

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

Jonas Rodrigues De Moraes

31

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 cancionero popular no Brasil.

Convém lembrar que há mais de duzentos anos se deu a construção da cultura musical no Brasil (ALBIN, 2012, p. 23). Desse modo, os batuques – dança e música dos primórdios na Colônia –, constituem precipuamente sonoridades importantes para a criação do repertório estético musical brasileiro. Cabe salientar as referências históricas sobre essa prática cultural:

O batuque é geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo, onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que apresenta entre nós. 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, aquém 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, p. 148-9).

A síncope provocada pela marcante e pujante sonoridade dos negros africanos em solo brasileiro levou-nos 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 depravação que reina entre os habitantes daquele sertão (CARNEIRO, 1961, p. 55)

No Brasil, os negros escravizados eram perseguidos frequentemente por executar e organizar suas festas por meio dos batuques. Vale assinalar que a presença musical africana foi uma das forças fundantes 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, p. 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, p. 81-2).

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

Antes de historicizar sobre a emersão 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, 2012, p. 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, p. 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

cultivava predominantemente, ao lado das glosas e cantigas, coplas e chasoneta, os romances que lhe permitiam contar no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos

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

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” (TINHORÃO, 1998, p. 57).

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

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

Portugal, ao longo de vários séculos, buscou implantar em suas colônias em todo o mundo, uma cultura europeia, 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 sócio-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, p. 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”. Evidentemente cabe esclarecer que os estudos pós-coloniais inaugurados pelos autores Frantz Fanon (1925-1961) e Aimé Césaire (1913-2008) formularam críticas importantes sobre o processo civilizador e iluminista ao apontar que a civilização ocidental contribuiu para colonialidade do saber. Não obstante, o iluminismo tornou-se um cânone na historiografia do Ocidente. Entretanto, a utilização da expressão “pós-colonialismo” provoca tensão e “[...] conflito pelos vários matizes que seu significante agrega: o perigo consiste em cair numa perspectiva universalista desse termo, na sua grafia no singular, como se o sentido que lhe é atribuído fosse unívoco e dispensasse críticas e resistências” (LOPES, 2012, p. XXIV). A partir desse postulado,

O uso dessa expressão pode ser tomado sob diferentes vetores de análises e não omite as tensões quanto a seu emprego. Primeiro, pela possibilidade de o

prefixo *pós-* insinuar a dimensão de posterioridade, conforme a perspectiva cronológica linear e evolucionista; no entanto, o prefixo não agrega a superação do passado, pois a ele se atribui o sentido de crise de valores e de paradigmas, atento às repetições e aos fantasmas imaginários coloniais. Segundo, aponta para a leitura sensível às formas de persistência do colonialismo – menos de caráter político e mais de cunho ideológico –, em se tratando de pensar o convívio das sociedades marcadas pela da colonização (LOPES, 2012, p. XXIV).

O processo de constituição do campo musical brasileiro está relacionado ao lundu e à modinha. Esses dois gêneros foram considerados brasileiros e eles “[...] antecipariam em quase um século as canções do teatro de *vaudeville* francês e as canções napolitanas – os quatro primeiros tipos mais característicos de canções solistas acompanhadas da era da moderna música popular urbana” (TINHORÃO, 2011, p. 144). O *vaudeville* foi o gênero teatral predominante nos Estados Unidos da América (EUA) e no Canadá entre os anos de 1880 a 1930. Muitos o definiam como um “tipo de espetáculo popular caracterizado por reunir uma dezena de artistas, entre cantores, dançarinas, atores, ilusionistas e acrobatas, numa sequência de atos geralmente independentes que misturam música, comédia e mágica”². Conhecido na Europa, esta diversidade de apresentações foram chamados de teatro de variedades. Tal manifestação artística provavelmente já “[...] existia na França desde o começo do século 18 em que os atores misturavam pantomima e trechos de musical”³.

Em relação às canções solistas, as informações procuram mostrar que este tipo de prática musical desenvolvida no Ocidente adveio “[...] pelo sucesso de ‘cantar romance’ pela gente das cidades, como revelado no século XVI pela popularidade do ‘Conde Claros’ em Portugal e na Espanha [...]” (TINHORÃO, 2011, p. 63). Por meio desta narrativa histórica entende-se que

o moderno estilo de canto melódico solista harmonicamente acompanhado, característico da canção urbana, hoje tida como música de massa, deriva em linha reta da mais antiga forma monódica vocal-instrumental: a recitação cantada de poemas épicos. De fato, essa forma ancestral de canto solista acompanhado pelo próprio intérprete em instrumento de cordas ou de percussão – desde logo distinguindo-se, assim, dos cantares de danças do mundo rural entoados em coro às vezes em resposta a um refrão – foi representada desde a antiguidade pela crônica de acontecimentos lendários, heróicos, religiosos ou ligados à vida das comunidades, cantada – em séries de vozes (TINHORÃO, 2011, p. 63).

² O que é *vaudeville*. Disponível em <<http://lazer.hsw.uol.com.br/vaudeville.htm>>. Acesso em: 01/05/2013.

³ *Ibidem*.

Em se tratando do campo musical no Brasil, não há dúvidas de que outras sonoridades – destaque-se, a este respeito, o maxixe, o samba e o baião, entre outras práticas musicais – tornaram-se importante para construção da Música Brasileira Popular⁴. Nesta categoria de Música Brasileira Popular incluem “tanto a MPB e Rock Brasileiro quanto os gêneros de produção maciça, Música Romântica e Música Sertaneja. Todos esses gêneros, de uma forma ou de outra têm origem nas matrizes rústicas da música brasileira que são a modinha [...] e o lundu” (ULHÔA, 1997, p. 2).

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” (LIMA, 2010, p. 15). Por outro lado, compreende o lundu como uma “[...] canção mais sensual satírica, e às vezes crítica, também comprometida com sua época, às vezes espúria e um pouco marginal [...]” (NERY & CASTRO Apud 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, p. 11). São várias denominações em torno da palavra lundu:

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** (ROCHA & ALVARENGA Apud CASCUDO, 2001, p. 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 do campo musical brasileiro. Dessa maneira, o termo modinha constitui-se num

⁴ A autora utiliza a categoria Música Popular Brasileira na perspectiva de delimitar/ampliar seu campo de estudo que incluem os sons populares mediados pela indústria cultural, produzidos e consumidos pelos brasileiros. 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.

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, p. 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, 2010, p. 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 a 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, p. 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 (ARAÚJO. Apud LIMA, 2010, p. 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 (BARBOSA & ALBUQUERQUE Apud LIMA, 2010, p. 17).

A modinha chega a ser apreciada 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 se tornaram 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, p. 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, e 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, 2009, p. 17).

São variados estilos musicais que marcam o território brasileiro. Entretanto, o Brasil foi instituído identitariamente como o 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, p. 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 sonora-musical de identificação do país como uma sonoridade única – como se identidade fosse algo fixo (HALL, 2001, p.12-13) –, e 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), Cavalo Piancó 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 de maneira gradativa e foi se consolidando por meio da modinha no final do século XVIII (SEVERIANO, 2009).

O movimentar das sonoridades nas paisagens brasileiras possibilitaram a emersão 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 Coringa⁵. 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 e caiu no gosto do público-ouvinte da época, transformando numa expressão *pop*⁶ da música nordestina.

⁵ “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.

⁶ “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, Simone Luci. Entre refazendas, refavelas e refestações: 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. p 116-201.

Os apontamentos historiográficos deram notícias do baião, como expressão artística 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 referencias 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 autores⁷ 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 buscada incessantemente por esses autores. Assim se manifesta um dos autores:

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, p. 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 (PEIXE, 2006, p. 235).

⁷ 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.

A relação histórica estabelecida por alguns autores entre o baião – baiano – e o lundu possibilitou refletir sobre as contribuições afro-ibero-árabes para o cancionário 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 Sílvia 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 danças das figuras Baianos cantados e Baianos instrumentais (ALVARENGA, 1982, p. 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 rabeca 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 (ALVARENGA, 1982, p. 179).

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 cultural⁸. 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 se deslocar para zona urbana, teve que negociar com as sonoridades desse território. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira se tornaram agentes responsáveis pela tradução diaspórica do baião. Isso permite enfatizar que “tanto literal como metaforicamente, a experiência afrodiaspórica é uma tradução” (HALL, 1996, p. 70-71). Os termos: “congo, Rei Bantu, maracatu, Orixalá, nagô” da canção gonzagueana procuraram apresentar a traduzibilidade africana na música brasileira,

⁸ BURKE, Peter, HSIA, Ronnie Po-chia (orgs.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. [Trad. Roger Maioli dos Santos] São Paulo: UNESP, 2009. “[...] descrever o que ocorre em encontros culturais quando cada lado tenta compreender as ações do outro” (p. 14).

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).

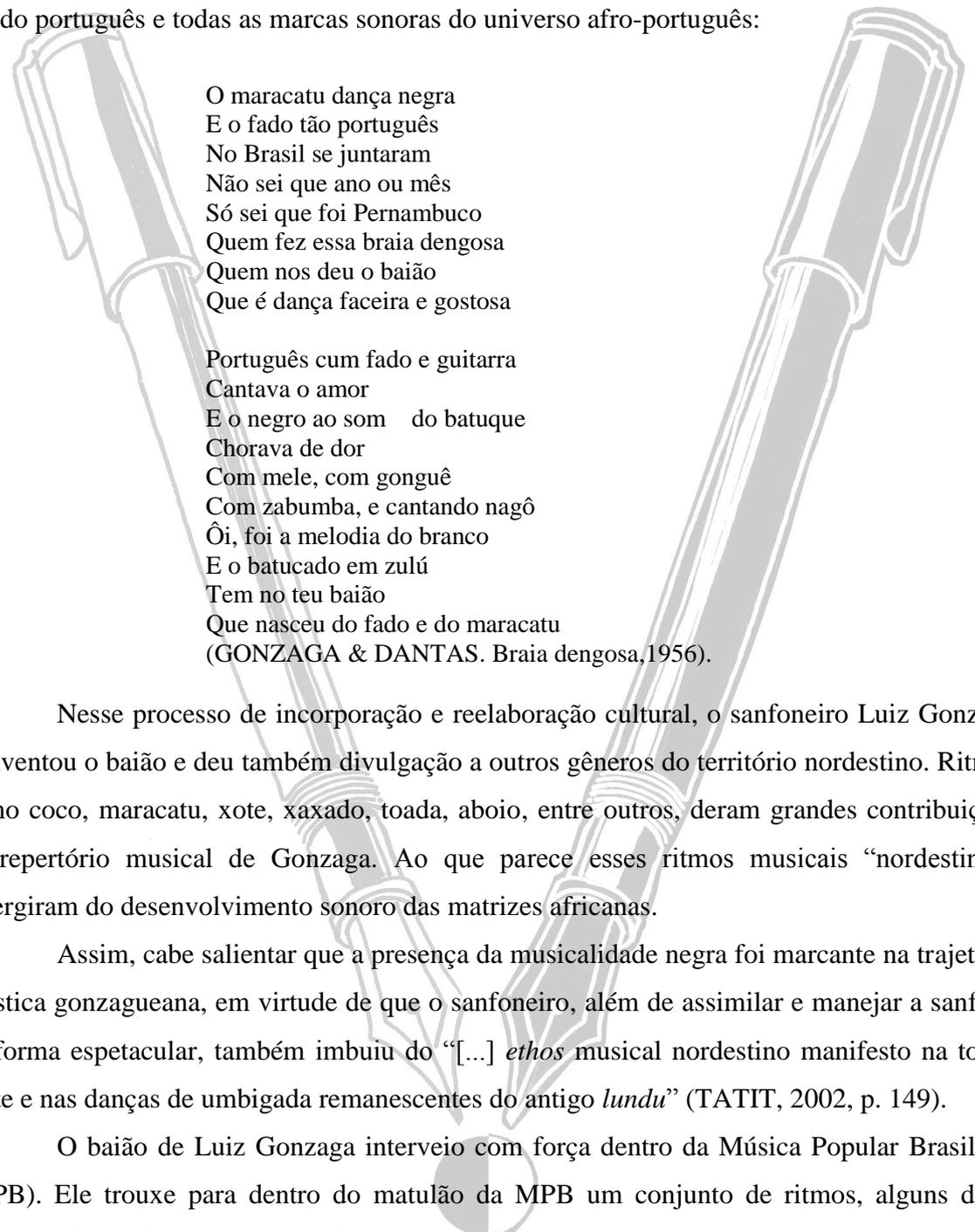
Os dois artistas foram compositores migrantes que pertenceram a dois espaços ao mesmo tempo. Tanto Luiz Gonzaga como Humberto Teixeira e seu outro parceiro Zé Dantas “[...] são o produto das novas *diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas” (HALL, 2001, p. 89). Nesse viés de análises, os compositores em discussão “são homens traduzidos” (RUSHDIE, 1991, p. 16).

Notadamente, nesse estudo mostram-se as contribuições estéticas no universo da canção brasileira feita pelos afro-ibero-árabes. 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 uma 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 frequente 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 a 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 europeia, 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 (Ibidem).

A música “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 zulú
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. Ritmos como coco, maracatu, xote, xaxado, toada, aboio, entre outros, deram grandes contribuições ao repertório musical de Gonzaga. Ao que parece esses ritmos musicais “nordestinos” emergiram do desenvolvimento sonoro das 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 imbuíu do “[...] *ethos* musical nordestino manifesto na toada triste e nas danças de umbigada remanescentes do antigo *lundu*” (TATIT, 2002, p. 149).

O baião de Luiz Gonzaga interveio com força dentro da Música Popular Brasileira (MPB). Ele trouxe para dentro do matulão da MPB um conjunto de ritmos, alguns deles oriundos da “cultura acústica” do Araripe. Outras manifestações rítmicas como maxixe, samba, chorinho, calango, picadinho mineiro, rancheira, polca, mazurca, valsa, guarânia também foram resfolegadas e executadas em sua sanfona. De modo que esses gêneros compuseram esteticamente seu repertório e são procedentes de outros lugares sonoros.

Como afirmado anteriormente, o território do Araripe foi e é marcado pela “cultura acústica”. A memória, as tradições locais, os causos, as frases feitas, as sentenças, entre outros elementos que operaram e ajudaram organizar esteticamente o repertório gonzagueano, fazem parte do que se denomina de cultura acústica.

Considerando que a construção musical do cancionário de Gonzaga foi realizado por meio dos elementos acústicos vinculados às sonoridades do Araripe e na relação da simbiose entre o campo/cidade, isto permite compreender que:

Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora (LOPES, 2004, p. 27).

Os elementos da cultura acústica operam na toada “Assum-preto” (GONZAGA & TEIXEIRA, 1950), na maneira como o artista canta a música. Esse jeito de cantar do intérprete traz a ideia de lamento e compara a perda da visão do pássaro com sua situação de ter perdido seu amor, como se constata na letra:

Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dô! (bis)

Tarvez por ignorança
Ou mardade das pio
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá de mio! (bis)

Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)

Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meu!
(GONZAGA & TEIXEIRA. Assum-preto, 1950).

Tanto em “Assum-preto” como em “Asa Branca” (GONZAGA & TEIXEIRA, 1947) se observa uma projeção maior para o agudo. Na toada “Asa Branca”, “a tensão da voz

sustentado um agudo ou encaminhando-se para ele é tradicionalmente (ou naturalmente) associada à tensão de perda ou carência amorosa. É quando o canto parece lamentar a ocorrência retratada no texto” (TATIT, 2002, p. 150). Essa carência na canção é associada à seca. Por meio desta música, Luiz Gonzaga consegue evidenciar que a seca é um dos grandes problemas do espaço nordestino. Nesta toada se percebe o lamento do sertanejo nordestino quando ele deixa a mulher – que então se torna “viúva da seca” – e os filhos para buscar uma vida melhor no “Sul” do Brasil. No trecho da canção “Eu perguntei ei, a Deus do céu, ai/Pru qui tamanha judiação?” a dor é reforçada pelo uso da expressão “ai” e pela interrogação em “judiação?”. “Asa Branca” mostra que a escassez da chuva provoca o sofrimento dos sertanejos. Esta música “é também uma tematização toda recortada pela paixão como se por trás da dança, que preserva a vitalidade do corpo, transparecessem sinais de uma tragédia” (TATIT, 2002, p.154). Ao percorrer todo o texto-musical pode-se contatar que a toada “Asa Branca” é, ao mesmo tempo, focada na alegria e na tristeza. Desse modo, na rítmica da toada constroem-se e reforçam-se os estereótipos sobre o drama da seca no Nordeste.

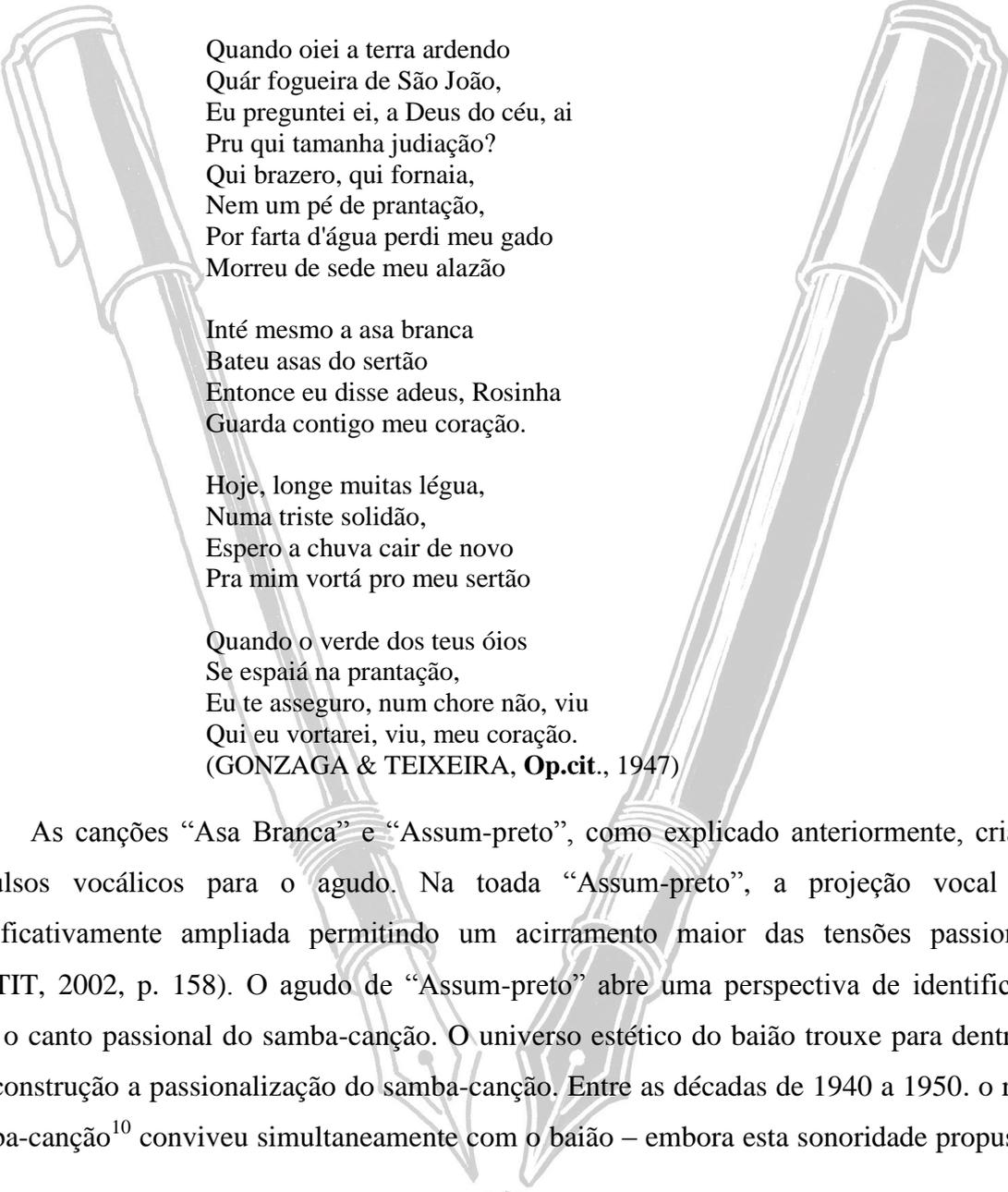
O termo Nordeste, inicialmente, designado apenas de atuação de Obras Contra as Secas, simples ponto colateral, vai ganhando, nos discursos das elites, conteúdo histórico, cultural, econômico, político e até artístico. O Nordeste vai sendo inventado como espaço regional. Inicialmente o termo aparece sempre vinculado aos dois temas que mobilizavam as elites dessa área do país e que fizeram emergir a ideia de Nordeste: a seca e a crise da lavoura. (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2003: 150-1)

Para os sertanejos, o abandono do sertão nordestino pela asa-branca é presságio de estiagem, que sempre vem acompanhada de sofrimento. Os versos da música mostram um efeito pendular entre a seca e a chuva. Gonzaga narra o sofrimento e a dor do sertanejo ao perder toda a plantação. O sertão nordestino é calcado na desvalorização da natureza morta, evidenciando-se a relação entre homem, mulher e natureza em momento de falta de chuva.

As imagens que essa música constrói servem para realimentar na memória dos nordestinos e dos brasileiros uma situação de penúria, de desolação. Esses elementos discursivos são fortes e trazem consigo uma grande carga de estereótipo, representando os nordestinos como um povo marcado pela estiagem, produção cultural imagística que se tornou cristalizada.

A canção ainda contém um excerto de caráter subjetivo, em que o homem se despede da sua amada, pede a ela para preservar o seu amor e promete que, com o retorno da chuva, voltará para o sertão. Nessa rítmica poética de Luiz Gonzaga, a terra foi vinculada aos olhos

da amada – “Quando o verde dos teus óio.../ Se espaia na prantação...” (GONZAGA & TEIXEIRA, 1947) –, retratando a chegada da chuva no sertão e a alegria em ver brotar aquilo que se plantou. O que se observa é um efeito pendular do “Eterno Retorno”⁹ que sua musicalidade produz.



Quando oiei a terra ardendo
 Quár fogueira de São João,
 Eu perguntei ei, a Deus do céu, ai
 Pru qui tamanha judiação?
 Qui brazero, qui fornaia,
 Nem um pé de prantação,
 Por farta d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca
 Bateu asas do sertão
 Entonce eu disse adeus, Rosinha
 Guarda contigo meu coração.

Hoje, longe muitas légua,
 Numa triste solidão,
 Espero a chuva cair de novo
 Pra mim vortá pro meu sertão

Quando o verde dos teus óios
 Se espaia na prantação,
 Eu te asseguro, num chore não, viu
 Qui eu vortarei, viu, meu coração.
 (GONZAGA & TEIXEIRA, **Op.cit.**, 1947)

As canções “Asa Branca” e “Assum-preto”, como explicado anteriormente, criaram impulsos vocálicos para o agudo. Na toada “Assum-preto”, a projeção vocal “foi significativamente ampliada permitindo um acirramento maior das tensões passionais” (TATIT, 2002, p. 158). O agudo de “Assum-preto” abre uma perspectiva de identificação com o canto passional do samba-canção. O universo estético do baião trouxe para dentro de sua construção a passionalização do samba-canção. Entre as décadas de 1940 a 1950, o ritmo samba-canção¹⁰ conviveu simultaneamente com o baião – embora esta sonoridade propusesse

⁹ VASCONCELOS, José Geraldo. **Leopardi e Nietzsche**: uma reflexão sobre história, memória e esquecimento. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf>>. Acesso em: junho de 2013. O autor afirma: “Temos conhecimento de que Nietzsche, no verão de 1881, durante um passeio na pequena aldeia de Silvaplana, teve a intuição de o *Eterno Retorno* – que foi redigido logo depois –, em que afirma que o mundo passa pela alternância da criação e da destruição, da alegria e do sofrimento, do nascimento e do perecimento.” (p. 99)

¹⁰ Luiz Gonzaga interpretou canções dos cantores do samba-canção, exemplificada na música de Lupicínio Rodrigues. **Juca**, valsa em 78 RPM V800895b 1952. CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. . “Pode-se afirmar que o samba-canção, suas temáticas aliadas ao intimismo que ele instalou, possibilitou a difusão da bossa nova. Mesmo na forma de cantar, o samba-

uma dança alegre e festejante –, entretanto, a toada “Assum-preto” represente a dor e o amor intenso. Pois

Nos anos 50, amar era sinônimo de sofrer, cantando num estilo musical em voga nesse período – o samba-canção. Esses sambas falavam de amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades e esperas sem fim. Muitos outros compositores desse estilo, como Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins e Antonio Maria, também cantaram incontáveis vezes o tema da dor de amor, do amor vencido pelas barreiras de toda sorte, mas Dolores Duran foi uma portavoza especial e sensível das inquietações e frustrações amorosas de seu tempo e lugar (MATOS, 2005:79)

No viés de outras interpretações, também se constata, na canção “Assum Preto”, em análise, que: “o enunciador vive a tensão passional num nível bem além da simples perda afetiva. Com o amor, foi-se a luz e a capacidade diretiva que nortearia uma ação de reparo ou mesmo de desvio para um outro objeto de desejo” (TATIT, Luiz. 2002, p.156).

As inter-relações e as trocas musicais entre Luiz Gonzaga e seu pai mestre Januário foram tratadas na perspectiva de observar como a tradição e a cultura acústica do Araripe colaborou para o repertório estético gonzagueano. Decorreu historicamente a emersão e propagação da sanfona de oito baixos e outros modelos de acordeom nas terras brasileiras. Além de a sanfona tornar-se um instrumento cantado no cancionário de Gonzaga, suas composições também descreveram a paisagem sonora do Araripe. Por meio de algumas canções de Luiz Gonzaga e seus parceiros foi possível constatar os elementos culturais de matrizes africanas, de maneira que o sanfoneiro-cantador passou a ser tradutor afrodiaspórico na cultura brasileira.

Por essa trilha histórica, compreende-se o baião como gênero musical reinventado pelo sanfoneiro negro mestiço Luiz Gonzaga, que, no *entre-lugar*¹¹ sertão nordestino e centro sul do país, colocou (por meio do rádio) batidas, melodias, harmonias e compassos – uma nova sonoridade, o baião, na recente indústria cultural urbana do eixo Rio-São Paulo.

Foi por meio dos processos de deslocamento, desterritorialização e reterritorialização que o baião se instituiu como gênero no universo musical brasileiro. Antes, porém, o baião fez

canção renunciou o estilo bossa-novista, onde o canto falado resgatava a prosa do cotidiano do samba-canção, presente, entre outras, nas interpretações de Lupicínio. Contudo, muitos bossa-novistas, como Bôscoli e Menescal declaram particularmente detestar às ‘horrendas letras de Lupicínio Rodrigues’” (p. 132).

¹¹BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. Esse autor utiliza o conceito do *entre-lugar* ao articular sua crítica a de Espaço Internacional de Frederic Jameson. Assim, o autor descreve: “O que deve ser mapeado como novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é na verdade o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no ‘entre lugar’, na dissolução temporal que tece o texto ‘global’” (p. 298).

seu percurso sonoro saindo de outras paisagens musicais. O trecho abaixo procura esclarecer a mobilidade e a emersão do baião em outros territórios:

Os líricos do Baião típico são comparáveis com a trova cubana, eles são geralmente considerados contos, e frequentemente descrevem a luta das pessoas. O ritmo 2 por 4 (2/4), de origem europeia, é baseado na dança de salão, assim como a dança de círculo realizada no interior, área árida do nordeste Africano. Por causa de sua proximidade da região caribenha, o baião talvez esteja relacionado à variação da contradança Afro-Francesa, que em Cuba desenvolveu a danzón. Os instrumentos usados nesta forma variam dos usados no caribenho, provavelmente influenciado pela arte popular congolês, ao contrário da instrumentação yorubana que dominou Cuba (MORALES, 2003, p. 204).

A diáspora “diáspora negra”¹² – ou africana – pelo ocidente proporcionou o deslocamento e a desterritorialização de múltiplas sonoridades musicais, de tal forma que elas acabaram se reterritorializando nas Américas, e especialmente no Brasil, como foi o caso do baião. Muitos explicam que a proximidade do Brasil com o Caribe e com outros países da América Latina fortaleceu os laços dessas musicalidades em deslocamento. A força da canção caribenha se notabiliza pela geografia desta região, está relacionada à costa atlântica da América Central e do Norte da América do Sul bem como pela organização de pequenos países em ilhas. Dessa maneira, ao examinar o mapa caribenho, “não estaria remetendo a uma mundialidade genética? Na esteira do pensamento de Paul Gilroy, poderíamos nos render diante da proeminência do Caribe na unidade geopolítica o autor chama de Black Atlantic” (MOURA, 2009, p. 366). Seguindo essa compreensão, entende-se que a intensa força dos sons negros em diáspora foram fundamentalmente frutos das

[...] dispersões, tanto econômicas quanto políticas, pela Europa e pela América do Norte. Estas jornadas secundárias também estão associadas à violência e são um novo nível da disjunção diaspórica, e não apenas reviravoltas ou impasses. Os mecanismos culturais e políticos não podem ser compreendidos sem que se atente para o tempo da migração forçada e para o ritmo quebrado no qual artistas e ativistas deixam regimes assassinos para trás e encontram asilo político em outro lugar. A história da música jamaicana, cubana e brasileira no século XX pode ser facilmente reconstruída através destas linhas cosmo-políticas. A ênfase proposta aqui sublinha as formas nas quais as culturas vernaculares têm viajado e valoriza os modos pelos quais elas podem resistir à disciplina marcial de todos os projetos de libertação nacional. Mas acima disso [...], ela frisa uma reconceitualização da cultura a partir do sentimento de sua desterritorialização (GILROY, 2001, p. 21-2).

¹² HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. “O conceito fechado de diásporas e apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (p. 32).

Sabe-se que a cultura se movimenta pelas zonas intersticiais entre local e o global. Nesse percurso sonoro de articulação do local com o global, o baião parece que se instituiu musicalmente por meio da diáspora negra. De uma maneira geral, esse gênero se estabeleceu no campo musical brasileiro por suas características melódicas, sincopadas e de uma percussividade relacionada ao universo pastoril.

Neste sentido, ao analisar os aspectos das culturas híbridas em movimento nas Américas e nas paisagens sonoras no Brasil, pode-se refletir as nuances e as apropriações timbrísticas do campo musical brasileiro, e, em particular a territorialização e reterritorialização do baião em plagas brasileiras. Assim, compreende-se que os processos de desterritorialização e reterritorialização são indissociáveis (DELEUZE e GUATTARI Apud HAESBAERT e BRUCE, 2002, p. 8). A partir deste postulado teórico se desvela que “[...] se há um movimento de desterritorialização, teremos também um movimento de reterritorialização” (ibidem). Desse modo, cabe afirmar que o baião, ritmo musical popular, seguiu no diapasão sonoro de desterritorializar-se e reterritorializar-se. Por essa explicação deve-se pressupor que o baião ao reterritorializar não significou “[...] o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 41).

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

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

ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino uma invenção do falo: Uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940)**. Maceió: Edições Catavento, 2003.

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.

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

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

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

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

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

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

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 phonographique 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.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. In: **Revista GEOgraphia**. Vol.4 nº7. Universidade Federal Fluminense - UFF, Rio de Janeiro, 2002.

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.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004.

MORALES, Ed. **The latin beat**: the rhythms and roots of Latin Music from bossa nova to salsa and beyon. Cambridge - UK: Da Capo Press, 2003. p.204. (Tradução Denise Moraes).

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. In: **Revista Brasileira do Caribe, Brasília**, Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009, p. 366. Fonte: Associação Caruaruense de Ensino Superior Brasil. Disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1591/159113069003.pdf>>. Acesso 20/06/2013.

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.

PEREIRA, Simone Luci. Entre refazendas, refavelas e refestações: 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.

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

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

_____. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Ed 34, 2011.

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.

Músicas

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**, toada. RCA Victor 80.0510 b, 1947.

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Assum-preto**, toada, 78 RPM RCA Victor 80.0681/A, gravação 05/1950, lançamento, 08/1950

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.