



Artigo / Artículo / Article

Para a construção de um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África: o sistema de transformações lundu-modinha-fado¹

Rafael José de Menezes Bastos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
rafael@cfh.ufsc.br

Resumo

O texto objetiva a formulação de um modelo, de natureza histórico-cultural, para a compreensão das relações musicais entre o Brasil, Portugal e a África Atlântica lusófona durante os séculos XVIII e XIX. O modelo tem como ponto de partida a constituição do Atlântico lusófono como um espaço de contínuas relações sócio-culturais em geral e especificamente musicais até às primeiras décadas do século XIX e mesmo adiante. As relações musicais aí incluídas baseiam-se na existência de um vasto sistema transatlântico de gêneros músico-dançantes, conectados através de transformações históricas e estruturais. Como integrante desse sistema, aqui será estudado o sistema de transformações lundu-modinha-fado, este último gênero envolvendo a dança brasileira e a canção portuguesa. O artigo elabora o conceito de gênero musical com base na noção de gênero de discurso, de Mikhail Bakhtin, e o de transformação, a partir de Claude Lévi-Strauss e Marshall Sahlins.

Palavras-chave: relações musicais Brasil/Portugal/África Atlântica lusófona, séculos XVIII e XIX, lundu, modinha, fado, transformações histórico-estruturais

¹ Uma formulação inicial de algumas das ideias presentes neste texto foram publicadas previamente em um artigo saído no livro *Trago o Fado nos Sentidos*, pp. 18-32, organizado por Heloisa de Araújo D. Valente, publicado por Letra e Vozes, São Paulo.



Para la construcción de un modelo histórico-antropológico de las relaciones musicales Brasil/Portugal/África: el sistema de transformaciones lundu-modinha-fado

Resumen

El texto formula un modelo de naturaleza histórico-cultural para la comprensión de las relaciones musicales entre Brasil, Portugal y el África atlántica lusófona durante los siglos XVIII y XIX. El modelo tiene como punto de partida la constitución del Atlántico lusófono como un espacio de continuas relaciones socioculturales en general y musicales en particular, hasta las primeras décadas del siglo XIX, e incluso antes. Esas relaciones musicales se basan en la existencia de un vasto sistema transatlántico de géneros musicales y dancísticos conectados a través de transformaciones históricas y estructurales. Como integrante de ese sistema será estudiado el sistema de transformaciones lundu-modinha-fado, con énfasis en la danza brasileira y la canción portuguesa. El artículo elabora el concepto de “género musical” a partir de las nociones de “género discursivo” de Mikhail Bakhtin y de “transformación” de Claude Lévi-Strauss y Marshall Sahlins. **Palabras clave:** relaciones musicales Brasil/Portugal/África atlántica lusófona, siglos XVIII y XIX, lundu, modinha, fado, transformaciones histórico-estructurales

For the Construction of a Historico-anthropological Model of Musical Relationships between Brazil, Portugal, and Africa

Abstract

The text postulates a model of a historico-anthropological nature for understanding the musical relationships from Brazil, Portugal, and Atlantic lusophone Africa during the XVII and XIX centuries. The model starts from the constitution of the Atlantic lusophone space as one of continual sociocultural relationships in general and musical in particular up to the first decades of the XIX century and even before. Those musical relationships are based on the existence of vast transatlantic system of musical and dance genres connected through historic and structural transformations. Because it belongs to that system, the lundu-modinha-fado transformation system will be studied, with emphasis on Brazilian dance and Portuguese song. The article elaborates the concept of “musical genre” from the notions of Mikhail Bakhtin’s “discursive genre” and Claude Lévi-Strauss and Marshall Sahlins’s “transformation”.

Keywords: Musical relationships between Brazil, Portugal, and Atlantic lusophone Africa, XVII and XIX centuries, lundu, modinha, fado, historico-structural transformations

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2015

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: noviembre 2015

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2016



“É interessante constatar como o desinteresse ou a incapacidade em construir teoricamente um objecto de estudo, com a delimitação de seu campo de análise e a colocação de questões que permitiriam conduzi-la, não têm deixado descobrir em manifestações semelhantes não nacionais paralelos que melhor ajudassem a formular modelos ou hipóteses interpretativos. As raríssimas referências às canções de Aristide Bruant ou das cidades fabris francesas, ao tango argentino, ao samba brasileiro - formas em que se intuíram certas semelhanças com o fado, não chegaram a desenvolver-se na procura dos elementos comuns que partilhavam e eventualmente se tornavam expressões diversificadas de um mesmo fenómeno”.

(Brito 2003: 15, sublinhadas minhas)

Levo a sério a epígrafe acima, parte de um texto do começo dos anos 1980, de autoria do fundador dos modernos estudos histórico-antropológicos sobre o fado. Recordo que a epígrafe em consideração constitui o ponto culminante da introdução que o antropólogo Joaquim Pais de Brito escreveu para a reedição que fez da *História do Fado*, de 1903, de Tinop (veja Carvalho 2003).

Pelo contrário de aprisionar o fado nos pobres limites da nação e do nacionalismo –do discurso ideológico, como tão bem denuncia–, e de congelar sua problemática na discussão sobre suas origens, Brito aponta para o outro lado do Atlântico. Para o Brasil, através do samba –e, não, como seria óbvio, da dança brasileira do fado (veja Tinhorão 1994)²–, e para a Argentina, através do tango, o que de forma alguma é um truísmo. Isto fazendo, livra-se, Joaquim Pais de Brito, da banalidade –tão a gosto das posturas histórico-culturalistas até então imperantes nos estudos sobre o fado (Nery 2004)–, conduzindo a investigação para o campo da séria inquirição histórico-estrutural.

Mas isso não é tudo. Nessa passagem, Brito –tornando ainda mais claro que está a pensar o gênero musical em comentário de dentro de uma abrangente matriz de natureza ao mesmo tempo histórica e estrutural– aponta também para as cidades fabris francesas e para a Paris de Aristide Bruant (1851-1925), famoso cantor de origem burguesa que em sua época mais profundamente soube encarnar o gosto do populacho parisiense, como também da respectiva vanguarda artística, com seu estilo de vida boêmio (veja Franck 1998). Esses dois segmentos da cidade constituíam o núcleo das audiências dos cafés-concerto de Montmartre (entre os quais o famoso *Le Chat Noir* e o *Le Mirliton*) desde as duas últimas décadas do século XIX até à primeira metade da década de 1920 (Menezes Bastos 2005a e 2008).

Há mais ou menos quinze anos, minhas pesquisas têm partido do princípio teórico-metodológico, compatível com o espírito de minha epígrafe, de que a música popular, no caso a brasileira –mas observe-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,

² Brevemente falando, a tese de José Ramos Tinhorão sobre a origem da canção portuguesa do fado na dança negra brasileira homônima –cuja chegada em Portugal data do fim do século XVIII– toma o intermezzo cantado da segunda como fulcro da transformação para a primeira.

regional, nacional e global –o caso, internacional–, e que aborde as músicas erudita, tradicional e popular como universos, não, isolados, mas comunicantes (veja Menezes Bastos 2005b e 2008). Vale de começo salientar –conforme trabalharei em detalhe adiante– que em minhas investigações tenho tomado o plano internacional atinente às músicas populares do mundo, amiúde abordado como superveniente pelos respectivos estudos, como tão importante quanto os demais.

Recordo que esse princípio tem demonstrado ter excelente rendimento nas pesquisas que venho realizando sobre a fase inaugural da música popular brasileira, marcada pelo advento da modinha e do lundu. Nesta fase, o próprio estado brasileiro ainda não existia –e, então, como eu já disse uma vez, a música brasileira é efetivamente anterior ao Brasil, o que recorda uma célebre marcha carnavalesca de Lamartine Babo³. Nas investigações em comentário, passei a divisar os dois gêneros musicais como aqueles que constituíram, no século XVIII, um dos primeiros casos de globalização no âmbito da moderna música popular do Ocidente. As conexões européias desses gêneros foram o romance vocal e a ária de corte franceses, o *bel’canto* italiano e outros universos cancionais europeus (Béhague 1968). A modinha e o lundu, com suas variantes brasileira e portuguesa, constituíram o nodo luso-brasileiro do sistema. Um nodo entre tantos outros nodos postuláveis, euro-latino-americanos. Essas variantes evidenciavam-se como versões locais vigentes no estado luso-brasileiro, logo vindo a estabelecer-se, entretanto, como emblemas das identidades nacionais respectivas. Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro 1738 - Lisboa 1800) foi o demiúrgico ponto de aglutinação de todos esses encontros, na formalização dos gêneros luso-brasileiros⁴.

O princípio em consideração tem evidenciado também ter fertilidade nas pesquisas que tenho realizado sobre o samba, e isto abrangendo desde a época em que o rótulo, como o de tango (Sandroni 2001), indicava os eventos músico-dançantes latino-americanos de extração africana, do México e Cuba à região platina (Menezes Bastos 2005b), até aos cruciais anos 1930, quando as variedades do samba carioca de primeiro e segundo tipos convivem dentro de um campo, no sentido que Pierre Bourdieu (1986: 122) dá a este termo⁵.

Entendo, por fim, que também a investigação que fiz sobre a passagem por Paris, em 1922, do famoso conjunto musical carioca Os Oito Batutas, sob a direção de Pixinguinha e contando entre seus integrantes com Donga, o autor da letra de “Pelo Telefone” (1917)⁶, trouxe evidências importantes no sentido de consolidar o princípio ora em comentário: foi na Cidade Luz dos anos 1920 –cidade mundial, então ainda “capital cultural do mundo” e sede de um universo de encontros musicais internacionais (e plurilocais) de grandes dimensão– que a musicalidade d’Os Batutas pôde encontrar desenvolvimento na direção da invenção de uma brasilidade musical que

³ Lamartine Babo (Rio de Janeiro, 1904-1963) foi um importante compositor de música popular no Brasil do século XX, sendo especialmente famoso pelas chamadas marchinhas carnavalescas. Entre estas, está a *História do Brasil*, de 1934, cujos primeiros versos dizem: “Quem foi que inventou o Brasil?/Foi seu Cabral!/Foi seu Cabral!/No dia vinte e um de abril/Dois meses depois do carnaval” (sublinhada minha).

⁴ Para um estudo sobre Caldas Barbosa, conforme Tinhorão (2004).

⁵ Recordo que o campo para Bourdieu constitui um sistema de relações objetivas envolvendo posições adquiridas, concorrenciais.

⁶ “Pelo Telefone” é considerado pela musicografia brasileira como o primeiro samba gravado. Sua música é de autoria de Mauro de Almeida, sendo que Donga é a alcunha de Ernesto Joaquim Maria dos Santos. Sobre este, conforme Lacerda (2011).

somente na década de 1930 seria consagrada. Quer dizer, se a modinha e o lundu brasileiros se consagraram na Lisboa do último quarto do século XVIII, o maxixe (tanto quanto o tango, a rumba e o jazz) vai encontrar sua consagração em Paris, entre os anos 1920 e 1930 (veja Menezes Bastos 2005a e 2008).

A propósito d'Os Oito Batutas e de uma sua extemporânea e pretensa ligação com o fado, vale considerar que a imprensa argentina dos anos 1920 assinala que este célebre grupo musical brasileiro em sua excursão de 1923 pela Argentina incluía o que ali se rotulava de fados em seu repertório, rotulados pelos jornais como “fados portugueses” ou simplesmente listados com outros gêneros tidos como “tipicamente brasileiros”. De acordo com Luis Fernando Hering Coelho (2009), existem anúncios nos jornais portenhos de então sobre o grupo, dizendo que os denominados “fados e maxixas” seriam “cantados e bailados” (Coelho 2009 e 2013). É pelo menos curioso esse tipo de registro, levando em conta tanto que a dança brasileira do fado é um fenômeno que ao que tudo indica se esgota no século XIX (Tinhorão 1994) quanto o fato de que na passagem do mesmo grupo por Paris, em 1922, em nenhum momento há menção ao fado, dançado ou cantado (Menezes Bastos 2005a e 2008). De acordo com María Eugenia Domínguez (2009), observe-se por outro lado que na musicografia argentina de hoje (veja Fornaro 1994) há referência à inclusão do fado e de outros gêneros musicais tomados como brasileiros (como maxixe, baião, samba e marcha) no repertório das orquestras argentinas e uruguaias de baile dos anos 1920. Tudo parece se passar em todas essas referências rio-platenses a um pretense “fado brasileiro” (dançado e cantado) nas primeiras décadas do século XX como se os brasileiros para os hispano-americanos argentinos e uruguaios (mas recorde que não para os franceses) fossem portugueses. A propósito, algo similar mas em plano completamente diferente é o que também acontece com os índios Kiriri do nordeste brasileiro que rotulam a si mesmos de “caboclos”, chamando os brasileiros de “portugueses” (veja Menezes Bastos 1997)⁷. Não seria estranho para mim que aquilo a que os cisplatinos então chamavam de fado fosse, na realidade, modinha, gênero ao qual, a propósito, os jornais nunca ali se referem (Coelho 2009 e 2013). Retomarei adiante esta instrutiva questão que coloca em foco de maneira tão interessantemente deslocada a congruência entre os gêneros musicais e seus respectivos rótulos nas sociedades nacionais onde os referidos rótulos têm existência –o que seria um fado em um lugar em outro pode muito bem não sê-lo.

Finalmente, tem sido minha posição quanto aos estudos sobre a música popular –posição que certamente também é compatível com a de Brito na epígrafe a este texto– que a esfera internacional das relações musicais envolvidas no engendramento dos gêneros da música popular, usualmente tomada como superveniente na maioria dos estudos sobre a música popular, é absolutamente congênita em relação aos referidos gêneros. Tudo, assim, parece apontar para o fato de que o contato intermusical (como o contato intercultural em geral), ao contrário de se estabelecer como cenário apenas especial da gênese musical (e cultural em geral), constitui-se em um de seus cenários típicos. No geral, tudo fundamentalmente aponta para o fato basilar de que uma nação somente faz sentido no contexto de outras de sua mesma espécie.

⁷ Agradeço a Domínguez a referência ao trabalho de Marita Fornaro.

Este texto pretende de maneira breve levantar alguns pontos que vejo como importantes tendo como finalidade a formulação de um modelo, de natureza histórico-antropológica, adequado para a compreensão das relações musicais envolvendo o Brasil, Portugal e a África Atlântica lusófona durante os séculos XVIII e XIX. Ele toma como ponto de partida a constituição do Atlântico lusófono como um espaço de intensas e contínuas relações sócio-culturais em geral e especificamente musicais até o final do século XIX e adiante. Aqui, entretanto, não irei adiante do século XIX. No contexto dessas relações, os segmentos ameríndios e africanos que compõem o espaço em comentário desempenham papéis ativos, tão importantes na gênese sócio-cultural quanto aqueles exercidos pelos segmentos europeus⁸. Observe-se que as relações musicais incluídas nesse espaço estavam e estão alicerçadas na existência de um vasto sistema transatlântico de gêneros musicais –grande parte deles, dançantes–, conectados através de transformações históricas e estruturais. Como integrantes desse sistema, abordarei aqui –sempre, com brevidade– o subsistema integrado pelo lundu, pela modinha e pelo fado, em suas versões brasileira e portuguesa.

Além do princípio teórico-metodológico sobre o qual discorri acima, de teor por assim dizer internacionalista e interculturalista quanto ao estudo da música popular –que, quanto à modinha, evoca o clássico de Andrade (1930) sobre este gênero, quando ele ironiza o nacionalismo das fontes brasileiras e portuguesas sobre ele–, gostaria, antes de trabalhar o meu tema central neste texto, de rapidamente considerar os seguintes outros:

1. A concepção de música popular com a qual tenho trabalhado em minhas investigações constitui-se a partir daquela de Carlos Vega (1997 [1966]) –que prefere rotulá-la de meso-música ou música de todos–, de sua apropriação pela escola inglesa dos *Popular Music Studies* (envolvendo autores como Philip Tagg, John Shepherd e Charles Hamm) e das minhas próprias elaborações sobre a matéria, tudo conforme meus textos de 1996a, 1996b, 2005a, 2005b e 2008. Brevemente falando, compreendo a música popular (Ocidental) como uma tradição musical tão antiga quanto aquela formada pela chamada música erudita. Aqui, a fonografia se manifesta, não como uma característica exclusivamente sua (conforme as análises mais consuetudinárias sobre a música popular propõem), mas como um fenômeno que a captura a partir dos finais do século XIX, tanto quanto captura os demais mundos musicais (“erudito”, “folclórico” e, mesmo, “primitivo”). Isto é, a fonografia captura, constitui e constrói toda a musicalidade do planeta e não só, pois, aquilo a que chamamos de música popular. Assim, ela não se define tão somente como um veículo, mas como um processo.

2. Sobre as relações existentes entre os diversos níveis de constituição sócio-cultural (global, nacionais, regionais, locais): elas são aqui pensadas para longe daquilo que provém da teoria da dependência, que supõe a existência de uma única e poderosa lógica global que orquestra as

⁸ Para o caso dos segmentos africanos, conforme Naro, Sansi-Roca & Treece (2007). Obrigado a João de Pina Cabral por me chamar a atenção para este texto. Para o caso dos ameríndios, veja Menezes Bastos (1996b e 2011) e Albert e Ramos (2002). Em ambos os casos, o pólo colonizado das relações deve ser abordado como pleno de agência, o que não significa supor que os encontros em consideração acontecem no jardim das delícias, pois eles, pelo contrário, estão assentados na exploração e na dominação.

demais, que, então, seriam lógicas simplesmente periféricas, dependentes ou subsidiárias em relação à primeira. Não, a posição, como disse internacionalista e interculturalista, que defendo supõe exatamente que a localidade é o cerne do mundo do sentido, cada uma delas sendo definida como ponto de vista e escuta, pleno de agência, que constitui a totalidade. As matrizes histórico-estruturais dos fenômenos músico-culturais, portanto, muito pelo contrário de cancelar a pertinência das localidades, são por estas –e somente por estas– edificadas, para cada localidade resultando uma totalidade própria (veja Menezes Bastos 1996b). O mapa geral dessas totalidades evoca a figura do arquipélago.

3. Sobre o conceito de gênero de discurso, no caso gênero musical, tenho partido em minhas formulações das elaborações seminais de Mikhail Bakhtin (1986) e de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov (1972) e das adaptações para o campo musical –pois, como se sabe, os dois autores citados trabalham originalmente com a literatura– propostas por Acácio Piedade (1997 e 2004). Recordo que para Bakhtin a linguagem é produzida através de enunciados –orais ou escritos– proferidos pelos indivíduos que tomam parte nas várias esferas de atividade da sociedade. Os enunciados têm três dimensões, a saber: estrutura composicional, conteúdo temático e estilo. Note-se que cada esfera da linguagem engendra seus tipos estáveis de enunciados, os gêneros de discurso. É esta concepção de Bakhtin que está na base daquela que Piedade elabora para a de gêneros musicais, tomando-os como tipos estáveis de músicas do ponto de vista da estrutura composicional, do conteúdo temático e do estilo. Esses gêneros são estáveis, mas não inertes, sendo, pois, dinâmicos.

Um número significativo de pesquisas sobre a música popular e tradicional (incluindo as músicas indígenas) tem evidenciado que os gêneros musicais são também construções culturais nativas e que os limites existentes entre eles são flexíveis, cambiantes e abertos (Hoffmann 2011, Menezes Bastos 2008). Isto é especialmente claro no âmbito da música popular, na qual os rótulos dos gêneros na grande maioria das vezes são do tipo guarda-chuva, abrangendo, assim, muitos gêneros. Adicionalmente, gêneros novos com rótulos novos podem surgir na música popular (mas não só nela). É dentro deste contexto que podem existir gêneros musicais emergentes ainda sem rótulos, como também acontece na literatura, tudo levando à idéia crucial de que não se deve confundir gênero com rótulo e vice-versa (Ducrot e Todorov 1972: 147). A pesquisa de Domínguez (2009) sobre o tango, murga, candombe e milonga na Argentina e Uruguai tem um interesse paradigmático aqui.

4. O princípio anterior leva a outro que também tem estado na base das minhas pesquisas, não somente a música popular, mas também as indígenas. Trata-se do princípio de que a abordagem antropológica da música –como também de tudo o mais– deve estar ancorada na investigação das estruturas sonoras da música, fonológicas e sintático-gramaticais –a antropologia da música é uma antropologia musical (Seeger 1987, Menezes Bastos 1995). Estou seguro de que assim é possível realizar o estudo dos gêneros musicais como domínios que encontram sua estabilidade dinâmica exatamente na estrutura composicional, no estilo e no conteúdo temático, para recordar o modelo de Bakhtin. Essa posição estabelece os horizontes das investigações musicais em termos holísticos de um lado e interdisciplinares, de outro, abarcando quanto à canção

pelo menos a letra, a música e a voz. Desde Simon Frith (1988) sabe-se que as duas últimas não são a mesma coisa. O arranjo e a interpretação, para não falar nos componentes visuais da canção, também deve merecer atenção (Menezes Bastos 2014).

5. Finalmente, quanto ao conceito de transformação –e ao seu par inseparável, o de estrutura–, tenho-os trabalhado em minhas pesquisas (desde pelo menos 1990) com base inicialmente em Lévi-Strauss (1952 [veja 1980]), entendendo a noção de estrutura, assim, como construção abstrata do observador que evidencia as regras de constituição de um dado universo de fenômenos. Esse universo de fenômenos, entretanto, pode ter seus elementos constituintes dispostos em vários arranjos –ou transformações–, para tanto bastando que os citados elementos sejam elaborados, através de operações como inversão, oposição, justaposição, transposição e outras. A tetralogia das *Mythologiques* é um exemplo da fertilidade desse modelo, originalmente voltado para o plano estrutural dos universos sócio-culturais. Procurando simultaneamente abarcar também o plano histórico desses universos, tenho usado a contribuição de Sahlins (veja especialmente 1990, 2004). Isto aponta para a idéia de que os dois planos –da estrutura e da história– estão necessariamente conectados, especialmente no caso do encontro envolvendo sociedades e culturas diferentes.

Não parece haver dúvida de que o lundu e a modinha constituem um sistema binário. A literatura sobre os dois gêneros é clara a este respeito, quase sempre tratando de um gênero através do outro. Observe-se que as letras dos gêneros em comentário caracterizam-se pela existência de um ego masculino que se dirige a um *alter* feminino, o tema de seus enunciados sendo o amor (veja Sandroni 2001). Quanto ao lundu, as relações entre os dois pólos do discurso –frequentemente personificados como negrinho e sinhá (ou iaiá)– são assimétricas, verticais, a jocosidade sendo o seu *éthos*. Em compensação, quanto à modinha essas relações são simétricas, horizontais, seu *éthos* sendo a austeridade.

No Brasil, as transformações que o sistema em comentário veio a conhecer aconteceram no século XIX e alcançaram as primeiras décadas do XX, quando a modinha se tornou um gênero musical espalhado por todo o país, nele atualizando um lugar discursivo importante, o da expressão pública e austera da voz de ego masculino para uma mulher, objeto de seu amor. A modinha assim constituída era cultivada nos domínios das músicas popular e erudita, tipicamente em saraus –públicos e particulares– e em serenatas domésticas ou nas ruas. Paulatinamente, ela veio a sofrer transformações, entre estas uma das mais marcantes tendo sido a redução do canto a duas vozes –quase sempre em terças e sextas paralelas– para somente uma. Na música popular, os nomes mais importantes ligados ao gênero na época no Brasil foram: Joaquim Manoel da Câmara (Rio, 1780 [?] -1840 [?]) [Vasconcelos, 1977: 65-66], que teve 20 de suas modinhas publicadas em Paris em 1824, com harmonizações de Sigismund Neukomm, discípulo de Haydn que viveu no Rio de 1816 a 1821; Cândido Inácio da Silva (Rio, 1800 - 1838), Gabriel Fernandez da Trindade (Rio, 1800 [?] - 1854), Laurindo Rabelo (Rio, 1826 - 1864), Xisto Bahia (Salvador, 1841 - Minas Gerais, 1894) e Catulo da Paixão Cearense (São Luís, 1866 - Rio, 1946) [veja Menezes Bastos 2005b). Com este último autor, estamos plenamente no século XX, época em que a modinha, enquanto rótulo mas não como gênero musical –é o que penso– se transforma, no encontro com o

samba-canção e o bolero e depois com aquilo que se passou a chamar de música brega, universo tematizado pioneiramente por Samuel Araujo (1987).

O lundu também se tornou muito popular no Brasil, nos domínios erudito e popular. Ao encontrar-se com a valsa e a polca, que aportaram no país em 1840, e com o tango brasileiro ("tanguinho") e a habanera, comuns desde 1870, ele passou por transformações que resultaram em um novo gênero de música de dança, o maxixe. Daí, chegou-se ao samba de primeiro e, logo, de segundo tipos, o primeiro filiando-se ao paradigma do *tresillo* (3+3+2 colcheias), o segundo ao do Estácio (2+2+3+2+2+2+3 colcheias) [Sandroni 2001].

No Brasil, portanto, as transformações que o sistema binário em análise gerou levam, do lado do lundu, ao maxixe e logo ao samba, sendo que, do lado da modinha, conduzem ao samba-canção e ao bolero e depois à música brega. Observe-se que o fado-canção propriamente dito aqui não parece ter vingado (senão do ponto de escuta rio-platense antes registrado, quando o que se chamava de fado tudo indica que seria modinha). Desse ponto de vista, parece ter acontecido no Brasil em relação ao fado-canção aquilo que aqui suponho ter se dado quanto ao tango (brasileiro), também chamado de "tanguinho" (veja Menezes Bastos 1999): consagrado o gênero (e seu rótulo) como emblema de outro País (respectivamente Portugal e Argentina), deixou ele de ter aplicabilidade no Brasil.

Se foi isto que ocorreu no Brasil, o que aconteceu com o ramal português do sistema luso-brasileiro do lundu-modinha e de sua articulação com o fado, inicialmente a dança e logo a canção? Sabe-se que somente a partir de em torno de 1870 o termo fado, rotulando um gênero musical, passou a ser usado em Portugal. Antes disto, o termo apontava tão somente a idéia de destino. Sugiro, baseado no que antes apresentei quanto a Ducrot e Todorov, que a inaplicabilidade no campo musical até o ano referido do rótulo em questão não implica necessariamente na não existência de um gênero de discurso musical ao menos precursor do fado que posteriormente passou a ser coberto com o termo respectivo. É minha sugestão que o fado-canção poderia já ter existência –ou, como disse, um gênero seu predecessor– sem que o citado rótulo lhe fosse aplicado, o que posteriormente ocorreu devido à forte compatibilidade existente entre a palavra fado (com os seus nexos de destino e similares) com o universo de sentido do gênero musical respectivo. Tudo parece ter se passado, então, como se o gênero musical estivesse à espera da palavra, depois, então, capturando-a.

O lado português de desenvolvimento do sistema lundu/modinha parece inverter o brasileiro, ambos sendo mutuamente transformações. No caso do Brasil, conforme o estudo de Sandroni (2001), o sistema em tela, na confluência do século XIX para o XX –ou seja para o maxixe e depois para o samba -, caracteriza-se pela profusão de rótulos: polca-lundu, polca-tango, habanera-tango-lundu, tanguinho, tango brasileiro, fado idem e muitos mais. Recordo que a interpretação que Sandroni oferece para essa profusão de rótulos compostos é a de que haveria no Brasil, nessa transição, uma inconclusão substantiva, inconclusão esta que –eu acrescento– apontaria para o fato de que os gêneros musicais envolvidos estariam exatamente em processo de constituição, tendo, portanto, estabilidade relativa.

Entendo que algo similar poderia estar a acontecer em Portugal –uma inconclusão substantiva, marcada, porém, pelo oposto da profusão terminológica brasileira, ou seja, pelo vazio

terminológico. Recordo aqui os apontamentos de Nery (2004: 32 e 40) de que na época em estudo muitas das modinhas portuguesas seriam pré-fados, quanto à música e/ou à letra. Em Portugal, tanto quanto no Brasil, portanto, estar-se-ia também vivendo a inconclusão substantiva de que fala Sandroni, inconclusão esta que somente depois será por assim dizer resolvida, através da transição para o fado enquanto gênero musical estável. Evidentemente que tão só através de pesquisas intensivas e extensivas, feitas de forma articulada de dentro principalmente da etnomusicologia, da antropologia e da história, essa que considero uma hipótese de trabalho poderá ser desenvolvida e eventualmente evidenciada.

Acompanhando as reflexões de Nery sobre a situação dos estudos acerca do fado (Nery 2004), entendo que somente a séria análise de gênero –que Brito em minha epígrafe a este texto postula⁹–, de caráter histórico e estrutural, poderá avançar de maneira substancial o conhecimento sobre o gênero em consideração. Na direção dessa análise de gênero (Frith 1988: 121), o modelo proposto por Philip Tagg (1979: 75), de comparação interobjetiva, pode ser de extremo interesse, assim como aquele desenvolvido por Carlos Sandroni (2001).

Bibliografia

- Albert, Bruce e Alcida Ramos. 2002. “Introdução”. En: Albert, B. e A. Ramos (orgs.), *Pacificando o Branco: Cosmologias do Contato no Norte Amazônico*, pp. 9-21. São Paulo: Editora da UNESP.
- Andrade, Mário de. 1964 [1930]. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Araujo, Samuel. 1987. *Brega: Music and Conflict in Urban Brazil*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign. Dissertação de Mestrado em Música, Etnomusicologia.
- Bakhtin, Mikhail M. 1986. “The Problem of Speech Genres”. En: Emerson C. and M. Holquist (eds.), *Speech Genres and Other Later Essays*, pp 60-102. Austin: University of Texas Press.
- Béhague, Gerard. 1968. “Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595/1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas”. *Yearbook of the Interamerican Institute for Musical Research* 4: 44-81.
- Bourdieu, Pierre. 1986. “O campo científico”. En: *Pierre Bourdieu*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Organização de Renato Ortiz, pp. 122-155. São Paulo: Ática.
- Brito, Joaquim Pais de. 2003 (1982). “Sobre o Fado e a História do Fado”. En: Carvalho, Pinto de (Tinop). *História do Fado*, pp 9-20. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. 1994. *Fado: Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Carvalho, Pinto de (Tinop). 2003. *História do Fado*, 5ª. edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Coelho, Luis Fernando Hering. 2009. *Os Músicos Transeuntes: De Palavras e Coisas em Torno de Uns Batutas*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Disponível on line em <http://www.musa.ufsc.br>. Esta tese foi publicada como livro, conforme Coelho (2013).
- _____. 2013. *Os Músicos Transeuntes: De Palavras e Coisas em Torno de Uns Batutas*. Itajaí:

⁹ Conforme Brito, org. (1994) e Pais e outros, org. (2004) para contribuições de alto interesse na direção assinalada.

Editora Casa Aberta.

- Domínguez, María Eugenia. 2009. *Suena el Río. Entre Tangos, Milongas, Murgas e Candombes: Músicos e Gêneros Rio-Platenses em Buenos Aires*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutorado em Antropologia Social.
- Ducrot, Oswald e Tzvetan Todorov. 1972. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Fornaro, Marita. 1994. “Repertorios y protagonistas en la musica popular bailable uruguaya, 1920-1940”. En: Ruiz, Irma, E. Roig e A. Cragnolini (eds.), *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia de la Asociación Argentina de musicología*, pp. 283-292. Mendoza: AAM.
- Franck, Dan. 1998. *Bohèmes*. Paris: Calmann-Lévy.
- Frith, Simon. 1988. “Why do Songs Have Words?”. En: *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, pp. 105-128. New York: Routledge.
- Hoffmann, Kaio Domingues. 2011. *Música, Mito e Parentesco: Uma Etnografia Xokleng*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social.
- Lacerda, Izomar. 2011. ‘*Nós Somos Batutas*’: *Uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social.
- Lévi-Strauss, Claude. 1980 [1952]. “A Noção de Estrutura em Etnologia”. En: Chauí, M. (org.), *Os Pensadores: Lévi-Strauss*, pp. 1-43. São Paulo: Abril.
- Menezes Bastos, Rafael José de. 1990. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-interpretativa*. São Paulo: Universidade de São Paulo (tese doutoral em Antropologia Social).
- _____. 1995. “Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem”. *Anuário Antropológico* 1993: 9-73.
- _____. 1996a. “A ‘Origem do Samba’ como Invenção do Brasil (Por que as Canções Têm Música?)”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 31: 156-177.
- _____. 1996b. “Musicalidade e Ambientalismo na Redescoberta do Eldorado e do Caraíba - Uma Antropologia do Encontro Raoni-Sting”. *Revista de Antropologia* 39 (1): 145-189.
- _____. 1997. “Manipulação Étnica e Música entre os Índios Kiriri de Mirandela, Estado da Bahia, Brasil”. En: Salwa, El-Shawan e Castelo-Branco, (coords.), *Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música*, pp. 495-506. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. 1999. “Músicas Latino-Americanas Hoje: Musicalidades e Novas Fronteiras”. En: Torres, Rodrigo (ed.), *Música Popular en America Latina, Actas del II Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, pp. 17-39. Santiago de Chile: Fondart.
- _____. 2005a. “Les Batutas, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 20 (58): 177-196.
- _____. 2005b. “Brazil”. En: Shepherd, J., D. Horn e D. Laing (eds.), *The Continuum Encyclopedia*

- of Popular Music of the World* [vol. 3: *Latin America and the Caribbean*], pp. 212-248. Londres: The Continuum International Publishing Group.
- _____. 2008. "Brazil in France, 1922: An Anthropological Study the Congenital International Nexus of Popular Music". *Latin America Music Review* 29 (1): 1-28.
- _____. 2011. "Leonardo, the Flute: On the Sexual Life of Sacred Flutes among the Xinguano Indians". En: Hill, J. e JP Chaumeil (eds.), *Burst of Breath: Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*, pp. 69-91. Lincoln: University of Nebraska Press.
- _____. 2014. "Ensaio sobre Adoniran: Um Estudo Antropológico sobre a Saudosa Maloca". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 29 (84): 25-41.
- Naro, Nancy Priscilla, Roger Sansi-Roca e David H. Treece. 2007. "Introduction: The Atlantic Between Scylla and Charybdis". En: Naro, Nancy Priscilla, Roger Sansi-Roca e David H. Treece (eds.), *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*, pp. 1-16. New York: Palgrave-Macmillan.
- Nery, Rui Vieira. 2004. *Para uma História do Fado*, edição revista e aumentada. Lisboa: Público, Comunicação Social, AS.
- Pais, José Machado e outros (orgs.). 2004. *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 1997. *Música Yepamasa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social.
- _____. 2004. *O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de Doutorado em Antropologia Social.
- Sahlins, M. 1990. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 2004. *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Seeger, Anthony. 1987 *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press.
- Tagg, Philip. 1979. *Kojak - 50 Seconds of TV Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Goteborg: Goteborg University Press (Studies from Goteborg University, Department of Musicology, II).
- Tinhorão, José Ramos. 1994. *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa - O Fim de um Mito*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A.
- _____. 2004. *Domingos Caldas Barbosa: O Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34.
- Vasconcelos, Ary. 1977. *Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- Vega, Carlos. 1997 (1966). "Mesomúsica: Un Ensayo sobre La Música de Todos". *Revista Musical Chilena* 51 (188): 75-96.



Biografia / Biografía / Biography

Rafael José de Menezes Bastos é Professor Associado IV de Antropologia e Etnomusicologia no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, onde coordena o Núcleo de Estudos de Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA). É pesquisador 1B do CNPq. Tem sido pesquisador e professor visitante em diversas universidades brasileiras e estrangeiras. É autor do livro, “A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa”, de 2013 (Edufsc), e de mais três livros e cerca de cem artigos e capítulos de livros, no Brasil e fora dele. Orientou oito trabalhos de final de curso de graduação (TCC), trinta e cinco dissertações de mestrado e onze teses de doutorado em universidades brasileiras e no estrangeiro, tendo um número significativo de trabalhos terminais desse tipo em andamento, igualmente em universidades no Brasil e fora dele. Estuda os índios Kamayurá do Alto Xingu e os índios em geral das terras baixas da América do Sul desde 1969, colaborando com os primeiros nos seus projetos sobre património musical e cultural. Pesquisa a música no Brasil e na América Latina desde 1971.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Menezes Bastos, Rafael José de. 2016. “Para a construção de um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África: o sistema de transformações lundu-modinha-fado”. *El oído pensante* 4 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA].