sup>193</sup> Segundo Brookshaw, Caldas Barbosa

---

<sup>191</sup> PRATT, Mary Louise. Apud PERES, Phyllis. Domingos Caldas Barbosa e o conceito de criouliização do Caribe. Cidade: ED, 1998. Pág 212.

<sup>192</sup> PERES, Phyllis. Domingos Caldas Barbosa e o conceito de criouliização do Caribe. ED, 1998. Pág 211.

<sup>193</sup> Idem.

assimila a cultura erudita sem eliminar a sua: “sua educação musical foi [...] **abaixo da linha de comportamento**, enquanto seus modelos literários vieram de cima. Barbosa conseguiu dominar as duas coisas, assim gerando para o Brasil, seu primeiro trabalho literário mestiço”.<sup>194</sup>

De acordo com as afirmações acima, parte-se de alguns pressupostos que se coadunam com o presente trabalho: a “autorrepresentação”, das canções executadas por Caldas interpretadas como lundu, representa o que o colonialismo quer negar, isolar, como nas interpretações que separam culturas entre “nós x eles”. A partir justamente dessa ideia supõe-se que “modelos de expressão não se apropriam de outros”, mas sim circulam e se ressignificam “na zona de contato”, proposta por Phyllis Peres.

Enquanto as culturas circulam no atlântico, no contato, ressignificam-se nas relações sociais. As relações assimétricas são pertencentes a uma estrutura colonial, a qual pretende tratar de forma pejorativa (como nos relatos de viagem) ou apagar os traços subalternos (como no embranquecimento da dança). Bocage e Caldas também são exemplos empíricos dessa relação social. O primeiro representa o discurso colonialista, eurocêntrico, que julga o outro a partir da sua visão de mundo enquanto o segundo representa empiricamente que a estrutura “nós x eles”, não é determinante.

Como visto, Brookshaw aponta um caminho dual, porém interessante para pensar a interação de Domingos Caldas Barbosa. De um lado a educação musical “abaixo da linha de comportamento do modelo literário” pretendido por Caldas, de outro lado, justamente o modelo: europeu. O interessante fica por conta de Caldas ter tido “domínio” desse modelo, mesmo com a baixa educação musical, nas palavras do autor. Admite-se então que não há um determinismo (nós x eles) quando Caldas interage no modelo de expressão europeu.

As relações assimétricas não são determinantes, tanto quanto as ações individuais. A erudição musical europeia é uma estrutura objetiva, parte de um padrão civilizatório e literário da aristocracia. Caldas Barbosa é exemplo empírico da ressignificação desses “determinismos”. A ação de Caldas na estrutura não determina o lundu como brasileiro, assim como a rejeição de Bocage não determina o lundu como europeu, mas suas mediações dialogam com o coletivo, com a estrutura.

---

<sup>194</sup> BROOKSHAW, David. *Race and Color in Brazilian Literature*. Metuchen: Scarecrow Press, 1986. Grifo meu.

A cultura dual, como é discorrida pelos intelectuais nas escritas tradicionais acerca do lundu, assim é feita para legitimar a dominação de grupos sistematizada numa dependência mecânica das estruturas coloniais, o que se resume no “nós x eles”. Pensar o lundu através da circularidade cultural não é o mesmo que negar que haja uma estrutura (colonialista), assim como não é determinar seus movimentos de forma mecanicista. Um teórico que ajuda a pensar fora desse mecanismo determinista sem descartar que haja uma estrutura é Pierre Bourdieu. O sociólogo é atento à ação social. Critica a forma mecânica, fatalista e estática na sua abordagem da relação entre indivíduos e sociedade.<sup>195</sup> A partir dele, destacam-se alguns elementos a seguir.

Há uma reprodução do cultural através das relações sociais como adiantamos anteriormente com Chartier em capítulos anteriores, que auxiliam no entendimento da relação de Caldas Barbosa, Bocage e da criação da “Nova Arcádia”. A residência do Conde de Pombeiro em Lisboa é um território que pode ser associado com o que Bourdieu chama de “campo”, ou em suas palavras, um microcosmo de relações sociais onde há sempre uma competição, e nessa competição uma luta para legitimar a si mesmo.<sup>196</sup>

Os intelectuais nesse campo (poetas e músicos) são responsáveis pela reprodução da estrutura (colonialista), e a presença de Caldas Barbosa nesse território é um exemplo de que não havia determinismos na estrutura e isso transparece a circularidade cultural proposta quando as ações individuais se impõem na estrutura. A “Nova Arcádia” reproduz as relações colonialistas, mas a presença de Caldas Barbosa fomenta a transgressão através da sua produção artística.

A produção cultural proposta por Caldas Barbosa, a “Nova Arcádia”, se deu nos encontros literários semanais que reproduziu o sentido do colonialismo europeu ao rejeitar Caldas, ao mesmo tempo em que problematizou o determinismo estruturante quando o poeta não apenas criou, mas presidiu os encontros num palácio pertencente a um aristocrata no papel de um patrocinador das artes, ou um mecenas. Esse patrocínio dos irmãos Vasconcelos, do qual gozou Caldas Barbosa, é uma forma de sua arte

---

<sup>195</sup> ASSUNÇÃO, Felisberto Morais de – Notas sobre a dominação social m António Gramsci e Pierre Bourdieu Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXXI, 2016, pág. 151-171

<sup>196</sup> Idem.

transgredir a ideia dual da cultura do dominador edificar a do dominado. Nas palavras de Bourdieu:

Um campo é um espaço social **estruturado**, um **campo de forças** – há dominante e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo, em consequência suas estratégias<sup>197</sup>

O sociólogo também fala sobre outro conceito, o qual pode ser aplicado no presente trabalho, que é o *habitus*; um conjunto de práticas individuais e coletivas conforme os esquemas engendrados pela história. O *habitus* garante a presença ativa das experiências passadas, depositadas em esquemas de percepção, pensamento, ação, nas palavras de Bourdieu. Todas essas questões citadas tendem a regras formais que garantem práticas e constância (*habitus*) ao longo dos tempos.<sup>198</sup>

O que é chamado de regra formal pode ser entendido aqui como estrutura colonial. As relações sociais inseridas nesse contexto irão reproduzir essa lógica. O *habitus* funciona como uma memória coletiva, o que Bourdieu chama de “meios novos para preencher funções antigas”.<sup>199</sup> O “meio novo” é o *lundu* canção, a “função antiga” são as interpretações colonialistas dos corpos negros no *lundu* dança que permanecem nos discursos contínuos, tornando-se também colonialista.

Não se desconsidera a assimétrica relação colonialista em que decorre o *lundu*; a mesma, como dito, “garante a conformidade de práticas e constâncias ao longo do tempo”, entretanto essa relação não é determinante como instrumento hierarquizante, e/ou evolutivo em todo campo da cultura. O *lundu* se ressignifica no movimento das relações sociais. Não é engessado, ou mecânico (nós x eles).

É nesse contexto que se fala de Domingos Caldas Barbosa. Não como “exportador de música brasileira”, tampouco como herói, num sentido determinista na história, mas considerando sua influência na construção do *lundu* sem hierarquizações,

---

<sup>197</sup> ASSUNÇÃO, Felisberto Morais de – Notas sobre a dominação social em António Gramsci e Pierre Bourdieu Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXXI, 2016, pág. 151-171 APUD BOURDIEU, Pierre Sobre a televisão, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1997, Pág 57. Grifo meu.

<sup>198</sup> BOURDIEU, Pierre. O senso prático. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009. Pág 86.

<sup>199</sup> Idem.



ou seja, aquilo que é considerado lundu, é atlântico e Caldas fez parte desse processo. Presume-se que o poeta não pretendia edificar sua obra pensando num nacionalismo como é citado. Acredita-se que o caráter negro é mais pensado na obra de Caldas Barbosa do que a “brasilidade” construída na sua produção artística, e com isso pensa-se no poeta como “músico subversivo”.

### 3.4. MÚSICO SUBVERSIVO DAS CANÇÕES ATLÂNTICAS: UMA HIPÓTESE DE OLHAR SOBRE CALDAS BARBOSA

Pretende-se discutir Domingos Caldas Barbosa sobre outro prisma. Não gira apenas em torno de contextualizar o lundu num entendimento atlântico, como fizemos nos capítulos anteriores, mas, também em propor uma leitura pós-colonialista acerca do poeta. O diálogo com Paul Gilroy é desdobrado frente às suas ideias sobre “músico subversivo” e “tradição”. A primeira diz respeito aos feitos culturais e políticos na diáspora; e pretende-se atribuir ao poeta e músico Domingos Caldas Barbosa.

Gilroy procura mostrar como intelectuais negros escaparam do destino do apagamento e da escravidão, a propósito de resistir, contribuir, preservar uma cultura amplamente marginalizada e, por isso, salienta-os como “intelectuais” no sentido gramsciano:

**As tradições inventadas** de expressão musical, que **constituem** aqui meu objeto, são igualmente importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade porque elas tem apoiado a **formação de uma casta distinta**, muitas vezes sacerdotal, de intelectuais orgânicos cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. Essas pessoas geralmente tem sido intelectuais no sentido gramsciano, **operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno**, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> GILROY, Paul. “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.” Rio de Janeiro. Universidade Cândido Mendes, centro de estudos Afro-asiáticos, 2012 (2 edição). Pág 164. Grifos meus.

Os músicos subversivos operam por fora do modelo tradicional, por fora da ideia hegemônica de estética, de literatura, de música, de arte (e da política) em geral. Pressupõe-se o “subversivo” circunscrito num sentido de subverter essa ordem hegemônica (nós x eles) e entender “a contribuição negra na música” - nas palavras de Gilroy, é como entender os símbolos marginalizados no lundu dança (umbigada) - de maneira circular, sem isolacionismos, num entendimento de conceitos atlânticos.

Compreender o “Atlântico negro” é estar atento para a circularidade cultural, e supõe-se a produção musical de Domingos Caldas Barbosa inserida nesse contexto atlântico, quando se considera a produção cultural do músico e poeta, ou seja, um agente prático, orgânico na sua produção, assim compreende a participação negra tanto na política quanto na cultura como um ato subversivo, considerando a estrutura etnocêntrica vigente, não entende a cultura negra sendo conduzida pelo colonizador, pois essa infere e dialoga no atlântico negro por “fora das letras” ou fora do espaço hegemônico:

Desejo endossar a sugestão de que esses subversivos músicos e usuários de música representam um tipo diferente de intelectual, principalmente porque sua autoidentidade e sua prática de política cultural permanecem fora desta dialética entre devoção e culpa que, particularmente entre os oprimidos, tantas vezes tem governado a relação entre a elite literária e as massas da população existente fora das letras.<sup>201</sup>

Gilroy endossa o conceito de “músicos subversivos” para aqueles que operam fora das letras, contrários às premissas etnocêntricas. Nessa concepção de construção edificada pelos “músicos subversivos,” esses poderiam ser encontrados na literatura, na música e na arte ao expressar desejos que foram negados aos negros na diáspora:

Embora fossem indizíveis, esses terrores [da escravidão] não eram inexprimíveis, e meu principal objetivo aqui é explorar como os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica.<sup>202</sup>

Presume-se, na interpretação de Gilroy, que a música é uma ferramenta para “expressar os terrores da escravidão no atlântico negro”. O autor reconhece que a

---

<sup>201</sup> GILROY, Paul. “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.” Rio de Janeiro. Universidade Cândido Mendes, centro de estudos Afro-asiáticos, 2012 (2 edição).Pág 165.

<sup>202</sup> Idem.

produção dentro das letras está divorciada da experiência de vida cotidiana dos músicos subversivos.<sup>203</sup> Por isso considera a arte produzida pelos negros uma posição relutante.<sup>204</sup> Por conta do afastamento dos negros da vida cotidiana (ou das letras) chama atenção do limitado poder expressivo da língua:

É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era freqüentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pelas vidas nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos.<sup>205</sup>

O lundu canção conta em boa parte essa história de senhores e escravos, e é um registro da escravidão através de seus símbolos no corpo e nas canções. O lundu canção é a manifestação cantada do habitus, é o habitus do corpo cantado na diáspora. Quais experiências Caldas traz em suas canções como “músico subversivo?” Tais experiências permitem focalizar as ações individuais dos músicos (negros) e entendê-las como transgressoras na estrutura colonial.

A operação de Caldas - por mais que fosse patrocinado pelos irmãos Vasconcelos, que agiram como uma espécie de mecenas -, sua arte está agindo “por fora das vias institucionais”, seu lundu canção é tão marginalizado quanto a dança outrora fora. Operar “por fora” dessa estrutura é demonstrar que as ações individuais não permitem determinismos, concomitantemente o habitus fica evidente no lundu dança e canção, por conta do modelo colonialista:

Produto da história, o habitus produz as práticas individuais e coletivas, portanto, da história conforma aos **esquemas engendrados pela história**; garante a presença ativa das experiências, que depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de percepção, de pensamento, e ação, tendem de forma mais segura que todas as regras formais e que todas as formas explícitas, a **garantir a conformidade das práticas e sua constância ao longo do tempo.**<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.” Rio de Janeiro. Universidade Cândido Mendes, centro de estudos Afro-asiáticos, 2012 (2 edição).Pág 165.

<sup>204</sup> Idem. P 159.

<sup>205</sup> Ibidem. P. 160.

<sup>206</sup> BOURDIEU, Pierre. O senso prático. Petrópolis, RJ. ED Vozes, 2009. Pág 90. Grifo meu.

Com a alfabetização negada, outras formas de linguagem dos escravizados no atlântico negro ecoam e devem ser levantadas para revisar sua história, e este trabalho propõe o lundu como um veículo para tal. A música e a dança como discursos tomam caráter de importância para os negros escravizados no processo das relações atlânticas, ou “relutância”, nas palavras de Gilroy.<sup>207</sup>

Em suma, chama-se atenção para Domingos Caldas Barbosa como um “músico subversivo”, no sentido deste atuar como um intelectual por fora das letras no campo da aristocracia. Infere sua arte e não é conduzido pela “evolução” do lundu canção. Toda a sua arte está inserida (também) no habitus do lundu, num contexto assimétrico, mas sendo parte deste. A ação do poeta não é inscrita num determinismo mecânico, em outras palavras, o eurocentrismo teve que dialogar com Caldas Barbosa para que num processo de encontro de culturas no atlântico um gênero pudesse ser chamado de lundu.

### **3.5. MOVIMENTO ATLÂNTICO SEM ABRIGO SEM FIXAÇÃO**

Uma das razões da longa duração estabelecida na temporalidade proposta no presente trabalho, é que para que haja tradição, faz-se necessário tempo. Pensar tradição na proposta pós-colonialista diz respeito a ir na contramão de interpretações eurocêntricas que embranqueceram o discurso negro no lundu; como dito, Caldas Barbosa não fez o lundu tornar-se mais “evoluído” por se aproximar da musicalidade europeia.

A circularidade cultural joga luz na edificação do lundu, que absorve a cultura circulante nas relações sociais atlânticas. Domingos Caldas Barbosa e todos os “músicos e usuários de música” - no entendimento de músico subversivo de Gilroy - tiveram contribuições marginalizadas pela historiografia tradicional.<sup>208</sup> A tradição é

---

<sup>207</sup> GILROY, Paul. “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.” Rio de Janeiro. Universidade Cândido Mendes, centro de estudos Afro-asiáticos, 2012 (2 edição). Pág 165.

<sup>208</sup> Interessante destacar que a historiografia tradicional edificou uma suposta tradição ao lundu: uma evolução do primitivo ao europeu, e isso o configurava como “brasileiro”. E se debruçar na temporalidade do objeto é ter outra leitura de tradição.

invocada por Gilroy para sublinhar continuidades históricas, que fazem parecer plausível a noção de uma cultura negra distinta e autoconsciente.<sup>209</sup>

O autor discorre que “tradição” possui um estranho poder hipnótico no discurso político negro. Sua compreensão de tradição ganha força na crítica cultural, não na “hipnose” que se pressupõe entender que é uma distorção do discurso negro. O silêncio é uma hipótese de tradição colonialista, parte da construção eurocêntrica do discurso negro acerca do lundu no atlântico.

Há escritores negros, segundo as palavras do autor, que se afirmam contra essa forma de retiro, ou seja, são incomodados com a ausência da narrativa cultural africana. Sobre essa questão, o estudioso discorre: [...] “apelos à noção de pureza como base da solidariedade racial são mais populares. Esses apelos estão muitas vezes ancorados em ideias de **tradição invariante** e não igualmente fornecidos pela certeza positivista e uma noção de política como atividade terapêutica.<sup>210</sup> [...] Admite-se que a ideia de “tradição invariante” diagnosticada por Gilroy, ocorre na busca da originalidade da cultura, ancorada em alguma posição de origem.

As narrativas dos viajantes e dos intelectuais que construíram o que seria lundu, tornam-se próximas quando apontam para um discurso eurocêntrico sobre uma dança “de origem africana”. Essas narrativas constroem uma suposta “originalidade pura africana” e esse mesmo discurso cria o que se considera “exótico”, não civilizado. Faz-se necessário levantar que nesse discurso de “pureza”, encontra-se um possível diagnóstico: o uso colonialista de “pureza africana”, ou seja, uma razão pejorativa, hierarquizada, primitiva de uma dança selvagem que tomou o caminho “erudito”.

### 3.6 CONTRASTES E TRANSGRESSÃO: VIOLA DE LERENO

Entende-se que para Gilroy a tradição não é fixa e aponta um movimento: “fornecer um lar temporário no qual se pode encontrar abrigo e consolo diante das forças viciosas que ameaçam a comunidade racial (quer de forma imaginária ou

---

<sup>209</sup> GILROY, Paul. “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.” Rio de Janeiro. Universidade Cândido Mendes, centro de estudos Afro-asiáticos, 2012 (2 edição)Pág 353.

<sup>210</sup> Idem, pág 352. Grifo meu.

não)”.<sup>211</sup> O movimento da tradição está na “busca de abrigo” enquanto por conta de “forças viciosas”, pode se empregar na estrutura do colonialismo, nas relações assimétricas. Interessante é estar atento para a circularidade: a busca de abrigo supostamente são identidades que se movimentam no jogo das relações sociais e por estarem “ameaçadas”, nas palavras de Gilroy, supõe-se que o autor está se referindo ao subalterno.

Nesse sentido, assim como no eurocentrismo, o autor também não busca âncoras no atlântico na afrocentricidade:

Pode ser útil no desenvolvimento da disciplina coletiva e do amor próprio individual e até galvanizar as comunidades negras [...] mas que fornece uma base deficiente para a escrita da história cultural [...] O projeto afrocêntrico possui uma confiança absoluta e perversa em um modelo do sujeito racial pensante e inteligente, que esta muito distante da dupla consciência que fascina os modernistas negros.<sup>212</sup>

Considera-se então que tradição, segundo Gilroy é um gesto retórico (discurso) que assegura a legitimação de uma cultura política. Essa afirmação tem acordo com a ideia da assimetria nas relações sociais atlânticas (expressa nos discursos do lundu), o que se discorda é da domesticidade dos negros, encontrado na historiografia tradicional, opondo-se a essa colocação de Gilroy, de uma tradição que no movimento, na circularidade cultural se ressignifica e, viva, dá voz ao subalterno.

A tradição vinculada à hierarquização cultural “nós x eles”, filia-se ao colonialismo de acordo com o modelo ocidental de civilidade, apresentando raízes contrárias ao pensamento atlântico: “...se preocupa mais com os fluxos, as trocas e os elementos intermediários que podem colocar em questão o próprio desejo de ser centrado.”<sup>213</sup> Com isso entende-se que a rota atlântica da “dança dos negros”, conceituada de lundu dança e lundu canção é inserida numa dinâmica de cultura circular.

Gilroy fala que o movimento afrocêntrico<sup>214</sup> parece basear-se numa ideia linear de tempo:

---

<sup>211</sup> GILROY, Paul. “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.” Rio de Janeiro. Universidade Cândido Mendes, centro de estudos Afro-asiáticos, 2012 (2 edição), pág 354.

<sup>212</sup> Idem. Pág 353.

<sup>213</sup> Ibidem Pág 357.

<sup>214</sup> Não é objetivo deste trabalho discutir as ideias afrocêntricas e eurocêntricas; mas entendê-las como retóricas que são opostas ao entendimento circular da dança no atlântico.

O avanço africano é momentaneamente interrompido pela escravidão e pelo colonialismo, que não produzem nenhum impacto substancial sobre a tradição africana ou a capacidade dos intelectuais negros de se alinharem com ela. A anterioridade da civilização africana à civilização ocidental é asseverada, não a fim de fugir a este tempo linear, mas a fim de reivindicá-la e, com isto, subordinar sua narrativa da civilização a um conjunto diferente de interesses políticos sem mesmo tentar mudar os termos de si mesmos.<sup>215</sup>

A questão de interromper os avanços africanos durante o período colonial não se coaduna com a circularidade proposta, pois acredita-se na troca no processo do encontro como fundamental para a consolidação do que se entende como lundu. Há, sem dúvida, uma dificuldade de intelectuais negros se alinharem culturalmente ao colonialismo, entretanto Domingos Caldas Barbosa demonstra empiricamente que há uma troca durante o período colonial, não uma hierarquização cultural no quesito lundu. Contrário às ideias afrocêntricas, Gilroy diz: “existe um perigo de que, afora a arqueologia das sobrevivências tradicionais, a escravidão torne-se um feixe de associações negativas, que é melhor deixar pra trás”.<sup>216</sup>

O autor não comete o equívoco de esquecer a escravidão, pelo contrário, diz não concordar com a interrupção de “avanços” africanos no colonialismo, o que levaria talvez ao mesmo entendimento do eurocentrismo: a invenção de uma tradição de África pura que se interrompe momentaneamente no tempo para retomar seus avanços no pós escravidão.

A tradição fornece um comando em seu discurso, “essencial aos mecanismos disciplinares.”<sup>217</sup> Entende-se como mecanismo disciplinar a estrutura colonial. A ideia de “purezas” - propositalmente no plural - é contestada por Gilroy por conta da mediação do processo do encontro, considerando a variação, a ressignificação e não a origem pura.

---

<sup>215</sup> GILROY, Paul. “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.” Rio de Janeiro. Universidade Cândido Mendes, centro de estudos Afro-asiáticos, 2012 (2 edição), pág 358.

<sup>216</sup> Idem. Pág 355.

<sup>217</sup> Ibidem.

### 3.7 POR DENTRO DAS TRANSGRESSÕES: ABRINDO O “VIOLA DE LERENO

No artigo “*Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução*” Tereza Virgínia nos fala sobre a necessidade de “entender o lundu como um dos primeiros gêneros da música popular brasileira”.<sup>218</sup> Para isso, Tereza Virgínia dedica um olhar desde o século XVIII até a indústria fonográfica do século XX. Como nos interessa aqui o recorte do último quartel do século XVIII até o primeiro do século XIX, manteremos o olhar a essa demanda temporal.

A pesquisadora levanta a questão da escravidão como chave importante para falar do lundu. Dessa relação do lundu com a escravidão Tereza destaca “o discurso lírico-amoroso bastante singular.

Para além de seu caráter originador, o lundu merece atenção pela inventividade com a qual o imaginário popular reelabora as complexas questões culturais envolvidas na relação com a escravidão, não somente por parte da colônia, o Brasil, como de sua metrópole portuguesa, no século XVIII. Ou melhor, trata-se de perceber como relações de poder, inevitavelmente marcadas pela tradição escravocrata, se desdobram em um discurso lírico-amoroso bastante singular<sup>219</sup>.

É inevitável pensar o lundu sem levantar a questão da escravidão, processo este intrínseco à linguagem do gênero, seja no corpo ou nos lundus cantados. Tereza Virgínia também se preocupa com a ideia de origem do nome lundu, assim abre diálogo com José Ramos Tinhorão: “o termo lundu teria origem em calundu, “dança ritual religiosa africana — às vezes chamada de lundu — que induz a um estado de possessão do mesmo nome”.<sup>220</sup>

A divulgação do lundu em Portugal também é tratada pela autora, que remete ao tocador de viola Domingos Caldas Barbosa o crédito de ter levado para a Europa o

---

<sup>218</sup> VIRGÍNIA, Tereza. *Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução* Texto publicado na Revista Cerrados. Brasília, UNB, v.20, 2005, p.159-169

<sup>219</sup> Idem

<sup>220</sup> TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, P. 123. 1998. Apud VIRGÍNIA, Tereza. *Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução* Texto publicado na Revista Cerrados. Brasília, UNB, v.20, 2005, p.159-169



lundu quando foi a Portugal estudar na Universidade de Coimbra no ano de 1763.<sup>221</sup>

Sobre o poeta e músico Caldas Barbosa, Tereza Virgínia fala:

Tendo passado sua infância no Rio de Janeiro, o poeta seria filho de um português com sua escrava, trazida de Angola e alforriada por seu senhor para que seu filho nascesse livre. Segundo Tinhorão, o menino Domingos Caldas teria sido um dos inúmeros mestiços dentro da população que assistia aos processos de modernização no Rio de Janeiro, bem como à configuração de novas formas de divertimento surgidas no espaço urbano, para além das festas religiosas e cívicas.<sup>222</sup>

Consideram-se então as novas formas urbanas como interessante movimento entre os gêneros a modinha e o lundu na colônia. As “novas formas urbanas” é ressaltada como exemplo de fenômeno que movimenta as camadas populares. O aparecimento dos temas, com homens e mulheres nas canções, é levantado pela autora ainda no diálogo com José Ramos Tinhorão, o que já fazia a modinha com um caráter mais romântico, o lundu faria “com certa jocosidade” possibilitando nas palavras da autora, algumas reflexões:

Do ponto de vista musical, o lundu teria as seguintes características: compasso dominante em 2/4, predominância do modo maior, fraseado de fragmentos melódicos curtos, predomínio de linhas melódicas descendentes, presença constante da síncope interna. A prevalência da síncope é, de fato, fundamental para demarcar toda uma linhagem dentro da música popular brasileira que vai caracterizá-la a partir de um certo gingado, na medida em que se altera a normalidade do pulso ou da métrica. Mas o ponto que se torna central para o presente artigo diz respeito à letra com a qual o lundu se distingue ao colocar em cena um sujeito lírico-amoroso que se define como um negro ou uma negra dirigindo-se a seu sinhô ou sinhá, também chamados de ioiô ou iaiá. Ou seja, trata-se de um discurso lírico-amoroso que explicita seu caráter ilícito e a desigualdade entre os amantes. Estão em cena o escravo ou escrava e a senhora ou o senhor.<sup>223</sup>

Sobre esses termos, a “jocosidade” do lundu, é relacionada a uma hipersexualidade atribuída aos negros, também retratada nos lundus canção de Domingos Caldas Barbosa. As adversidades do poeta em Portugal são lembradas por

---

<sup>221</sup> TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, P. 123. 1998. Apud VIRGÍNIA, Tereza. *Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução* Texto publicado na Revista Cerrados. Brasília, UNB, v.20, 2005, p.159-169.

<sup>222</sup> TINHORÃO, José Ramos. TINHORÃO, José Ramos. Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004. Pag 67.

<sup>223</sup> VIRGÍNIA, Tereza. *Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução* Texto publicado na Revista Cerrados. Brasília, UNB, v.20, 2005, P.159-169

Virginia, que conta que o termo lundu só teria surgido no século XIX<sup>224</sup>, quando aparece no segundo volume de “Viola de Lerenó”, obra do poeta e músico Domingos Caldas Barbosa. A partir dessa informação a autora fala que “a historiografia posteriori” operou o termo para distinguir o gênero da modinha e denominar a “dança dos negros” de lundu considerando sua africanidade enquanto dança e/ou canção<sup>225</sup>:

...tendência a associar os ritmos brasileiros à palavra síncope está relacionada ao fato da música ocidental encontrar no termo uma forma para expressar a quebra de periodicidade rítmica característica do padrão musical ocidental. Para essa tradição, a contra metricidade e os padrões rítmicos inusitados característicos da música africana configuram um desvio de norma. De qualquer forma, o termo permite aludir ao chamado “gingado” da música brasileira, tão difícil de ser executada por músicos estrangeiros e que, de fato, não teria nas anotações de partitura sua mais fiel tradução. Outro fator fundamental a ser ressaltado diz respeito ao ritmo do lundu ser o elemento que apóia a letra de forma a demarcar tanto seu apelo sensual quanto sua jocosidade.<sup>226</sup>

O lundu é um transgressor da “ordem” social vigente no tempo e espaço aqui recortado. Essa ideia de “problematização” decorre da afirmação da autora: “o gênero lundu coloca em trânsito uma série de contrastes que o transformam em uma elaboração imaginária extremamente transgressora.”<sup>227</sup> E com isso a autora apresenta dois “contrastos:” o primeiro é que o lundu contrasta dentro da produção do poeta Domingos Caldas Barbosa, o qual participava da estética árcade que configurava o sujeito lírico do primeiro volume de “Viola de Lerenó”. A própria participação do poeta na Nova Arcádia, em Lisboa na década de 1790, fizera a entidade promover a estética clássica, a caracterizar o encontro do erudito e do clássico de acordo com as composições das modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa nos rigores neoclássicos<sup>228</sup>. O segundo “contraste” é oriundo do “hibridismo” da estética clássica e popular, a qual o público português consome:

---

<sup>224</sup> Assim como Uliana Ferlim, Tereza Virginia também levanta essa questão discutindo com Carlos Sandroni na obra *Feitiço decente*.

<sup>225</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. P. 42. APUD VIRGÍNIA, Tereza. *Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução* Texto publicado na Revista Cerrados. Brasília, UNB, v.20, 2005, P.159-169

<sup>226</sup> Idem.

<sup>227</sup> VIRGÍNIA, Tereza. *Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução* Texto publicado na Revista Cerrados. Brasília, UNB, v.20, 2005, P.159-169

<sup>228</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. P. 75-76.

(...) enquanto no Brasil, o esforço parecia ser no sentido da configuração daquilo que Antonio Candido compreende como sistema literário e, portanto, da criação de um público receptor para obras literárias, o público português **consumia**, talvez por seu **caráter exótico**, a linguagem coloquial brasileira, os diminutivos e a dengue musical saídas da viola de Domingos Caldas<sup>229</sup>.”

O caráter de consumo do lundu está inscrito em seu exotismo que, segundo Antonio Candido, promove-o a transgressor. Seguindo esse raciocínio, Villalta ressalta o gênero como desafiador da coroa portuguesa: no momento em que desejava oficializar a língua na colônia, o lundu, na contramão pela viola de Domingos Caldas Barbosa, encanta a metrópole com o “linguajar brasileiro.”<sup>230</sup>

A partir dessas afirmações, o lundu se conecta à ideia de “contrastes”. Nas palavras de Virgínia:

O contraste na língua, o contrastes no corpo, o contrastes das relações de senhores e escravizados, nas letras de lundus, mas acima de tudo, esses contrastes quando se aproximam do lundu, estão também se aproximando de uma musicalidade de origem africana na qual esta em “transito cultural entre Brasil, África e Portugal” relativizando e negociando valores.<sup>231</sup>

Há que se ter cuidado para a ideia de “contraste” não cair no modelo “nós x eles”. O lundu contrasta com a moralidade vigente da estrutura colonialista e isso é evidenciado no corpo, na língua, nas relações assimétricas. Virgínia fala de uma aproximação de uma musicalidade africana em trânsito cultural em Brasil, África e Portugal. Esse trânsito chama-se relações atlânticas e, nesse itinerário, não compreende hierarquizações, que são significadas pelas interpretações colonialistas, e ressignificadas no presente trabalho como atlânticas.

---

<sup>229</sup> CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira, v. 1. São Paulo, Martins: 1981. P. 23-29. Grifo meu.

<sup>230</sup> VILLALTA, Luis Carlos. “O que se fala e o que se lê”: língua, instrução e leitura”. Apud: MELLO E SOUZA, Laura (org). História da vida privada, vol I. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

<sup>231</sup> Tereza. *Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução* Texto publicado na Revista Cerrados. Brasília, UNB, v.20, 2005, P.159-169

### 3.8. TINHORÃO E AS INTERPRETAÇÕES DO “VIOLA DE LERENO”

As narrativas acerca da obra “Viola de Lereno” de Domingos Caldas Barbosa serão analisadas de forma mais profunda. Para tentar diagnosticar a ressignificação do lundu como “mais erudito”, segundo José Ramos Tinhorão como discurso contínuo, primeiramente, analisa-se o palco que ocorre essa erudição: a metrópole. Posteriormente percebe-se que tal narrativa se debruça sobre a suposta linguagem marginal de Caldas Barbosa. A dita erudição europeia e a linguagem marginal do escritor são entendidas concomitantemente como híbridas, e resultantes de um processo dado pela circularidade cultural – aqui em oposição à tradicional observação nós x eles - que deve ser entendida como lundu, sem separações ou observações hierarquizantes, mas sim resultados de um processo de encontro de culturas. Segue a pesquisa do volume 306 da obra do poeta de viola de arame, obra essa que reúne informações precisas e abre um interessante diálogo com Suetônio Valença Soares e Francisco de Assis Barbosa.

A obra de maior atribuição ao músico e poeta Domingos Caldas Barbosa chama-se “Viola de Lereno”.<sup>232</sup> Essa obra foi editada cinco vezes em menos de trinta anos - 1798, 1806, 1813, 1819, 1825 - A presente edição teve o trabalho de ter em mãos uma compilação de todas as citadas, além da única do século XX de 1944, contendo também os dois volumes de 1798, que ainda se tinha em vida o poeta Caldas Barbosa e do ano de 1826.<sup>233</sup>

As edições de 1798, 1826 são pertencentes a Lisboa e são respectivamente os volumes I e volume II, as últimas de ambos contendo dois volumes são as de 1944, produzidas no Rio de Janeiro. Essas edições encontram-se na Biblioteca Nacional desta cidade (principal ambiente de toda essa pesquisa) e da Academia Brasileira de Letras, segundo as informações que constam na edição pesquisada. Outras edições são pertencentes a Lisboa.

Interessante destacar que a edição que se teve acesso, Suetônio Soares Valença, pesquisador da música popular brasileira, com formação em Letras Clássicas pela

---

<sup>232</sup> BARBOSA, Domingos Caldas. Viola de Lereno/ Domingos Caldas Barbosa; prefácio de Francisco Assis Barbosa; introdução estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1980.

<sup>233</sup> Idem.

Universidade de Brasília, conta ter tido todo cuidado em manter a fidelidade às edições dos anos de 1798 e do segundo volume de 1826, ao trabalhar nas notas da edição da coleção VERA CRUZ literatura brasileira, volume 306.

Suetônio destaca que, por fazer parte de um cunho mais “popular”, a obra “Viola de Lereno” não teve maior valor literário, sendo sua maior importância a de levar dados de “brasilidade” à corte portuguesa no século XVIII pela questão do vocabulário comum na colônia, pouco usado no reino. Esse vocabulário tocado em modinhas e lundus é o que Suetônio aponta como papel importante na história da música popular, aqui identificamos tal evento, fruto da discutida circularidade cultural atlântica que frente às assimétricas relações sociais, a estrutura colonialista, encontra pontes para que todos seus desdobramentos sejam chamados de lundu, não separados patrioticamente.

Francisco de Assis Barbosa foi pesquisador e historiador da literatura brasileira.<sup>234</sup> Sobre Caldas Barbosa inicia dizendo que não se trata de um grande poeta, mas sua espontaneidade deve dar um local de destaque nos pré-românticos. Sua obra, de acordo com a interpretação de Francisco de Assis Barbosa está cheia de máculas, e essas “imperfeições” são denominadas pelo historiador de “abomináveis”, mas que resistiram ao tempo e à “pancadaria” dos eruditos.<sup>235</sup>

Assis conta que os versos do poeta possuem uma autêntica preguiça da origem popular, e que: “Caldas Barbosa é uma ótima antecipação de modinheiros como Orestes Barbosa, um Sinhô, Noel Rosa e Chico Buarque”.<sup>236</sup> Sobre o exílio do tocador de viola, vale destacar:

Desde criança, revelou-se a veia satírica e repentista de Domingos Caldas Barbosa. Certos versos do rapaz, dirigidos a portugueses, desagradaram a gente influente da colônia. Foram queixar-se ao capitão general Gomes Freire de Andrade. Segundo informa o Cônego Januário, querendo dar satisfação a algumas pessoas poderosas ofendidas pelas sátiras do moço Caldas Barbosa”. Fez do poeta um soldado, destacando-o para bem longe do Rio de Janeiro, na colônia do sacramento, onde ficou até o ano de 1762, quando a praça foi ocupada por espanhóis.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D176/bibliografia>

<sup>235</sup> BARBOSA, Francisco de Assis APUD BARBOSA, Domingos Caldas .Viola de Lereno. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1980. Pág 13.

<sup>236</sup> Idem.

<sup>237</sup> Ibidem. Pág 14.

Francisco de Assis concorda com Tinhorão sobre o regresso do poeta anos depois para o Rio de Janeiro, no que diz respeito à vida boêmia que levou Caldas Barbosa, que reforça sua ida para Portugal a mando do pai, talvez uma espécie de segundo exílio do poeta:

Vai para Coimbra a continuar seus estudos. Mas o pai morre antes do filho ingressar na Universidade, e o nosso poeta teve de se resignar a aceitar a proteção dos irmãos Vasconcelos, seus amigos condiscípulos, filhos do Marques de Castelo – José Luís de Vasconcelos, depois Conde de Pombeiro e Marques de Belas, e Luís José de Vasconcelos e Sousa, mais tarde Vice Rei do Brasil no Rio de Janeiro (1779-1790), o construtor da casa dos pássaros e animador de artistas como o mestre Valentim e o Xavier das Conchas. Viveu Caldas a princípio no Porto, na casa de um e de outro, ao tempo em que os irmãos Vasconcelos ali exerceram as funções de desembargadores da relação, passando depois a Lisboa, na grande fase da sua carreira de poeta, a ponto de suplantar em popularidade as maiores figuras do tempo - um Bocage e um Filinto Elísio, entre outros.<sup>238</sup>

O circuito social de Domingos Caldas Barbosa é considerado de grande importância por conta da amizade do poeta com os irmãos Vasconcelos. Essa amizade é construída, segundo a própria narrativa, por conta da capacidade poética de Caldas Barbosa, o que é mais explícito em José Ramos Tinhorão, citado no início desse capítulo. A seguir encontram-se os “imperfeitos” e “abomináveis” lundus, resistentes à pancadaria dos eruditos - nas palavras dos pesquisadores do volume 306 de “Viola de Lerenó”- e que serviram de ponte entre a chamada brasilidade e a corte portuguesa do século XVIII.

Em artigo já citado, Phyllis Peres trata os lundus de Caldas Barbosa como uma “linguagem revolucionária” ao dialogar com Malinoff sobre o uso exótico da culinária na obra de Barbosa:

---

<sup>238</sup> BARBOSA, Francisco de Assis APUD BARBOSA, Domingos Caldas .Viola de Lerenó. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1980. Pág 13.

<sup>238</sup> Idem. Pág 15.

Amor comigo é tirano  
mostra me um modo bem cru  
temme mexido as entranhas  
Qu'estou todo feito angu.<sup>239</sup>

O autor comenta que “angu seria o prato principal dos negros escravizados”, mas mais importante do que essa questão literal é enveredar pelo que representa o movimento. O angu se aproxima do lundu dança, pelo movimento em suas “construções”, o “cru” quando mexido nas entranhas, passa a ser tirano e esse caminho “temme” (treme) como a dança no encontro dos umbigos. Levanta-se uma hipótese de Caldas Barbosa fazer uma alusão direta ao lundu dança, e com isso ter conhecimento de sua coreografia.

O amor faz o seu coração  
mas mole do que quimbombo.<sup>240</sup>

A culinária segue na palavra “quimbundo” que quer dizer, “quiabo” e, mais uma vez, uma referência à moleza, e/ou malemolência. Aparentemente a moleza relaciona-se à questão sentimental. Considerado pré-romântico pelos poetas e intelectuais europeus, supostas menções de Caldas Barbosa ao amor nessa passagem também se relacionam a uma culinária bem particular, como na passagem a seguir:

Porque eu sou Calda de açúcar  
e ele apenas mel de tanque.<sup>241</sup>

Phillys Peres propôs uma “zona de trincheira” para falar sobre a vida social de Domingos Caldas Barbosa em Portugal. Uma “Calda de açúcar” pode ser referência quase biográfica, enquanto alguém como mel de tanque não possui a mesma doçura. Se considerar a zona de trincheira e as difíceis aceitações sociais que passou o poeta, essa passagem pode estar próxima dessa interpretação. Ainda sobre relações assimétricas, agora tratando-se entre senhor e escravizado, Caldas Barbosa escreve: “Tem nanhã certo nhonhó.”<sup>242</sup>

---

<sup>239</sup> BARBOSA, Domingos Caldas. Viola de Lerenó/ Domingos Caldas Barbosa; prefácio de Francisco Assis Barbosa; introdução estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1980. Pág 213. Todos os lundus de Caldas Barbosa foram diretamente analisados na fonte primária: Viola de Lerenó.

<sup>240</sup> Idem

<sup>241</sup> Ibidem.

<sup>242</sup> Ibidem. Pág 201

Esses são termos usados pelos africanos escravizados para chamar seus senhores e senhoras. A pena do poeta expõe a relação desigual na sociedade escravocrata. Essa pequena passagem, aparentemente pequena, pode ser indagada, mas evidencia uma hipótese interessante: a forma íntima de tratamento entre senhores e escravizados que expressa o diminutivo dos termos.

No “Lundum em louvor de uma brasileira adotiva,” o poeta se refere a uma mulher portuguesa que representa uma brasileira:

Quem me havia de dizer  
mas a cousa é verdadeira  
que Lisboa produziu  
uma linda brasileira.<sup>243</sup>

Nota-se aqui uma sexualidade da dança relacionada de forma pejorativa pela interpretação colonialista. A africanidade pode ser questionada quando uma lisboeta produz uma “linda brasileira”; em outras palavras, a sexualidade parece ser tão atlântica quanto a dança. O discurso colonialista significa a sexualidade da dança, a selvageria oriunda da África, entretanto nesses versos a sexualidade também circula pelo atlântico, e é ressignificada por Caldas quando esta encontra-se no corpo feminino de uma lisboeta.

Para dar continuidade às interpretações dos lundus de Caldas Barbosa, a seguir busca-se dialogar com José Ramos Tinhorão. Sobre o poeta em Lisboa, o historiador comenta: “autor das cantigas de amor descompostas, cantadas nos melhores salões de Lisboa”<sup>244</sup>. O historiador revela que a música do poeta tornou-se popular nessa cidade da Europa, que depois do sucesso de Caldas Barbosa, o gênero passou a contar com o acompanhamento da viola, além do cravo e posteriormente o piano.<sup>245</sup>

Tinhorão apresenta lundus de autoria de Domingos Caldas Barbosa<sup>246</sup>, nos quais destacam-se os que dialogam com a ideia de “brasilidade” construída pelo historiador. Conta que os lundus cantados são tão raros que até meados do século XIX os dados históricos disponíveis são apenas suposições. Em seguida destaca: “Um fato

---

<sup>243</sup> BARBOSA, Domingos Caldas. Viola de Lereño/ Domingos Caldas Barbosa; prefácio de Francisco Assis Barbosa; introdução estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1980. Pág 41.

<sup>244</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular brasileira da modinha à canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974. Pág15.

<sup>245</sup> Idem.

<sup>246</sup> Pequena história da música popular brasileira da modinha à canção de protesto.



incontestável, no entanto, é que sua grafia mais frequente de lundum, existiu desde o fim do século XVIII um tipo de cantiga cuja letra indicava inegável procedência brasileira”.<sup>247</sup> Supõe-se assim que a ideia de brasilidade é construída pelo historiador a priori pelas questões de grafia já retratadas acima por intelectuais como “abomináveis”.

A obra de Caldas Barbosa é apontada como a mais antiga notícia do “lundu canção”, e trata a obra como uma coletânea de versos musicados. Sobre sua publicação em dois volumes (1798-1826) é apresentada uma importante questão: o lançamento do primeiro volume é datado quando o poeta era admitido na “Nova Arcádia”, e passa a usar o nome poético Lereno Selinuntino.<sup>248</sup>

Os lundus selecionados por Tinhorão são pertencentes ao segundo volume da obra onde é expressamente citada a palavra Lundum:

Se não tens mais quem te sirva  
O teu moleque sou eu.  
Chegadinho do Brasil  
Aqui stá que todo é teu<sup>249</sup>

Nessa primeira interpretação, segundo as palavras de Tinhorão, Caldas se apresenta na condição de “mulato chegadinho do Brasil”, com isso a aceitação pessoal ou indireta do caráter negro [...] são temas tratados.<sup>250</sup> A construção da brasilidade passa pela escravidão, presente em “preocupações humorísticas” dos temas tratados (escravidão). Outro lundu destacado - já analisado acima, inclusive - é “Lundum em louvor de uma brasileira adotiva”. Sobre este, Tinhorão aponta para a prática da dança em Lisboa em fins do século XVIII sem muitos aprofundamentos, o destaque fica: “uma senhora portuguesa com a mesma desenvoltura que uma brasileira”<sup>251</sup>. Presume-se que há minimamente um cuidado ao destacar “senhora portuguesa” ao se tratar de uma dança “selvagem”.

O lundu continua:

---

<sup>247</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular brasileira da modinha à canção de protesto. ED Vozes LTDA. Petrópolis, 1974. Pág 41.

<sup>248</sup> Idem. Pág 42.

<sup>249</sup> BARBOSA, Domingos Caldas. Viola de Lereno/ Domingos Caldas Barbosa; prefácio de Francisco Assis Barbosa; introdução estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1980. Pág 57.

<sup>250</sup> Idem

<sup>251</sup> BURKE, Peter. Hibridismo cultural. ED UNISINOS. RS 2003. Pág. 57.

Tomara que visse a gente  
Como nãhá dança aqui:  
Talvez que o seu coração  
Tivesse mestre d'ali.  
Ai companheiro não será ou sim será  
O jeitinho brasileiro" [...]  
Uns olhos assim voltados  
Cabeça inclinada assim.  
Os passinhos assim dados  
Que vem entender em mim.

O jeitinho brasileiro para o historiador evidencia-se na dança da “senhora portuguesa”, enquanto acima assume-se que a sexualidade é tão atlântica quanto a dança. A sexualidade é de uma portuguesa que dança o lundu, não se incorporam instintos a partir de uma prática cultural distinta que nem, por assim dizer, busca-se interpretar o lundu, mas sim atlântico. Além da “incorporação” do jeitinho brasileiro, a onomatopeia no lundu a seguir também tem uma suposta interpretação colonialista:

Ai rum rum  
Vence fandangos e gigas  
A chulice do lundum<sup>252</sup>

Acredita-se que as abomináveis imperfeições diagnosticadas anteriormente por Suetônio e Francisco de Assis Barbosa, dialogam com as interpretações pejorativas de José Ramos Tinhorão:

A chulice, no sentido que o poeta emprega o termo, era o mesmo que denguice: a moleza brasileira que os europeus denunciavam no caráter da gente da colônia portuguesa da América, e que na verdade ficaria com uma marca psicológica de um povo sempre sujeito a certa ternura melosa.<sup>253</sup>

Eruditos passaram a compor modinhas em Portugal, e por influência da ópera italiana, transformo- se demais o gênero popular em canções eruditas.<sup>254</sup> É a partir dessa ideia de “erudição” que se discute a suposta linha evolutiva do lundu, proposta pela historiografia tradicional. O lundu se ressignifica num contexto atlântico, e retirar os discursos hierarquizantes, colonialistas é uma proposta tão pós-colonialista quanto entender que Caldas não possui uma intencionalidade de transformar uma música

---

<sup>252</sup> BARBOSA, Domingos Caldas. Viola de Lerenó/ Domingos Caldas Barbosa; prefácio de Francisco Assis Barbosa; introdução estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1980. Pág 219.

<sup>253</sup> Ibidem

<sup>254</sup> Ibidem.

pertencente às senzalas na colônia numa canção erudita nos salões europeus; as ressignificações do lundu dialogam diretamente com as relações sociais onde quer que se apresentem suas identidades no atlântico.

## CONCLUSÃO

A elaboração do lundu num contexto colonial (último quartel do século XVIII e início do curso do século XIX) é intimamente ligado a uma rota atlântica a qual abarca África, Brasil Europa, que se aproximaram pelas relações socioculturais atlânticas. A partir dessa informação de uma aproximação social, o presente trabalho buscou compreender que o trânsito cultural não era estático, pertencente a camadas sociais isoladas uma das outras, mas propício a um fluxo de idas e vindas.

Com isso, empiricamente corpo e canções mostram o lundu compreendido como híbrido ou atlântico, num processo de encontro da chamada “dança dos negros” com as “danças europeias”, relatada como um “equivoco no Brasil”. Os traços da dança são narrados de forma hierárquica, seguindo a essência colonialista, o embranquecimento histórico.

Ao identificar que a escrita sobre o tema mantinha a mesma lógica colonialista, aproximar os fatos empíricos com as narrativas canônicas: Bruno Kiefer, José Ramos Tinhorão, Edison Carneiro, Câmara Cascudo, Siqueira Baptista decorreu do que foi chamado de “discursos contínuos”, onde se conclui que o colonialismo continua nas escritas canônicas do tema. Mas como dito na introdução, o objetivo deste trabalho é debruçar-se sobre parte da produção escrita sobre o tema e não sobre toda a escrita do lundu, o que acarretaria uma continuidade da pesquisa nessa perspectiva pós-colonialista.

Essas narrativas estão muito presas à ideia “nós x eles”, que visa “separar” traços do lundu, sem compreendê-lo como uma “esponja cultural”; essa separação de traços viabiliza um processo essencialista que caminha da dança para a canção. Decerto que este trabalho não comunga dessas ideias, por isso a proposta de um trânsito cultural enquanto é “talhado” o lundu atlântico. Conclui-se que o lundu não desaparece durante toda a temporalidade proposta. A partir dos documentos oficiais, dos relatos de

viajantes, das iconografias, o lundu permanece transgredindo a lógica colonial de acordo com suas possibilidades.

Essa transgressão é descrita na lógica das ações individuais, pois as fontes apontam para a umbigada como elemento marginal, exótico e conclui-se que os corpos não obedeceram à estrutura (pré-estabelecida) de dominantes e dominados. Nesse sentido o lundu foi como dito: transgressor. Essa conclusão se respalda no fato de não ter sido extinguido, como apontam as leituras que entendiam esse processo como “aculturação”, mas sim contribuinte do hibridismo atlântico aqui analisado na proposta pós-colonialista.

A rota atlântica colonialista deu um sentido eurocêntrico à política, economia, na sociedade, na cultura. O teatro é um exemplo desse modelo. Chamado de “lundus de teatro”, os entremezes, ao serem descritos como uma espécie de comicidade em esquetes engraçadas entre as apresentações de tragédias, dramas e farsas, dá maior volume à hipótese de que os espectadores iam por dois motivos: assistir às peças europeias e rir dos lundus “cômicos”, apresentados em esquetes engraçadas, proporcionadas nos intervalos, endossando o que se entende por colonialismo no presente trabalho.

O corpo e a canção nessa concepção não são totalmente domesticados, dóceis. A domesticidade é um caminho vulnerável para cair na interpretação colonialista que recai na ideia de “aculturação”, diferente do entendimento híbrido. A estrutura colonial é uma via de tentativa de disciplina do subalterno, e entender que este se impõe à história, abre caminhos para interpretações não deterministas e o lundu é um exemplo para abrangência de estudos nesse caminho.

Domingos Caldas Barbosa também não foge à regra do colonialismo e, ao analisá-lo pelo viés pós-colonialista, também se dá a mesma conclusão acima. Seu nome está intimamente ligado à formação de identidade nacional, atribuído à construção de nacionalista de “lundu brasileiro” em sua passagem por Portugal.

Pensá-lo pelo prisma proposto, além de diluir a ideia “nacionalista” (até por que não é objetivo deste trabalho buscar uma origem para o gênero e sim compreendê-lo como atlântico, em sua circularidade cultural) acerca de Caldas, conclui-se duas questões: a primeira é que o pensamento nacionalista atribuído ao lundu (canção/Caldas Barbosa nesse caso) na verdade é eurocêntrico. A segunda questão responde à primeira, pois busca-se comparar o Caldas com, Bocage poeta português, e pressupõe-se com isso

a repetição da hierarquia dos corpos no lundu dança, nos entremezes, também aqui, nas interpretações das canções de Domingos Caldas Barbosa.

Ressalta-se, pelos cânones, as marginalizações dos lundus de Caldas Barbosa por não conter os rigores da academia (ao contrário de Bocage). E é justamente “por fora das letras” que se pensa o poeta nesse trabalho: outro elemento empírico nas narrativas colonialistas, o discurso contínuo permanece nesse entendimento do músico/poeta. Uma ideia de identificar a produção artística no mesmo contexto do “exotismo brasileiro”.

Através do objetivo principal, que foi discutir parte da produção escrita sobre o lundu para descortinar narrativas hierarquizadas no campo da história social da cultura, foram identificadas algumas hipóteses de modelos colonialistas que aprisionaram os discursos sobre o lundu dança e posteriormente o lundu canção num universo hierarquizante. Seguindo por esse objetivo, esse universo é repetido no que aqui buscou-se chamar de “discursos contínuos”, ou seja, discursos de intelectuais que se debruçaram sobre o tema e endossaram a produção de pensamento colonial e essencialista das fontes referentes aos relatos de viagem, iconografias, dados oficiais entre outros.

Outra importante conclusão é que essa hierarquização cultural proposta pelo etnocentrismo, em primeiro momento desqualifica o trânsito entre culturas no processo do encontro, gera um essencialismo que busca uma origem para o lundu sem compreendê-lo como atlântico. Essa investigação por uma origem reafirma binarismos que fazem com que o lundu seja apropriado em discursos nacionalistas, os quais constroem tradições, e endossam as hierarquias como a ideia de “dança dos negros”, “lundu brasileiro”, concomitantemente é dito que ao encontrar as danças europeias subentende-se um processo civilizatório que embranquece o lundu.

O corpo, os lundus cantados, são elementos empíricos que evidenciam a circularidade cultural, os processos que trazem à luz uma cultura viva no atlântico sem as hierarquizações. Pressupõe-se que os “discursos contínuos” das narrativas dos cânones dialogam bastante com a dos viajantes europeus do século XIX. Esses “discursos contínuos”, ao inventarem tradições “puras”, não comungam desse pensamento conclusivo desse trabalho. A “brasilidade” do que é entendido como lundu como uma tradição inventada, encobre uma realidade mais complexa que se aplica no atlântico, no corredor cultural desse.

A consciência do colonizador não é desprendida dos discursos tradicionais e com isso, parte dos traços culturais do lundu é marginalizada quando não confrontada numa perspectiva pós-colonialista. Assim, a invenção do lundu de “origem africana”, e que passou pelo processo de “aculturação” no Brasil, ou seja, teve a cultura europeia sobrepondo a “africana” é o reflexo de uma construção mítica, tanto da África quanto de supostas “originalidades” desse continente, contado por colonizadores viajantes e reforçado por intelectuais em seus estudos. Uma releitura do tema aponta para questionar a construção de “nacionalismo eurocêntrico” baseado nesses discursos contínuos.

Em suma, o padrão narrativo dos discursos dos cânones alinhados aos relatos coloniais dá um volume bem quantitativo de fontes para esse trabalho, o que sugere que o embranquecimento da dança está além das ressignificações discutidas nos corpos e canções.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. São Paulo: INC- MEC, 1964.

AVELAR, Alexandre de Sá. *A biografia como escrita da história: limites e tensões*. Uberlândia: Ed. Universidade federal de Uberlândia, 2010.

BARBOSA, Domingos Caldas. Viola de Lereno/ Domingos Caldas Barbosa; prefácio de Francisco Assis Barbosa; introdução estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1980.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O Caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado. *Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social*, Universidade Federal de Santa Catarina. —, n.1 (1995)- Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 1995.

BATALHA, Ladislau. *Costumes angolenses*. Lisboa, 1890.

BAPTISTA, Siqueira. *Lundum x Lundu*. Rio de Janeiro, Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1975.

BIARD, Auguste Françoi. “Dois anos de Brasil”. Publicado: Brasília : Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicação.

Acesso: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1082> Data: 02/06/2018 às 00:21

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras Poéticas de Bocage*, volume I, Sonetos. Porto: Imprensa Portuguesa – Editora, 1875.

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BROOKSHAW, David. *Race and Color in Brazilian Literature*. Metuchen: Scarecrow Press, 1986.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. ED UNISINOS. RS 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 1. São Paulo, Martins: 1981.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.

CAPELO, H., e IVENS, R. *De Benguela às terras de Inca*, 2 Vols. Lisboa, 1881.

- CARNEIRO, Edison. *O samba de umbigada*. MEC – CDFB, 1961, Rio de Janeiro. Campanha de defesa do folclore brasileiro.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro, ED Difel, 1990.
- CUPERTINO, Kátia. *O lundu tatuado no corpo*.  
\_\_\_\_\_. *Nas entrelinhas da expressão. Dança folclórica lundu*. ED Cuatiara.
- CROIX, Alain. MARX, "A alugadora de cadeiras e a pequena bicicleta", in RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELI, Jean François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editora Estampa, 1998.
- ELIAS, Nobert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993. Pág 192.
- FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. tradução de Renato da Silveira . - Salvador : ED UFBA, 2008.
- FELISBERTO, Marcello Moraes de Assunção – "Notas sobre a dominação social em António Gramsci e Pierre Bourdieu". *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXXI, 2016, pág. 151-171.
- FERLIM, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX*. Campinas SP, 2006.
- FILHO, João Pacheco de Oliveira. *Elementos para uma sociologia dos viajantes*, UFRJ, Museu Nacional Rio de Janeiro.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, ED Vozes, 1987.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência* – São Paulo: ED 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de estudos afro-asiáticos, 2012 (2º edição)
- GONZAGA, Thomas Antonio. *Cartas chilenas*. Belém, Pará, Universidade da Amazônia, NEAD Núcleo de educação a distância.
- GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. *O amor mestiço nas modinhas e nos lundus de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) e nas mornas de Eugenio Tavares (1867-1930)*. Dissertação de mestrado- Faculdade de ciências e letras de Assis- Universidade Estadual paulista.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: Palavras-chave da antropologia transnacional*. 1997.
- HOBBSBAWN, Eric & Terence Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.



- KIEFFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Coedições URGS. Porto Alegre ed. Movimento. 1977.
- KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. Revista USP. São Paulo, vol. 30: <http://www.usp.br/revistausp>. Arquivo consultado em 2004. APUD MARTINS, Eric Aversari. *A viola caipira, a modinha e o lundu*. Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e arte. São Paulo, 2005.
- LADISLAU, Batalha. *Costumes angolenses*. Lisboa, 1890.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, Rio de Janeiro, ED Vozes, 2011.
- LIMA, Edilson Viente. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010.
- MARTINS, Eric Aversari. *A viola caipira, a modinha e o lundu*. Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e arte. São Paulo, 2005.
- MEIRELLES, Regina. *Música popular brasileira*.
- MELLO E SOUZA, Laura (org). *História da vida privada*, vol I. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NOGUEIRA, Claudete de Sousa. "O samba de umbigada paulista: memória, resistência cultural e construção de identidades". Revista de história de cultura o samba e suas histórias. 2007 N 16. Centro de memória UNICAMP. ED Arte e escrita.
- OLIVEIRA, Maria da Glória de. *Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida*. Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 429-446, maio/ago. 2017.
- PERES, Phyllis. "Domingos Caldas Barbosa e o conceito de criouliização do Caribe". Revista Iberoamericana. Vol. LXIV, Nturs. 182-183, Enero-Junio 1998.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Sao Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SARMENTO, Alfredo de. *Os sertões d'Africa: apontamentos de viagem*, Lisboa. 1880.
- SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos / Kalina Vanderlei Silva, Maciel Henrique Silva. – 2.ed., 2ª reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2009.*
- SILVA, Marília T. Barboza da. *Coisa de preto: o som e a cor do choro e do samba*. 4 edição. São Paulo, 2013.
- SILVA JR, Jonas Alves da. *Doces modinhas pra iaiá, buliços lundus para ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Linear B; Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, 2008.

SPIVAK , Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar*. Belo Horizonte, ED UFMG, 2010

SPIX, Johann Baptist Von, MARTIUS, Carl Friedrich Von. *Viagem pelo Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia: 1981. Volume 1, 2 e 3.

TABORDA, Márcia. *A viola e a música de Domingos Caldas Barbosa: uma investigação bibliográfica*. Departamento de Música/UFSJ.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo, 2004, ED 34.

\_\_\_\_\_. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: ED 34, 2008.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular da modinha à canção de protesto*. Petrópolis Rio de Janeiro ED Vozes LTDA, 1974

\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, P. 123. 1998

\_\_\_\_\_. *Música popular de índios, negros e mestiços*. ed. Vozes LTDA. Petrópolis, 1975.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, 1991, Art Editora.

TOLLENARE, L. F. "Notas dominicais. Tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil nos anos de 1816, 1817, 1818". Revista do instituto archeologico e geographico. N 61. Recife-PE: ED, 1905.

Edilson Vicente de. *A modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos*. USP. 2010.

VIRGÍNIA, Tereza. *Entre negros e iaiás: lundu, poder e sedução* Texto publicado na Revista Cerrados. Brasília, UNB, v.20, 2005, p.159-169.

#### **SITES CONSULTADOS:**

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rugendas\\_lundu\\_1835.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rugendas_lundu_1835.jpg) Revista de História da Biblioteca Nacional, ano 1, nº 8, fev/mar. 2006

<https://www.alamy.com/viagem-pintoresca-atraves-do-brasil-lundu-lamina-96-1835-author-johann-moritz-rugendas-1802-1858-image209661491.html>. Viagem Pintoresca Atraves do Brasil, lundu, Lamina 96, 1835. Author: Johann Moritz Rugendas (1802-1858)

<http://www.afreaka.com.br/notas/sensualidade-e-graca-lundu/> Retrato do Lundu no Rio de Janeiro do século XIX por Earle (Foto: Reprodução/Revista de História)

<http://sincopadomusicaculturaarte.blogspot.com/2016/11/o-lundu.html> RUGENDAS, Moritz.

Malerische Reise in Brasilien. Paris: Engelmann & C., 1835

<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1082> Data: 02/