

BATUQUES, LUNDU, MODINHA E A EMERSÃO DO BAIÃO NO NORDESTE BRASILEIRO

JONAS RODRIGUES DE MORAES [□]

O artigo discorre sobre as sonoridades em diásporas ressaltando suas contribuições para criação da música popular brasileira. Os aspectos rítmicos dos batuques, lundu, modinha tornaram-se elementos fundamentais para emersão do baião no nordeste brasileiro bem como forneceram sementes para a organização de cancionário popular no Brasil.

Convém lembrar que a mais de duzentos anos se deu a construção da cultura musical no Brasil (ALBIN, 2012:23). Desse modo, os batuques – dança e música dos primórdios na colônia –, constituem precipuamente em sonoridades importantes para a criação do repertório estético musical brasileiro. Os viajantes lusitanos encontraram nas paisagens sonoras de Angola ou no Congo as mesmas características do batuque executado na cultura acústica brasileira. Essa prática cultural,

No seu tipo mais generalizado consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares, alguém pertence realmente a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los (ALVARENGA, 1982: 148-9).

A síncope provocada pela marcante e pujante sonoridade dos negros africanos em solo brasileiro levou a entender que a manifestação polifônica do batuque “entre o gentio Kongo” relaciona-se a

*[...] uma espécie de pantomima em que o assunto obrigado é sempre a história de uma virgem a quem são explicados os prazeres misteriosos que a esperam, quando o **lembramento** (alambamento – espécie nativa de casamento), a fazer mudar de estado, são a prova evidente de depravação que reina entre os habitantes daquele sertão (CARNEIRO, 1961: 55).*

[□] Doutorando em História Social – PUC/SP e Professor da rede pública estadual do Piauí e do município de Caxias-MA.

No Brasil, os negros escravizados eram perseguidos frequentemente por executar e organizar suas festas por meio dos batuques. Vale assinalar que a presença africana musical foi uma das forças fundante para a disseminação dos sons nas terras brasileiras, de modo que no período inicial da colonização o termo batuque foi “[...] atribuído à ignorância linguística de alguns escritores antigos, que preferiam usar a palavra para designar o mesmo tipo de dança que será conhecida no Brasil como *dança de umbigada*, e considerada como precursora do atual samba” (MUKUNA, 2006: 80). Alguns estudiosos chamam atenção para dança da umbigada¹. Eles defendem que

a coreografia da umbigada assemelha-se à de uma dança de roda conhecida de vários tribos (mbenga e lutuku, entre os lubas) ao redor da bacia do Congo, sempre executada por um grupo misto, ao luar. No final do século veio a ser considerada em Kinshasa, como precursora da música moderna do Congo pelo nome de abgaya (Ibidem: 81-2).

A dança da umbigada foi admitida como um dos elementos fundamentais para a prática musical brasileira. A exemplo “o lundu dançou-se no Brasil com umbigadas” (CASCUDO, 2001:709). Assim, reconhece que a umbigada colaborou de maneira significativa para o cancionário estético brasileiro.

Antes de historicizar sobre a emergência do lundu e da modinha no século XVIII. A historiografia da música popular registrou a participação do compositor e poeta Gregório de Matos Guerra (1636-1695) no século XVII. Embora, alguns escritos historiográficos esqueceram de mencionar os artistas que contribuíram para a criação do campo musical no Brasil nas primeiras décadas do século XVII. Entretanto, alguns registros de canto popular foram dedicados ao “[...] grande poeta satírico Gregório de Matos Guerra, o boca do inferno, que conquistava já velhote as escravas mais apetitosas do Recôncavo baiano, cantando versos frascários ao som de uma viola de arame” (ALBIN, **Op.cit.**, 2012: 23). Vale assinalar que a “obra de Gregório de Matos Guerra deveria ser estudada não como obra poética mas como versos de música popular urbana” (TINHORÃO, 1998:57).

Considera-se Gregório de Matos, um dos primeiros artistas a compor canções pelo viés do hibridismo musical. Ele se consagra como um poeta músico que

¹ Entre esses autores que discutem a umbigada ver as produções de Mario de Andrade, Luiz D. Gardel, José Ramos Tinhorão e o próprio Kazadi wa Mukuna. Kazadi wa (MUKUNA, **Op.cit.**, 2006: 81).

cultivava predominantemente, ao lado das glosas e cantigas, coplas e chansoneta, os romances que lhe permitiam contar no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com fundo de acompanhamento à viola. E nessa preferência por esta forma de canto falado – acompanhado por certo no melhor estilo monódico vindo do século anterior – o poeta chegaria inclusive ao inconveniente de pretender cantar em verso a tristeza de uma “dama, que estava no interior [de sua casa] enojada pela morte de sua mãe” (Ibidem).

Evidentemente que o poeta Gregório de Matos teve uma importância singular nos acordes historiográfico da música brasileira. Nesse sentido esquecer-lo de sua trajetória artístico-musical e sua participação no cancionário brasileiro seria como apagar uma tradição de memória acústica que vieram da colônia.

Por outro lado, além dos batuques, outros sons se manifestaram de forma expressiva em terras brasileiras. Nesse caso, destaque para o lundu e a modinha. Esses ritmos vinculam-se efetivamente a expansão portuguesa. Pensar a partir desses parâmetros leva a compreender que

*Portugal, ao longo de vários séculos, buscou implantar em suas colônias em todo o mundo, uma cultura européia, monárquica, capitalista e calcada, evidentemente, em seus próprios anseios, ou seja, lusitana. E mais do que isto: trata-se de compreender como após a primeira metade do século XVIII, as tendências da administração pombalina juntamente com modelos sócios-culturais ilustrados foram articuladas pelas camadas sociais luso-brasileiras; e como se refletiram também na construção de formas de lazer, portanto na construção de um **modus vivendi** que irá influenciar diretamente, após a segunda metade dos setecentos, gêneros musicais tais como a modinha e o lundu [...] (LIMA, 2010:15).*

Foi na atmosfera histórica do século XVIII que emergiu o lundu e a modinha. Esse século foi considerado por muitos historiadores como o “século das luzes”². O processo de constituição do campo musical brasileiro relaciona-se a esses dois gêneros³.

A historiografia da música popular brasileira considera “[...] a modinha, como canção lírica, que tematiza o amor ideal que poética e musicalmente comprometida com o estilo vigente na segunda metade do século XVIII” (Ibidem). Por outro lado, compreende o lundu como uma “[...] canção mais sensual satírica, e às vezes crítica também comprometida

² Evidentemente cabe esclarecer que os estudos pós-coloniais, em destaques os autores Frantz Fanon (1925-1961), Aimé Césaire (1913-2008) em seus postulados teóricos elaboraram críticas importantes sobre o processo civilizador e iluminista apontando que a civilização ocidental contribuiu para colonialidade do saber. E que o iluminismo se tornou um cânone na historiografia do ocidente.

³ Não há dúvidas de que outras sonoridades entre essas destaques para o maxixe, o samba, o baião entre outras práticas musicais tornaram-se importante para construção da Música Popular Brasileira (MPB). Todos os gêneros musicais brasileiro de certa forma tem sua raízes rústicas na modinha e no lundu. (ULHÔA, 1997: 2).

com sua época às vezes espúria e um pouco marginal [...]” (Ibidem). Os entrelaçamentos dos corpos negros por meio da síncope do lundu “foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão” (ARAÚJO, 1963: 11). São várias denominações em torno da palavra lundu, esse termo se expressa em variações:

*Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. É um exemplo típico do fenômeno de difusão de uma manifestação folclórica percorrendo caminhos que passaram do popular ao erudito, com plena aceitação de todas as camadas da sociedade brasileira, diferenciava-se do samba primitivo e do batuque danças de mesma origem. Ao chegar aos salões, sua sensualidade primitiva já havia dado lugar a uma dança voluptuosa, voltando às suas origens no maxixe no fim do século XIX, quando nada mais fazia lembrar o lundu primitivo. Com seu retorno ao povo, cumpria-se o ciclo folclórico-popular-erudito-folclórico (Léa Maria da Rocha & Oneyda Alvarenga. Apud. CASCUDO, *Op.cit.*, 2001.341).*

Evidentemente, como explicitado, os batuques e os sons das paisagens africanas geraram re-significações na tradição musical luso-brasileira, assim tanto o lundu como a modinha se utilizaram de “táticas” e estratégia para se instituir dentro da campo musical brasileiro. Dessa maneira, o termo modinha constitui num

Gênero de canção brasileira derivado da moda portuguesa. [...] Com o romantismo a modinha, normalmente acompanhada de violão, passou do estilo espirituoso para um clima de sentimento à flor da pele, enquanto a rítmica binária deu lugar à ternária, por influência da valsa [...]. Os compositores passaram a usar textos de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu – uma valorização do gênero que lembra o ocorrido com lied alemão, mudança posterior, assinalada por Luiz Heitor, foi a adoção dos quatro tempos do schottische, quando a modinha entrou em contato com o ambiente e a arte dos CHORÕES. Mas o fato é que a modinha, espalhada pelo país inteiro, nunca se sujeitou a regras muito rígidas (Dicionário Grove de música, 1994: 612).

Desse modo, o nascer do século XVIII foi acompanhado indubitavelmente com o florescimento das ideias iluministas. O processo “iluminador” acreditava “[...] que pudesse clarear os pensamentos, polir as almas, sensibilizar os corações; em suma, socializar as convivências” (LIMA, *Op.cit.*, 2010:16).

Em Portugal, o lundu e a modinha tiveram uma forte ligação com o processo civilizador e com a ilustração. Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), o marquês de Pombal e Conde de Oeiras foi à figura responsável por esse processo. Nesse campo de entendimento os gêneros musicais lundu e modinha colaboraram na propagação de uma

cultura focada nos princípios iluministas e na defesa do liberalismo e do laicismo, sem afrontar as posições conservadoras (NERY & CASTRO, 1999:118). Convém recordar que

A modinha e o lundu, portanto, despontam, como gêneros musicais dentro desse contexto, ou seja, absorvendo toda complexidade das mudanças ocorridas após a subida do Marquês de Pombal, depois do terremoto que abalou Lisboa em 1755. Antes dessa data, canções em Portugal eram classificadas genericamente de romance ária, cantiga ou moda (Mozart de Araújo. Apud. LIMA, Op. Cit., 2010:17).

Mas, no último quartel do século XVIII, o substantivo “modinha” aparece cada vez mais com frequência na literatura musical e poética, porém, de modo algum, descartando os substantivos precedentes. Os substantivos moda, cantiga e até cançoneta (este para destacar uma influência diretamente italiana), continuam sendo utilizados, como podemos atestar nos manuscritos da época [...]. Porém, cada vez com mais frequência, a canção de amor luso-brasileira dessa época será conhecida com o nome de modinha (Domingos Caldas Barbosa & João M. Albuquerque. Apud. Ibidem).

A modinha chega a ser apreciados por compositores e ganha os salões da corte imperial portuguesa. Os apreciadores dessa modalidade musical são os renomados compositores da época como o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e Antônio Carlos Gomes, conhecido por Carlos Gomes (1836-1896). Eles tornaram-se excelentes modinheiros da época oitocentista. Nas ruas e nos salões da aristocracia, a tradição da modinha “[...] fez uma longa carreira na vida musical brasileira e, por isso mesmo, era apresentada em sua faceta solene e conservadora” (NAPOLITANO, 2007:11).

Nesse contexto de seguir as marcas dos antecedentes da música brasileira torna-se indubitavelmente enfatizar que Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) poeta satírico, se valia muito do improviso em suas elaborações musicais, foi a maior referência da modinha. Nos idos dos anos de 1770, Domingos foi para Portugal, onde se tornou compositor de modinhas e lundus. Sua estada por terras lusitanas resultou em apresentações marcantes na corte de dona Maria I.

Sendo a modinha introduzida por Caldas Barbosa no cenário lisboense, registra-se que essa sonoridade passou por processos de incorporação feita por músicos “[...] de formação erudita, que passaram a tratá-la de forma requintada, sob a nítida influência da música operística italiana” (SEVERIANO, 2009:17). Nesse compasso,

As transformações não param por aí, pois, depois de passar por esse processo, a modinha teve contato com as árias portuguesas, tomando então a forma camerística que passou a caracterizá-la. Com a vinda da corte de dom João VI para o Brasil, em 1808, a modinha retornou modificada, expressando como nenhuma outra música a temática amorosa (NAVES, 2010:61).

Nessa atmosfera de reflexão, cabe assinalar que o processo de composição da modinha é marcado “geralmente em duas partes, com o predomínio do modo menor, das linhas melódicas descendentes e dos compassos binário e quaternário” (SEVERIANO, **Op. cit.**, 2009:17).

As modificações da modinha foram mostradas por Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992) ao afirmar que a modinha adotou os quatro tempos do schottische, quando essa sonoridade “entrou em contato com o ambiente e a arte dos chorões. Mas o fato é que a modinha, espalhada pelo país inteiro, nunca se sujeitou a regras muito rígidas” (Dicionário Grove de música, **Op.cit.**, 1994: 612).

São variados estilos musicais que marcam o território brasileiro. Entretanto, o Brasil foi instituído identitariamente como país do samba. Discutir identidade cultural “[...] remete à questão do modo de conhecimento, de reconhecimento, de desconhecimento existindo entre um indivíduo e seu grupo, o que passa pela produção de significação” (GAY, 2005/2006: 5-6).

Parte da historiografia da música popular brasileira não evidencia o baião como sonoridade nacional. O governo de Getúlio Vargas construiu uma plataforma política sonoro-musical de identificação do país como uma sonoridade única – como se identidade fosse algo fixo (HALL, 2001:12-13) – , para cada região foram estabelecidas determinadas danças e músicas.

Esse tipo de política pode ser comprovado regionalmente e nos estados: baião (Nordeste), frevo e maracatu (Pernambuco), fandango (Norte e Nordeste), Bumba-meu-boi e tambor de crioula (Maranhão, Piauí, Rio Grande do Norte e Alagoas), Cavaló Piandó e Pagode de Amarante (Piauí), Boi-de-mamão (Santa Catarina), Pau-de-fitas (Paraná e Santa Catarina), Mineiro-Pau (Minas Gerais), Cururu (Mato Grosso e Goiás), Jongo (São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro), Calango ou Calanguinho e Siriri (Mato Grosso do Sul e Mato Grosso), Coco e suas variações (ritmo relacionado às paisagens sonoras de Alagoas, Pernambuco, Paraíba entre outras regiões) efetivamente essas tradições populares sofreram alterações rítmicas de forma que em determinadas regiões mudou-se apenas o nome.

A partir dessas reflexões, considera-se pertinente estudar o desenvolvimento da canção brasileira. A gênese da canção no Brasil deu-se no período colonial. Seu

desenvolvimento ocorreu-se de maneira gradativa e foi se consolidando por meio da modinha no final do século XVIII (SEVERIANO, Op. cit., 2009).

O movimentar das sonoridades nas paisagens brasileiras possibilitaram a emergência do baião. Efetivamente, o deslocamento do baião rural para paisagem sonora das cidades foi levado pelo sanfoneiro Luiz Gonzaga no final da década de 1930 e início de 1940. Indubitavelmente a escrita melódica do baião foi protagonizada nesse período com a criação em 1946, da canção “baião” de Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979) interpretada pelo grupo Quatro Ases e Um Coringa⁴. Humberto e Gonzaga encontraram e organizaram em torno do baião uma forma de tendência musical na perspectiva de lançar um gênero que fosse dançante e de fácil assimilação popular. O baião tornou-se popular caiu no gosto do público-ouvinte da época transformando numa expressão *pop*⁵ da música nordestina.

Os apontamentos historiográficos deram notícias do baião, como expressão artísticas dançante. A tradição popular noticiava essa dança como folclórica e rural. Assim, os escritos da época enunciavam.

O Baiano ou Baião parece ser uma dança usada apenas da Bahia para cima. Sobre ela se encontram referências neste Estado, em Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão. É uma dança de pares solistas, um homem e uma mulher, com sapateados, palmas, umbigada, meneios e o uso de castanholas ou de um castanholar de dedos que as substitua. [...] A observação interessa, porque parece dar mais estreitamente ao Baiano, as mesmas atitudes do Lundu. Realmente creio possível a suposição de que o Baiano seja mesmo um outro nome do Lundu. Pelo menos uma vez, Pereira da Costa fala claramente do “lundu baiano” (ALVARENGA, 1982. p.177-8).

No mesmo tom de análise alguns autores⁶ se posicionaram em relação ao baião ou baiano. Essa prática cultural de base folclórica se tornou uma expressão marcante no campo da cultura brasileira. A perspectiva de compreender o movimento do baião foi buscado incessantemente por esses autores. Assim se manifesta um dos autores,

⁴ “Conjunto vocal e instrumental. Seus integrantes eram todos da cidade de Fortaleza: Evenor de Pontes Medeiros, nascido em 1915, violonista e compositor; José de Pontes Medeiros, nascido em 1921, violonista e cantor; Permínio de Pontes Medeiros, gaitista e cantor; André Batista Vieira, o Coringa, nascido em 1920, pandeirista, cantor e compositor e Esdras Falcão Guimarães, o Pijuca, nascido em 1921”. Dicionário MPB. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/quatro-ases-e-um-coringa/dados-artisticos>>. Acesso em **17/09/2012**.

⁵ “A noção de *pop*, que na língua inglesa é abreviação para popular denota uma ideia de apelo às massas e ao consumo, numa linha bem diferente da acepção que o termo popular ganhava por aqui, ligado a uma noção romântica de cultura pura e autêntica”. PEREIRA. In: VALENTE, & SANTIAGO (Orgs.), 201:116).

⁶ Como já trabalhado nesse texto cabe relacionar parte desses autores que trabalharam com a noção de baião ou baiano, são eles: Oneyda Alvarenga, Guerra Peixe, José Ramos Tinhorão,

*Por outro lado, acredita-se que “baião” venha a ser corruptela de “baiano”, opinião da qual compartilham alguns dos nossos estudiosos mais autorizados, talvez por se julgar que a dança tenha se originado no **lundu** – uma forma musical popular que, em certa modalidade, se teria designado **lundu-baiano**. “Baiano” indicaria, então, a procedência geográfica: Bahia. Não obstante, o processo poderia ter se dado inversamente, quer dizer, de “baião” teria surgido a expressão “baiano” (PEIXE, In: MARTINS & SOUSA, [Orgs.], 2006:234).*

Na historiografia da música popular foram frequentes a vinculação do baião com outros ritmos da paisagem sonora brasileira. Em suas viagens pelo Brasil, o autor procurou mostrar os componentes e as práticas relacionais do baião com esses gêneros,

*Passando por Conquista, cidade situada no Sul da Bahia, fui informado, por gente do povo, que ali se dança o baião. Este, porém, se assemelha àquela espécie de música que é conhecido por “tango”. Trata-se do “tango brasileiro” ou tanguinho, cuja versão urbana também é conhecida por “maxixe”. Diferindo completamente em sua estrutura, baião é também a peça executada pela orquestra dos **Cabocolinhos** recifenses. Essencialmente instrumental, viva e apressada tem lugar quando se realizam as manobras deste divertimento, isto é, nos momento dançados e intercalados à sua representação dramático-coreográfico (Ibidem,235).*

A relação histórica estabelecida por alguns autores entre o baião – baiano – e o lundu possibilitou refletir sobre as contribuições afro-ibéro-árabe para o cancionero estético brasileiro, na maioria das situações o baião de tradição popular, ou folclórica, fora confundido, portanto,

*com o Lundu ou sendo em seu derivado, o Baiano se distingue dele nestes pontos: por comportar, durante a dança, improvisos e desafios dos cantadores, tal como informam no século XIX Sílvio Romero e modernamente Rodrigues de Carvalho; por ser também música exclusivamente instrumental, embora destinada sempre à dança. Neste último aspecto, ele existe no Estado da Paraíba e frequenta o Bumba-meu-boi, em que ocorrem para as dança das figuras Baianos cantados e Baianos instrumentais (ALVARENGA, *Op. cit.*, 1982:179).*

No Nordeste fora comum a formação de grupos ou de conjuntos instrumentais populares para acompanhar ritmicamente as danças e as músicas de tradição folclórica. O diálogo apresentado a seguir permite compreender a organização e as características básicas para execução rítmica do baião,

Os instrumentos são, neste caso, os empregados normalmente no bailado. Como dança de vida própria, o principal instrumento acompanhador do baiano é a viola, a que se juntam, segundo as informações de que disponho, pandeiro em Sergipe, botijão na Paraíba e rabeça no Maranhão. Quanto às suas características especificamente musicais, o Baiano são

*melodias sincopadas parentes do refrão dos Lundus, das Chulas e de outros que revelam no seu corte rítmico que destinam a danças cheias de movimentos de ancas. Caracteriza-o também a frequência de refrãos instrumentais em curtos arpejos (Ibidem)*⁷.

Com efeito, historicamente o baião foi fruto de um processo histórico, num ímpeto ele emergiu no movimento de uma re-invenção de tradição sob os efeitos da tradução cultural⁷. O baião moveu-se por terrenos fronteiriços, saindo do campo, espacialidade – enfocado por alguns estudiosos como de base folclórica – para o território urbano. Obviamente que esse gênero ao deslocar para zona urbana teve que negociar com as sonoridades desse território. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira tornaram agentes responsáveis pela tradução diaspórica do baião. Isso permite enfatizar que “tanto literal como metaforicamente, a experiência afrodiaspórica é uma tradução” (HALL, 1996:70-71). Os termos: “congo, Rei Bantu, maracatu, Orixalá, nagô” da canção gonzagueana procuraram apresentar a traduzibilidade africana na música brasileira,

*Meu avô lá no congo
Foi Rei Bantu
Mas aqui eu sou rei
Do maracatu
Fiz eu meu reinado
Fiz meu trabuco
Lá nos carnaviá
Do meu Pernambuco*

*Ai, ai, Orixalá
Ai, ai, meu pai nagô!
Ó vem abençoar o meu reinado
Que foi feito
Só de paz e de amô
Ai, ai, Orixalá
Ai, ai, meu pai nagô, ô
(GONZAGA & DANTAS. *Rei bantu*, 1950).*

Os dois artistas foram compositores migrantes que pertenceram a dois espaços ao mesmo tempo. Tanto Luiz Gonzaga como Humberto Teixeira e seu outro parceiro Zé Dantas “[...] são o produto das novas *diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e

⁷ “[...] descrever o que ocorre em encontros culturais quando cada lado tenta compreender as ações do outro” (BURKE & HSIA [orgs.], 2009:14).

negociar entre elas” (HALL, 2001: 89). Nesse viés de análises os compositores em discussão “são homens traduzidos” (RUSHDIE, 1991:16).

Notadamente, nesse estudo mostram-se as contribuições estéticas no universo da canção brasileira feita pelos afro-ibero-árabe. O recurso da tática utilizada pela cultura africana interveio de maneira marcante na cultura nas Américas, particularmente no Brasil. Uma dessas intervenções foi produzida no campo da sincopa, que constitui numa modificação do ritmo consistindo “[...] no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. Esta alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas se na Europa ela era mais freqüente na melodia, na África a sua incidência básica era rítmica” (MUNIZ, 1998: 25). O diálogo a seguir indica a força afro-portuguesa na música brasileira,

*A sincopa nas táticas de preservação da cultura negra nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante. É sabido que, na música negra, a riqueza rítmica relega à segundo plano a melodia, que é simples, de poucas notas e frases pouco expressivas. No contato das culturas da Europa e da África provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica européia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. [...] A sincopa brasileira é ritmo-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal – cósmico – rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão. O negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa – uma solução de compromisso (ALVARENGA, **Op. cit.**,1982:179).*

Na música em “Braia dengosa” revela a incorporação do batuque rítmico africano com a melodia européia, especialmente de Portugal. A canção descreve o encontro do maracatu com o fado português e todas as marcas sonoras do universo afro-português,

*O maracatu dança negra
E o fado tão português
No Brasil se juntaram
Não sei que ano ou mês
Só sei que foi Pernambuco
Quem fez essa braia dengosa
Quem nos deu o baião
Que é dança faceira e gostosa*

*Português cum fado e guitarra
Cantava o amor
E o negro ao som do batuque
Chorava de dor
Com mele, com gonguê
Com zabumba, e cantando nagô
Ôi, foi a melodia do branco*

*E o batucado em zulu
Tem no teu baião
Que nasceu do fado e do maracatu*
(GONZAGA & DANTAS. Braia dengosa,1956).

Nesse processo de incorporação e reelaboração cultural, o sanfoneiro Luiz Gonzaga reinventou o baião e deu também divulgação a outros gêneros do território nordestino. Os ritmos como: coco, maracatu, xote, xaxado, toada, aboio entre outros deram grandes contribuições ao repertório musical de Gonzaga. Esses ritmos musicais “nordestinos” são considerados de matrizes africanas.

Assim, cabe salientar que a presença da musicalidade negra foi marcante na trajetória artística gonzagueana, em virtude de que o sanfoneiro além de assimilar e manejar a sanfona de forma espetacular também imbuiu do “[...] *ethos* musical nordestino manifesto na toada triste e nas danças de umbigada remanescentes do antigo *lundu*” (TATIT, 2002:149).

Por fim, trilhar pela historiografia da música popular torna-se importante para conhecer o mapeamento sonoro brasileiro. As manifestações artísticas do batuque, lundu e modinha examinadas no cancionário estético mostra a movimentação diaspórica desses ritmos e sua contribuição para emersão do baião no Nordeste brasileiro.

Referências bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. **MPB: A História de Um Século**. 2ª ed. Revista e ampliada, Rio de Janeiro: MEC/Funarte/Instituto Cultural Cravo Albin, 2012.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.P.186-7. CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi, 1963.

BURKE, Peter, HSIA, Ronnie Po-chia (orgs.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. [Trad. Roger Maioli dos Santos] São Paulo: UNESP, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001.

CAVALCANTI, Jairo José Botelho. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Historiografia musical brasileira: História, ideologia e sociabilidade.** Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes (ECA), Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

Dicionário Grove de música - Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Dicionário MPB. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/quatro-ases-e-um-coringa/dados-artisticos>>. Acesso em 17/09/2012.

GAY, Julie-Cerise. **Musique Populaire Brésilienne et industrie phonaphique au Brésil: Courants artistiques ou produits culturels.** Master Professionnel 2eme année SECI: “Stratégies des Echanges Culturels Internationaux”. Institut d’Etudes Politique de Lyon. Promotion, 2005/2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. **A Identidade cultural na pós-modernidade.** 6ªed. Rio de Janeiro: Dp&A, 2001.

_____. Identidade cultural e diáspora. **In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, 1996.

LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos.** Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes (ECA), Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010.

MUNIZ Sodré. **Samba, o dono do corpo.**, Rio de Janeiro, MAUAD, 1998.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas.** São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira.** 1ª ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da música.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

PEIXE, Guerra. “Variações sobre o Baião”. “Revista da Música Popular”. n.5. fevereiro de 1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). **Coleção Revista da Música Popular.** Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

PEREIRA, Simone Luci. Entre refazendas, refavelas e refestanças: aspecto da trajetória de Gilberto Gil. In: **VALENTE, Heloisa de Araújo & SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.)**. O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands**. Essays and criticism 1981-1991. Londres: Granta Books, 1991.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 2ª edição São Paulo: Editora 34, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. NOVA HISTÓRIA, VELHOS SONS: notas para ouvir a música brasileira popular. In: **Revista Debates – P.G.Música**, UniRio, V. 1, nº. 1, p.80-101, 1997. p.2. Disponível em: < http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf>. Acesso em: 10/09/2012.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

Músicas

Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Rei bantu**. Maracatu, em 78 RPM RCA Victor 80.0739/B gravação 10/1950, lançamento 12/1950.

Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Braia dengosa**. Maracatu, em 78 RPM RCA Victor 801689/A, gravação 05/1956, lançamento 11/1956.