

Decolonialidade e o giro ético-político: relação entre cultura popular e branquitude na música da *Belle Époque* de Fortaleza



Capa da versão para piano
de “Dança de negros”, de
1887. In: Alberto Nepomuceno:
catálogo geral, 1985,
fotografia (detalhe).

Ana Luiza Rios Martins

Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora de graduação em História da Universidade Aberta do Brasil-Universidade Estadual do Ceará (UAB-Uece). Autora do livro *Entre o piano e o violão: a modinha e os dilemas da cultura popular (1888-1920)*. São Paulo: Alameda, 2016.
luiza.rios@uece.br

Decolonialidade e o giro ético-político: relação entre cultura popular e branquitude na música da *Belle Époque* de Fortaleza

Decoloniality and the ethical-political turn: the relationship between popular culture and whiteness in the music of Fortaleza's *Belle Époque*

Ana Luiza Rios Martins

RESUMO

Neste artigo me concentro em debater questões mais conceituais como cultura popular e branquitude na frequentemente chamada *Belle Époque* cearense, fim do século XIX e início do século XX. Os meus argumentos são fruto do desdobramento das minhas pesquisas de mestrado e de doutorado sobre a relação entre cultura popular e música cearense. Os documentos analisados são músicas registradas em partituras e discos de 78 rpm, do acervo de Miguel Ângelo de Azevedo, um dos maiores colecionadores de discos de cera do país, além de correspondências, livros de música e periódicos. Reflito sobre esses problemas com base nos estudos decoloniais, um campo amplo, e em autores herdeiros de distintas tradições teóricas, mas que apresentam em comum perspectivas epistemológicas dissidentes sobre os impactos historicamente causados pelo capitalismo em sua associação com o colonialismo.

PALAVRAS-CHAVE: cultura popular; música cearense; branquitude.

ABSTRACT

In this article I focus on debating more conceptual issues such as popular culture and whiteness in the so-called Belle Époque of Ceará, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. My arguments are the result of my master's and doctoral research into the relationship between popular culture and music in Ceará. The documents analyzed are songs recorded in sheet music and 78 rpm records from the collection of Miguel Ângelo de Azevedo, one of the largest wax record collectors in the country, as well as correspondence, music books and periodicals. I reflect on these problems based on decolonial studies, a broad field with authors from different theoretical traditions, but who share dissident epistemological perspectives on the impacts historically caused by capitalism in its association with colonialism.

KEYWORDS: popular culture; Ceará music; whiteness.



Entendo que a branquitude oprimiu sistematicamente corpos dissidentes por meio de sua música, visto que elevou os sujeitos-outros, tais como pessoas negras, indígenas e quilombolas, à condição de entidade e construiu todo um sistema de pensamento sobre eles com a disseminação da ideia de cultura popular. Foi a primeira operação política que consistia em reconhecer no povo a existência própria que eles não tinham antes, na intenção de supor que precisariam de intérpretes que formassem suas reivindicações em jargões letrados. A concepção de cultura popular elaborada pela branquitude sugeria en-

cobrir, sob o signo de suposta unidade, toda uma série de contradições e conflitos de classe, de gênero, de raça, de sexualidade e de territorialidade.¹

Ressalto a longa e diversificada tradição de historiadores que se debruçaram sobre o tema. A ideia de cultura popular começou a ser debatida na Alemanha do final do século XVIII, quando intelectuais se puseram a coletar e analisar canções, contos populares, danças, rituais, artes e ofícios. A discussão sobre o assunto ficou por muito tempo restrita aos amantes de antiguidades, folcloristas e antropólogos, porém isso mudou no continente europeu a partir da década de 1960, quando historiadores passaram a se interessar por ele. Pesquisas e estudos importantes foram elaborados sob a ótica da história social da cultura popular.

Em 1958, o historiador britânico Raymond Williams publicou o livro *Cultura e sociedade*², no qual apresentou uma posição crítica em relação ao conceito de cultura de massa, destacando que os saberes são particulares e socialmente construídos. Em 1959, outro historiador britânico, Eric Hobsbawm, em *A história social do jazz*³, enfatizava que a cultura popular não submerge, mas se adapta e se mantém, de um ou outro modo, em ambientes industrializados e urbanos. Nos anos de 1970, com os desafios impostos pela antropologia, pela linguística e pelo pós-estruturalismo, Edward Palmer Thompson e Natalie Zemon Davis também enveredaram por tal temática.

Por sua vez, o historiador britânico Edward Thompson, tanto no artigo “Folclore, antropologia e história social”, que integra *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*⁴, como na coletânea *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*⁵, fez reparos aos procedimentos dos antropólogos ao usarem o conceito de cultura popular de forma despreocupada e consensual, ainda que valorizasse os enlaces entre a antropologia e a história social. Já a historiadora canadense-estadunidense Natalie Zemon Davis, em *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*⁶, viu na antropologia uma possibilidade de ampliar a sua compreensão sobre crenças e rituais, temas tradicionalmente tratados de maneira estereotipada, analisados pelo viés da irracionalidade e da superstição.

Em 1971, em *O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*⁷, Christopher Hill analisou uma problemática frequentemente negligenciada pelos historiadores, o das transformações sociais e culturais que ocorreram na Europa dos séculos XVI e XVII, motivadas por grupos como os *quakers*, *levellers*, *diggers* e *ranters*. O historiador britânico se opunha a uma historiografia canônica que investigava o fenômeno da Revolução Inglesa do ponto de vista de cima, deslocando o seu olhar para as classes empobrecidas. O seu interesse não foi o de buscar definir o que seria o popular, e sim

¹ Escrevo o artigo sob a perspectiva de uma mulher cisgênera, branca, heterossexual e natural do Ceará.

² Ver WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

³ Ver HOBBSAWM, Eric. *A história social do jazz*. 14. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

⁴ Ver THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

⁵ *Idem*, *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁶ Ver DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

⁷ Ver HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

compreender como tais formulações e entendimentos foram historicamente construídos.

No campo da micro-história, Carlo Ginzburg adentrou igualmente esse debate. Em *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*⁸, de 1976, o historiador italiano mobilizou o conceito de circularidades culturais na intenção de estender e enriquecer a discussão acerca das relações, majoritariamente tratadas como dissonantes, entre duas tradições distintas, a oral, advinda dos camponeses e denominada popular, e a letrada, produto das classes dominantes e chamada erudita. Embora reconhecesse as assimetrias entre esses dois modelos discursivos, marcado pelo surgimento da imprensa e da Reforma Protestante, o autor, em sua minuciosa investigação, enfrentou dificuldades com as fontes indiretas (inquisitoriais) sobre o moleiro Domenico Scandella, mais conhecido por Menocchio.

Pesquisas sobre cultura popular no âmbito da Nova História Cultural surgiram nos anos de 1970. Michel de Certeau escreveu em 1974 o texto “A beleza do morto”⁹, inserido em *A cultura no plural*, em que examinou a cultura popular a partir da sua apropriação pelas classes letradas, que tinham o propósito político de afastá-la de uma determinada prática. Para o historiador francês, foi preciso que ela fosse reprimida e censurada para ser estudada, tornando-se um objeto de interesse quando retirada do protagonismo do povo e eliminado ou mitigado seu “perigo”. Michel de Certeau lançou no mesmo ano *A invenção do cotidiano* – v. 1: artes de fazer¹⁰, um estudo sobre a cultura popular na França contemporânea cuja tese central consiste em salientar que as pessoas comuns não são consumidores passivos de bens culturais, mas agentes ativos.

Em “Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica”¹¹, de 1986, Jacques Revel retoma a discussão iniciada por Michel de Certeau em “A beleza do morto”. O historiador francês aponta que as relações entre a cultura erudita e a cultura popular sempre foram desiguais, pois a primeira sempre definia a segunda. Ele ainda indica que essa ideia de cultura popular não era usada por grupos ou pessoas identificadas com tais termos. Roger Chartier¹² corrobora Jacques Revel ao sustentar que a cultura popular era tema das classes letradas. Sua preocupação era saber que interesses moviam aqueles que designaram algo como popular e como operavam os circuitos e formas de produção, circulação e apropriações de representações.

No que me diz respeito, acredito que a abordagem do tema a partir de uma perspectiva do pensamento decolonial funcione como uma provocação que tensiona e enriquece a nossa agenda de problemas da Teoria da História e da História da Historiografia. Antes de mais nada, compreendo a branquitude como uma racialidade construída como uma ficção de superioridade que beneficia materialmente e simbolicamente pessoas brancas. Penso que, para além da crise das metanarrativas, a História enfrenta no século XXI uma crise do

⁸ Ver GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁹ Ver CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

¹⁰ Ver *idem*, *A invenção do cotidiano* – v. 1: artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

¹¹ Ver REVEL, Jacques. Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica. In: *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

¹² Ver CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

sujeito narrador. Diante desse confronto, temos o desafio, ou um compromisso ético-político, de pensar os sujeitos das narrativas históricas sempre como fenômenos que são situados, não apenas circunscritos ou localizados no tempo.

Precisamos lidar interseccionalmente com os marcadores das diferenças entre os corpos. Quando falamos sobre relações étnico-raciais pensamos nos estudos sobre negritude; mas e os estudos sobre branquitude? A branquitude não se coloca tão somente em posição de neutralidade, e sim de universalidade, ou seja, de um *locus* epistêmico dos interesses particulares do corpo branco, sobretudo o masculino, heterossexual e cis, que historicamente constitui a imagem ideal do burguês erigida na modernidade. Nessa chave de leitura, o identitarismo seria um fenômeno específico dos corpos dissidentes, de pessoas negras, indígenas, quilombolas, mulheres e comunidade LGBTQI-APN+.

Para a historiadora Ana Carolina Barbosa Pereira¹³, existe uma diferença entre o lugar social e o lugar epistêmico. A autora argumenta que, embora a categoria de lugar social seja capaz de revelar a realidade de bastidores da produção historiográfica, isto é, as relações de poder implícitas à instituição histórica e ativas na fundação e perpetuação das universidades, ela não afirma o *locus* epistêmico, ou seja, o lugar de enunciação ou o que o semiólogo argentino Walter Mignolo chama de geopolítica do conhecimento.¹⁴ Desse modo, venho trabalhando com o campo da decolonialidade, compreendendo que o lugar epistêmico deve ser usado como instrumento teórico-metodológico de investigação e análise, o que significa identificar se os corpos dissidentes ultrapassam a condição de objetos e assumem a posição de protagonistas como produtores de conhecimento histórico.

Contudo, o fato de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não implica necessariamente que pense a partir de um lugar epistemicamente diferente daqueles que se encontram em posições dominantes.¹⁵ Ana Carolina Barbosa Pereira¹⁶ alerta ainda sobre os limites cognitivos na pesquisa, ora da alteridade, ora dos nossos próprios corpos. O limite cognitivo seria o resultado da ausência de conhecimentos relevantes e pontuais, experimentados de maneira específica e condicionados pelo *locus* epistêmico. Na concepção do sociólogo peruano Aníbal Quijano¹⁷, tudo começa pelos corpos. O nível que se torna decisivo na luta contra a colonialidade do poder é justamente a materialidade dos corpos dos sujeitos, a corporeidade.

Aníbal Quijano pertence ao grupo nomeado em 2002 pelo antropólogo colombiano Arturo Escobar de Modernidade/Colonialidade. Esse grupo, que surgiu na década de 1990, momento importante da luta do MST (Movimento

¹³ Ver PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na Teoria da História. *Tempo e Argumento*, v. 10, n. 24, Florianópolis, abr.-jun. 2018.

¹⁴ Ver, por exemplo, MIGNOLO, Walter D. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. *Revista Lusófona de Educação*, v. 48, n. 48, Lisboa, 2020.

¹⁵ Cf. GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Periferia*, v. 1, n. 2, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2009.

¹⁶ Ver PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. Redimensionando: uma forma de “leitura crítica” aplicada à Historik de Jörn Rüsen. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 16, n. 41, Ouro Preto, 2023.

¹⁷ Ver QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2018.

dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), no Brasil, dos piqueteiros, na Argentina, dos movimentos indígenas na Bolívia e no México, costuma ser vinculado ao giro decolonial, porque discute os eixos que sustentam as relações de poder contemporâneas, dentre os quais as narrativas dominantes impostas pela colonialidade. O conceito de colonialidade, o qual mobilizo na discussão sobre a disseminação da ideia de cultura popular pela branquitude, diferencia-se do de colonialismo, visto que o colonialismo se refere a um processo de exploração historicamente situado, que nem sempre envolveu relações racistas de poder.

Tal como a entendo, a colonialidade nomeia uma condição dos povos colonizados ou formados pelos processos de colonização que tenderiam a experimentar sua história não como um passado distante e, portanto, ultrapassado, mas sim como um presente em que a diferença colonial se manifesta, se renova, sob formas variadas, perpetuando-se como uma espécie de reencenação vivida de uma maneira violenta e traumática, uma continuação de lógicas, conflitos e desigualdades. Acrescente-se que outros conceitos passaram a se articular em torno da colonialidade do poder de Aníbal Quijano, o de colonialidade do saber, do sociólogo venezuelano Edgardo Lander¹⁸, o de colonialidade do ser, proposto por Nelson Maldonado-Torres¹⁹, e o de colonialidade de gênero, da socióloga argentina María Lugones.²⁰

A colonialidade do saber se expressa no caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua articulação à dominação colonial. Nesse sentido, o eurocentrismo funciona como um *locus* epistêmico de onde se constrói um modelo de conhecimento que, por um lado, impõe a experiência local europeia como padrão universal a ser seguido e, por outro, declara seus dispositivos de conhecimento como os únicos válidos. A colonialidade do ser compreende a modernidade como uma conquista permanente, em que o constructo raça é usado para justificar a desqualificação epistêmica do outro, representando assim uma tentativa de negação ontológica. A colonialidade de gênero surge como uma crítica ao conceito de colonialidade do poder, de Aníbal Quijano. María Lugones alerta que os corpos são atravessados interseccionalmente por diferentes formas de opressões, dentre elas o gênero; e Quijano não teria analisado devidamente essas correlações.

Para elaborar o conceito de colonialidade do poder, Aníbal Quijano recorreu ao filósofo francês Michel Foucault e aos críticos do colonialismo, que ganharam destaque no fim da Segunda Guerra Mundial, notadamente no pensamento do psiquiatra martinicano Frantz Fanon, autor de *Pele negra, máscaras brancas*.²¹ Os efeitos, a ação e o funcionamento do poder foram questões abordadas especialmente em um curso ministrado por Foucault entre 1975 e 1976, publicado posteriormente com o título *Em defesa da sociedade*.²² Para o filósofo e historiador francês, o poder opera como um dispositivo destinado, entre outras coisas, a influenciar, violentar e tocar o corpo do outro, não, po-

¹⁸ Ver LANDER, Edgar (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais – perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso, 2005.

¹⁹ Ver MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre a colonialidade do ser*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2022.

²⁰ Ver LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

²¹ Ver FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ufba, 2008.

²² Ver FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

rém, do mesmo modo. É nesse ponto que a análise do fenômeno à luz do seu pensamento demonstra os seus limites, se considerarmos que ele também não estava propondo uma crítica ao colonialismo.

O conceito de colonialidade do poder surge para elucidar os desdobramentos sociopolíticos do processo de extinção do colonialismo na América, com a emergência de nações independentes no século XIX, bem como na África e Ásia, por intermédio da descolonização em meados do século XX. Quijano argumenta que um dos principais padrões de poder contemporâneo é a interligação entre (a) a colonialidade do poder, ou seja, a concepção de raça como base para a classificação social e a dominação, (b) o capitalismo, como sistema de exploração social, (c) o Estado, como fator primordial de controle da autoridade coletiva, (d) o Estado-nação moderno, como a variante dominante, e (e) o eurocentrismo, como meio predominante de controle da subjetividade, principalmente na produção de conhecimento.²³

Interpelações decoloniais à ideia de cultura popular na música da branquitude

Na tentativa de compressão do racismo no Brasil, Roberto Guerreiro Ramos²⁴ e Abdias do Nascimento²⁵ tornaram a branquitude uma categoria analítica, contudo foi Maria Aparecida da Silva Bento²⁶, mais conhecida como Cida Bento, quem se dedicou com mais profundidade à temática. Para ela, a branquitude brasileira foi afetada pelo programa de branqueamento racial promovido no país no século XIX. Esse programa, respaldado fortemente pelo pensamento científico, incentivava a miscigenação entre diferentes grupos étnicos como uma via de dissolução do negro, física e culturalmente, na sociedade brasileira. Algumas das medidas adotadas incluíam a imigração europeia para ocupação de postos de trabalho e a recusa em reconhecer os direitos dos afrodescendentes e indígenas.

Na área da música, considero que as opressões aos corpos dissidentes se propagaram nesse momento especialmente de duas maneiras: por meio de perseguições, preconceitos e tentativas de cerceamento das manifestações artísticas afrodiáspóricas, com base em ações repressivas das autoridades eclesiásticas, policiais e jurídicas; e pela folclorização. Essa prática, na qual desejo me deter neste artigo, configura-se como um expediente de silenciamento adotado pela branquitude mais sofisticada, que passa pelo processo de julgamento e tentativa de tutela do outro que o destitui de um *locus* de enunciação e de autoridade epistêmica para a elaboração de suas próprias experiências históricas.

As festas e celebrações afrodiáspóricas, de uma maneira geral, incomodavam a branquitude porque não se mostravam apenas como poderosos instrumentos de conquistas de territórios físicos e simbólicos da cidade: elas,

²³ Ver QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Revista Novos Rumos*, v. 16, n. 37, São Paulo, 2002.

²⁴ Ver RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

²⁵ Ver NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

²⁶ Ver BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

supostamente, seriam um fator impeditivo da modernidade. Uma amostra desses preconceitos e perseguições se acha em *O consulado da China*, de Gustavo Barroso, no qual o escritor cearense se refere aos sambas de areia de modo pejorativo e degradante, a ponto de, em certa ocasião, desmanchar um samba a pau e faca nos arredores da Lagoa Redonda. As expressões “sambas de areia” e “forrobodó” não eram usadas para designar gêneros musicais, e, sim, festas de negros(as) que ocorriam nos becos e nas ruelas da cidade. A leitura de Gustavo Barroso sobre os maracatus e congos transita entre o estranhamento e a tentativa de encapsulamento via folclorização:

*O “maracatú” é mais apavorador do que grotesco. Ao avistá-lo, os meninos correm, gritando com medo, escondendo-se nas casas [...]. Na vida brasileira, vão morrendo vagarosamente todas as tradições da escravidão. Foi-se o rei do Congo e desapareceram “reisados” e “candombles”. O “cordão” e o “maracatu” serão, talvez, as últimas que desaparecerão porque o entusiasmo carnavalesco do povilêu ainda lhe dará vida nos últimos estertores da raça que o produziu e que a comunidade dia a dia absorve.*²⁷

O acesso a essas manifestações afrodiaspóricas fica frequentemente restrito a pequenos fragmentos de discursos formulados pela branquitude, que os preservam e os catalogam por intermédio da formação de acervos. São documentos eclesiásticos, jurídicos, policiais, legislativos, que muitas vezes propagam a colonialidade, a opressão de classe, o sexismo, o racismo, a lgbt-fobia, na medida em que reduzem a existência desses corpos a tabelas, gráficos, estatísticas, que reiteram o corpo negro, indígena ou quilombola de forma geralmente objetificada, por mais que possamos apontar exceções a esse *modus operandi*. Saidiya Hartman, professora estadunidense de literatura comparada, alerta em *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*²⁸, que não devemos reproduzir a dupla violência dos arquivos, ou seja, a violência da ausência e a violência do discurso desumanizante. Precisamos trabalhar com metodologias que nos permitam que essas histórias de vida não se perpetuem exclusivamente pelo olhar deturpado e distorcido de seus agressores.²⁹

Em geral, a música da branquitude no momento aqui recortado, estimulada pela literatura, foi marcada predominantemente pelo interesse em temas relacionados aos povos indígenas, às paisagens da nossa terra, ao cotidiano no campo, à idealização feminina e ao nacionalismo. Nos elementos musicais incorporaram-se estruturas rítmicas afrodiaspóricas, resultando numa ampliação da própria noção do conceito de ritmo, herança das epistemologias culturais africanas que foi por muito tempo negada.

²⁷ BARROSO, Gustavo. *O consulado da China*: memórias, v. 3. Fortaleza: Casa José de Alencar/Edições UFC, 2000, p. 206 e 207. Conservarei, daqui em diante, a grafia original que consta dos documentos arrolados.

²⁸ Ver HARTMAN, Saidya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

²⁹ O historiador cearense Janote Pires Marques aborda em sua dissertação não apenas as perseguições sofridas pelas pessoas negras, como igualmente a resistência delas com suas festas e celebrações, tais como as coroações de reis negros na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Fortaleza, os autos de rei congo que eram encenados nas praças e terrenos murados, os sambas e os maracatus. Ver MARQUES, Janote Pires. *Festas de negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFC, Fortaleza, 2008.

Calcado nas ideias de *Volksgeist*, do filósofo alemão Johann Gottfried von Herder³⁰, e com o apoio de D. Pedro II aos intelectuais e artistas, o romantismo brasileiro se transformou em um projeto oficial, expressando sua ligação com a política. Segundo Herder, cada povo teria a sua própria identidade, desenvolvendo maneiras particulares e diversas de comunicar suas vivências e projeções. As canções seriam testemunhos mais reveladores de seus sentimentos, instintos e opiniões. Essas caracterizações do povo se aproximam do que, posteriormente e em outros idiomas, foi definido como folclore. Juvenal Galeno, escritor cearense oriundo de uma proeminente família produtora de café da serra da Aratanha, alcançou grande reputação com o seu trabalho sobre cultura popular. O trecho que se segue, extraído de *Lendas e canções populares*, converteu-se numa constante no discurso folclorista subsequente: “Reproduzindo, ampliando e publicando as lendas e canções do povo brasileiro, tive por fim representá-lo tal qual ele é na sua vida íntima e política, ao mesmo tempo doutrinando-o e guiando-o por entre as facções que retalham o Império – pugnando pela liberdade e reabilitação moral da pátria encarada por diversos lados – em tudo servindo-me da toada de suas cantigas, de suas linguagens, imagens e algumas vezes de seus próprios versos”.³¹

Entre 1859 e 1861, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro organizou expedições científicas lideradas por Freire Alemão, abrangendo todo o território do Ceará e regiões vizinhas. Além disso, essa comissão visitou outros estados do Norte, numa época em que os intelectuais do atual Sudeste reconheciam a rica diversidade cultural que a região oferecia ao restante da nação. Paralelamente, o Estado monárquico estava em construção como projeto civilizatório, o qual visava dominar e incorporar o meio e a natureza, simbolizando a conexão entre Estado-civilização e espaço físico-natural. Nesse contexto, Juvenal Galeno manteve contato com o poeta maranhense Gonçalves Dias, que o aconselhou a abandonar a poesia acadêmica e se dedicar à análise do “povo”, referindo-se às camadas empobrecidas/racializadas.

Mesmo residindo distante do ambiente editorial na capital do Império e sem formação acadêmica, Juvenal Galeno tinha conexões familiares com Capistrano de Abreu e Clóvis Beviláquia, e em 1855 esteve no Rio de Janeiro onde conheceu Machado de Assis. Nesse contexto se abriu para ele a chance de publicar suas obras. Diferenciando-se dos preceitos naturalistas prevalentes nos estudos sobre cultura popular na década de 1870, Juvenal Galeno adotou a opção de “refinar” as poesias em vez de simplesmente coletá-las no formato oral e publicá-las sem alterações, como Silvio Romero, assumindo-se como representante daqueles que as criaram.

No debate sobre a definição do que seria uma identidade autêntica, ao buscar delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima, a branquitude artística cearense, representada pelos compositores Alberto Nepomuceno e Branca Rangel, inseriu os poemas de Juvenal Galeno em suas canções. Um exemplo dessa aproximação foi a inspiração de Alberto Nepomuceno em sua ópera indianista de 1887, baseada no poema “Porangaba”, publicado em 1861 e com a mesma lenda que animou a obra *Iracema*, de José

³⁰ Ver HERDER, Johann Gottfried. *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Losada, 1959.

³¹ GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. 5. ed. Fortaleza: Secult, 2010, p. 61.

de Alencar. O “Prelúdio”, planejado em três atos, destaca a conexão entre o meio e a raça, explorando o encontro entre a natureza (representando o nativo) e a civilização (representando o estrangeiro). Essa dinâmica é seguida por dois atos que apresentam a assimilação do conquistado pelo conquistador. Por fim, o último ato revela o desenvolvimento do que Alberto Nepomuceno denomina como alienação das raças, ou seja, a emergência do elemento mestiço.

A composição foi concebida na época de sua viagem para Roma, onde o compositor começou seus estudos na Europa. Alberto Nepomuceno tinha o desejo de repetir na Itália o sucesso de Carlos Gomes, compondo uma ópera semelhante à de seu predecessor, que escreveu “O guarani”, em que narra a história do amor proibido entre Cecília, uma jovem filha de um fidalgo português, e Peri, um indígena da etnia guarani. O catálogo das obras do compositor registra que desse projeto teria restado unicamente o manuscrito dos “Prelúdios” para os atos I e III, uma “Marcha dos índios” e um “Bailado”. As óperas indianistas, fruto do romantismo, surgiram no Brasil no século XIX e impulsionam no inconsciente da população o mito fundador de um país idílico, de uma nação una e indivisa, ligada por identidades e interesses comuns.

Nepomuceno tece uma rica tapeçaria sonora em “Porangaba”, combinando elementos de diferentes grupos com heranças culturais distintas, os quais ele nomeia como “cantos retirados do folclore”, com o objetivo de evidenciar a tese da mestiçagem. Para o primeiro tema, do branco, o compositor opta pela mistura do que ele chama de canto popular, saudoso e intrépido do jangadeiro, do canto do vaqueiro (aboiado) e da toada do samba, das reminiscências lusitanas. Para o segundo tema, o vermelho, seleciona o que ele designa como canto indígena, com o uso de componentes religiosos e a marcação rítmica dada pela marcação do tambor. Os rituais indígenas frequentemente incluem danças, cantos e batidas ritmadas no tambor, executadas pelos líderes espirituais ou xamãs. Essas batidas, que são tocadas de maneiras diferenciadas conforme a tradição do grupo étnico, cumprem a função de criar uma atmosfera propícia para as comunicações espirituais e para a entrada em transe dos participantes.

O mestiço e o branco se mesclam no terceiro tema, unindo elementos musicais de grupos com diversas tradições culturais. Essa fusão, concebida por Alberto Nepomuceno como síntese do folclore, instala uma melopeia nacionalista que abarca a toada do vaqueiro, o ritmo melancólico do sertão e a incorporação da gaita. O segundo tema sobressai por ser isolado de outras tradições musicais, revelando idêntica estrutura à de “Dança dos negros”, composta em 1887, pouco antes da abolição e mais tarde intitulada “Batuque”, que se tornou parte da “Série brasileira”.

As referências ao meio e à raça, presentes na concepção naturalista de nação em “Porangaba”, mostram a similaridade de pensamento entre o compositor e Sílvio Romero. Ao ser questionado em uma entrevista para o periódico *A Época Teatral* sobre a singularidade da música brasileira em comparação a outros países, Alberto Nepomuceno concordou com “os nossos folcloristas” Sílvio Romero e Mello Moraes Filho, afirmando que, assim como na poesia popular, as características da música popular brasileira são as influências étnicas indígenas, africanas e peninsulares, notadamente a do mouro e do cigano. Nepomuceno lamenta a falta de interesse no estudo do “folclore brasi-

leiro”, “provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto”.³²

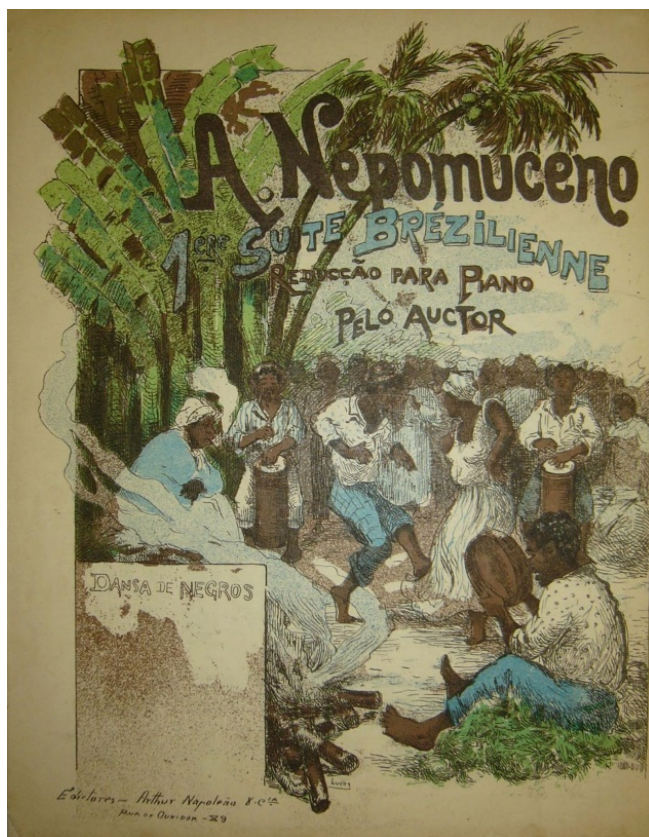


Figura 1. Capa da versão para piano de “Dança de negros”.

Tal característica é a mesma que ele empregou ao compor o seu “Hino do Ceará”, em 1903. Na coleta do que Alberto Nepomuceno denomina cantos populares, o compositor identifica uma modalidade sonora, de ordem melódica e harmônica, que seria produto do abaixamento do sétimo grau sempre que o canto tende para o sexto, com função do segundo ou do quarto graus. Essas características correspondem à presença do modalismo, comum em algumas canções tradicionais da região nordestina.³³ Coube a Nepomuceno lamentar o fato desses elementos considerados por ele como “folclóricos” não estarem ainda incorporados ao patrimônio artístico dos nossos compositores, fruto da educação musical europeia; e de não haver aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de “sentimentos regionalistas”, que, segregando-se de toda influência estrangeira, conseguisse criar a música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão.

O compositor registrou em partituras e manuscritos mais seis canções sobre versos de Juvenal Galeno, entre elas “Tu és o sol” (1894), “Medroso de

³² A ópera nacional. *A Época Teatral*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1917.

³³ Diferentemente das escalas diatônicas predominantes na música ocidental, a música nordestina se vale do uso frequente de escalas modais, especialmente o modo mixolídio.

amor” (1894), “Cativeiro” (1896), “Cantiga triste” (1899) e “A jangada” (1920). Além disso, Alberto Nepomuceno indicou, em correspondência destinada a Guilherme Studart, intelectual atuante na causa abolicionista, o seu interesse em educar artisticamente o povo cearense conforme uma lógica eurocêntrica. Nesse projeto, os povos que eles chamavam de “étnicos” eram colocados na condição de peças de museus extraídas da própria natureza do país, fontes adormecidas e inertes à espera do toque mágico e revelador da genialidade de um compositor. Guilherme Studart encomendou em 1903 o “Hino do Ceará”, sobre versos de Tomás Lopes, para comemorar os trezentos anos da chegada dos primeiros portugueses na região. Sobre o assunto, eis o que se publicou na imprensa: “Em primeiro lugar é minha opinião que a aceitação por um povo de um canto comemorativo de fatos históricos ou que symbolise aspirações de raças e regimes, depende de um dado momento histórico. Tive de desprezar o ritmo, e aproveitei então uma modificação da escala musical que encontrei em três melodias de origem cearense, e que consiste no abaixamento do 7º grau da escala sempre que o motivo melódico tende a repousar no 4º, 6º ou 2º grau”.³⁴

A conjuntura na qual Alberto Nepomuceno estava inserido era a da geração de 1870, responsável, segundo a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz, por plasmar o conceito de raça no Brasil. Tal geração era integrada por intelectuais com distintas formações acadêmicas, incluindo o curso de Direito, que desempenharam ainda um papel crucial no processo de construção da identidade nacional brasileira. Para eles, raça era algo fundamental. Todavia, existiam diferenças essenciais entre elas, que seriam superadas tão somente com o progresso, ou seja, pela inclusão da experiência europeia como modelo normativo. Essas ideias entraram no Brasil no momento posterior à Guerra do Paraguai e ganharam força nos anos de 1880, quando a questão da abolição se transformou em um tema que transcendia as nossas fronteiras. Não por acaso, estimulado pelo relacionamento com Tobias Barreto e outros intelectuais da Faculdade de Direito do Recife, Alberto Nepomuceno engajou-se na causa abolicionista, posicionamento que passou a repercutir em suas atividades musicais.

Em Pernambuco, Nepomuceno foi agraciado com um diploma de sócio honorário da Sociedade Nova Emancipadora. No Ceará, por volta de 1884, ele se associou ao grupo abolicionista Centro 25 de Dezembro, graças às suas conexões com João Brígido e João Cordeiro, no mesmo ano em que ocorreu a abolição no estado.³⁵ No entanto, por muito tempo, especulou-se qual teria sido a verdadeira atuação de Alberto Nepomuceno em torno dessa pauta. O

³⁴ O Hymno do Tricentenário. *A República*, Fortaleza, 29 jul. 1903.

³⁵ Para compreender como esses agentes utilizaram o movimento social para agir politicamente na imprensa e questionar o sistema escravista brasileiro, é necessário analisar a apropriação da estrutura de oportunidades gerada pela crise, que possibilitou a ascensão da campanha abolicionista no Império. Isso permitiu que o Ceará assumisse a condição de vanguarda do abolicionismo brasileiro e adquirisse posições de prestígio na futura nova ordem estabelecida. Isso também evidenciou como processo da abolição constituiu um arranjo em torno do qual confluíram as aspirações de diversos agentes, resultando na manutenção de esquemas hierárquicos e limites em relação à ideia de liberdade. Ver MESQUITA, Francisco Paulo de Oliveira. “*O que se diz do Ceará*”: o abolicionismo cearense no teatro do jornalismo brasileiro (1880-1888). Dissertação (Mestrado em História) – UFC, Fortaleza, 2021.

historiador cearense José Hilário Ferreira Sobrinho³⁶ argumenta que durante décadas a historiografia privilegiou o protagonismo dos abolicionistas brancos em detrimento das lutas dos negros contra o comércio de seres humanos. Na prática, a geração de 1870 construiu os alicerces, se bem que em bases republicanas, para a subcidadania dos negros, o racismo institucional e práticas constantes de violências epistêmicas.

Em 1888, quando foi declarado oficialmente o fim da escravidão de pessoas no Brasil, Alberto Nepomuceno retornou ao Ceará e realizou concertos comemorativos, dentre os quais a “Dança de negros”, o que resultou na ampliação da rede de apoiadores de suas ideias, sobretudo no campo das artes. Contudo, esses temas foram sumindo do repertório dos compositores da branquitude após o processo abolicionista. As lideranças negras cooptadas pelos abolicionistas brancos, tais como Francisco José do Nascimento, que ficou conhecido como o Dragão do Mar, Preta Tia Simoa, que atuou na articulação da primeira greve dos jangadeiros, e Luís Napoleão, um ex-escravizado que era chefe da casa portuária, depois da luta em que se lançaram contra o fim do tráfico negreiro, morreram sem posses ou maior reconhecimento naquela época.

O maestro sobralense Zacarias Gondim, que orquestrou parte do “Hino do Ceará”, escreveu “Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará”³⁷, um ensaio sobre música datado de 1903, momento de ebulição das discussões sobre o sentimento nacionalista alinhado ao pressuposto da ideia de unidade na cultura brasileira. Esse debate, embasado na influência exercida pelas teorias e doutrinas raciais europeias, expressava-se em sua obra por intermédio da música com uma preocupação sistemática com a origem multirracial do povo brasileiro, percebida como fonte de contradições sociais e obstáculo à afirmação da nossa identidade. Trechos do ensaio sugerem que Zacarias Gondim se afinava com as ideias de autores como Nina Rodrigues:

*Elementos tão heterogêneos, em convivência com os indígenas, povo selvagem, sem crenças nem lei, de vida nomada, só poderiam produzir a perversão dos costumes, em alto grau, como sucedeu. E como se isto não bastasse ainda, veio por sua vez, reforçar este exercito sui generis a introdução da colonia africana, povo boçal, para completar a obra da destruição dessa nova Babel, fazendo assim paralisar, por muito tempo o progresso de um paiz de tanto futuro. Assim como existem diferentes raças, com indoles e costumes diversos, assim também a sua literatura, sua musica etc.etc., tem uma feição especial, de accordo com os seus caracteres.*³⁸ [...]

O nacionalismo de um povo nasce com elle, manifesta-se expontaneamente, tomando uma feição característica, original que o distingue de outro qualquer, embora haja entre elles algum ponto de contacto. Esta afinidade, porem, não poderá ser confundida senão após um longo espaço de tempo de convivência mutua, um crusamento de raça, donde possa resultar o apparecimento de um povo novo, por assim dizer, que se identifique de tal forma a estabelecer novos hábitos, novos costumes, formando, enfim, uma

³⁶ Ver FERREIRA SOBRINHO, José Hilário. “Catirina, minha nêga, tão querendo te vendê...”: escravidão, tráfico e negócios no Ceará do século XIX (1850-1881). Fortaleza: Secult, 2011.

³⁷ Ver GONDIM, Zacarias. Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará. In: *Commemorando o tricentenário da vinda dos primeiros portugueses ao Ceará: 1603-1903*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 8.

*nova personalidade, que embora participando de raças diferentes, apresente uma entidade especial.*³⁹

Zacarias Gondim argumenta, portanto, que indígenas e africanos afetaram o desenvolvimento cultural do país, causando a perversão dos costumes brasileiros. Entretanto, o maestro estava disposto a assimilar determinados aspectos culturais desses grupos, rotulados pejorativamente por ele como boçais e indolentes, a fim de conferir um tom singular à música brasileira. Submeter grupos marginalizados à condição de acessório era uma prática bastante difundida no nacionalismo musical. Esse movimento surgiu durante a primeira metade do século XIX, em sintonia com os movimentos de independência dos Estados-nação, e se caracterizou pelo uso de elementos culturais das tradições orais em composições de artistas letrados.⁴⁰ No Brasil, os compositores passaram a adaptar no final do século XIX melodias, ritmos e temas ditos folclóricos, visando criar, por meio desses estereótipos culturais de pessoas negras e indígenas, uma identidade artística distinta das demais.

Entretanto, quando os grupos marginalizados tentaram subverter a lógica e se apropriar de tradições culturais da branquitude, suas canções foram rotuladas de popularescas, sendo injustamente associadas à vulgaridade, por irem supostamente de encontro à música popular, um símbolo da nacionalidade. Zacarias Gondim, além de se dedicar à música, tinha formação em Direito, era filiado ao Partido Liberal e apoiava a causa abolicionista. De quebra, desempenhava o papel de diretor do Asilo dos Alienados da Parangaba, uma instituição que acolhia indivíduos com transtornos psiquiátricos, pautada pela orientação da Escola Tropicalista. Conforme Lilia Schwarcz⁴¹, tal escola, liderada por Nina Rodrigues e por outros bacharéis da Faculdade de Medicina da Bahia, aplicou esforços em pesquisas sobre doenças tropicais que acometiam as populações pobres, sobretudo os negros escravizados.

Eles concluíram que a herança racial não era apenas chave para a predisposição a certas doenças, mas que os africanos e os povos miscigenados eram também mais predispostos à criminalidade. Nina Rodrigues se respaldava nas teorias de Cesare Lombroso, um médico e criminologista italiano do século XIX, para quem determinados traços faciais e cranianos, bem como outras características corporais, poderiam ser utilizados para identificar pessoas com tendências à delinquência. Os membros da Escola Tropicalista eram defensores do darwinismo social e do pressuposto de que existiria entre as raças uma diferença imensa, essencial, ontológica, e que, por isso, a mestiça-

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁴⁰ Na Polônia, Frédéric Chopin foi um dos primeiros compositores a incluir em suas obras os elementos musicais de seu país natal, como os ritmos das danças polonesas. Na República Tcheca, o nacionalismo se relacionava ao desejo de libertação do domínio austríaco. Bedrich Smetana, considerado o pai da música tcheca, Antonín Dvořák e Leoš Janáček representaram esse movimento. Na Hungria, Béla Bartók colaborou com Zoltán Kodály na documentação de danças tradicionais húngaras e incorporou esses elementos em sua produção musical. Na Rússia, o grupo "Os Cinco", buscando se distanciar da linguagem musical ocidental, referenciou a história, literatura e tradições orais do país. Na Noruega, Edvard Grieg ajudou a estabelecer uma identidade nacional norueguesa como importante compositor da era romântica. Na Finlândia, Jean Sibelius calçou seu trabalho na música tradicional finlandesa, principalmente com o poema sinfônico "Finlândia". Ver SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

⁴¹ Ver SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

gem no Brasil geraria um país fracassado. A raça, ou melhor, a mistura delas explicaria não só a criminalidade como a loucura e a degeneração.

Para o maestro Zacarias Gondim, se, por um lado, o Brasil prosperava materialmente, por outro permanecia paralisado pela falta de investimento em iniciativas públicas e privadas nas artes, acima de tudo na área da música, na qual as remunerações pouco atrativas redundavam num percentual elevado de negros e “mulatos” no quadro de profissionais nas instituições, ao contrário do que se via antes, quando seu espaço era destinado exclusivamente à branquitude. Edigar de Alencar⁴² menciona que Ambrosina Teodorico, uma mulher negra, foi contratada como pianista de uma modesta sala de cinema. O escritor cearense salienta que “a negra” Ambrosina tinha outras duas irmãs planeiras, Emília e Antônia. Atente-se que a raça das musicistas brancas era ocultada nas descrições desses cronistas. Não bastasse isso, empregava-se o termo “planeira” de forma pejorativa para diferenciá-las das pessoas com melhores habilidades técnicas no instrumento ou que possuíam uma educação formal em conservatórios com métodos europeus.



Figura 2. Banda de Música da Polícia Militar do Ceará. 1879.

A ausência de musicistas brancas contratadas em salas de cinemas decorria de dois fatores: a restrição imposta pelas suas famílias ao trabalho noturno e pelo fato de passarem longas temporadas estudando fora do país. Ambrosina, Emília e Antônia obtiveram acesso ao instrumento, um piano alemão da marca *Bechstein*, graças ao pai, contemplado com o prêmio de um bilhete de loteria. As bandas policiais militares e, mais tarde, as *jazz bands*, permitiram uma maior mobilidade social de pretos e pardos, principalmente

⁴² Ver ALENCAR, Edigar de. *Fortaleza de ontem e anteontem*. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará/Prefeitura do Município de Fortaleza, 1980, p. 84.

depois da longa estiagem de 1877-1879. Segundo Zacarias Gondim, que atuou como regente da Banda do Batalhão de Segurança Pública do Ceará, o repertório era executado por escravos de ganho, ou seja, pessoas escravizadas alugadas ou contratadas por seus proprietários para levarem música aos bailes e festas religiosas. Nos livros de assentamentos da Banda de Música da Polícia Militar do Ceará, a maioria dos integrantes era registrada como pretos e pardos, na situação de trabalhadores livres ou escravizados.

Na canção a seguir, de autoria de Branca Rangel, com letra de Juvenal Galeno, observamos como mulheres brancas que se encaixavam no padrão cisgênero heteronormativo e não padeciam com a vulnerabilidade financeira, ainda que sofressem estruturalmente com o patriarcado, costumavam estereotipar e silenciar mulheres negras e indígenas. A sobralense Branca Quixadá Rangel trabalhava como professora de piano no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, instituição que ajudou a reinaugurar em 1938 com Esther Salgado Studart da Fonseca e Nadir Moraes Parente. As diretoras do conservatório eram professoras e pianistas oriundas de famílias cearenses poderosas, que aperfeiçoaram os seus estudos no exterior. A instituição adotou o modelo de conservatório francês, excluindo a prática de qualquer tipo de música não acadêmica, sinônimo aqui de música não europeia.

“A cabôcla” apresenta uma mistura de ritmo sincopado, herança da música afrodiaspórica, incorporado no maxixe, no tango brasileiro e no choro, com elementos musicais europeus, estrutura estrófica, canção de câmara escrita para voz impostada (geralmente para soprano ou *mezzo* soprano) e acompanhamento de piano, formação instrumental originária do *lied* alemão. A síncope na música brasileira sofreu influência de vários países da África Ocidental, como Angola, Congo e Nigéria. Como explica Sandroni⁴³, na música, a síncope é definida pela acentuação do tempo fraco ou de partes fracas do compasso, o que confere uma sensação de “balanceio” ou “*swing*” ao ritmo. Um exemplo claro dessa característica rítmica é o samba, em que a ênfase rítmica recai não sobre o primeiro tempo (considerado forte) do compasso, mas sim sobre o segundo (classificado como fraco), resultando em uma cadência típica dessa expressão musical. A compositora registrou em manuscritos quatro canções sobre versos de Juvenal Galeno, entre elas “A cabôcla”, “Minha terra”, “Viola” e “Mistérios do mar” (todas s./d.).

Nos ensaios de Mário de Andrade, o lundu, cuja estrutura rítmica é caracterizada pela síncope, é apontado como a base da música brasileira. Em um artigo que veio a público originalmente na *Revista Brasileira de Música*, em 1944, o escritor afirma que o lundu é “a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música ‘nacional’, e a porta aberta da sincopação característica, da sétima abaixada”.⁴⁴ Ele prossegue seu argumento ressaltando a importância do lundu como “a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas já não é negro. É nacional”.⁴⁵ A síncope foi

⁴³ Ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

⁴⁴ ANDRADE, Mário. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 20, n. 2, Austin, Autumn-Winter, 1999, p. 226.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 232.

assimilada na música brasileira em virtude de sua apropriação pela branquitude e da diluição das tradições culturais afrodiaspóricas, com o objetivo de criar uma imagem moderna para o país, alinhada a um discurso de integração.

Figura 3. Partitura da canção “A cabôcla”, de Branca Rangel e letra de Juvenal Galeno.

De resto, cabocla era uma palavra pejorativa usado desde o período colonial para designar descendentes de indígenas e europeus. Há um mito que foi posteriormente descrito por Gilberto Freyre para justificar o estupro de mulheres indígenas pelos colonizadores. Os portugueses não seriam preconceituosos: teriam uma predisposição ao relacionamento com mulheres de outras etnias. Nesse sentido, a predileção por mulheres indígenas estaria ancorada na figura da moura encantada, de pele morena, com cabelos longos e lisos, que gostava de tomar banho nos rios. Descritas como poligâmicas, com um desejo sexual excessivo e sem freios morais, as indígenas e suas descendentes teriam supostamente uma maior inclinação pelos europeus, “sendo as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes, indo esfregar-se nas pernas que desses supunham deuses”.⁴⁶

É significativo que as obras de Gilberto Freyre tenham se estabelecido como um cânone da historiografia brasileira, apesar das críticas contundentes de que foi alvo pelo menos desde os anos 1960, ao passo que a produção de

⁴⁶ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006, p. 164 e 165.

autores como Maria Beatriz Nascimento⁴⁷, Lélia Gonzalez⁴⁸ e Abdias do Nascimento seja ainda negligenciada. A intelectual e ativista Grada Kilomba⁴⁹, nascida em Portugal e descendente de angolanos, frisa que a academia não pode ser vista como um espaço neutro, já que é um ambiente predominantemente branco. Historicamente, nela se construíram teorias que conduzem os negros, indígenas, quilombolas à subordinação ao branco, à medida que foram ou são descritos, explicados, categorizados, relatados, expostos e desumanizados, embora, não é de hoje, essa ótica opressiva venha sendo também questionada no interior da própria universidade, inclusive por intelectuais brancos. Por isso, o conceito de colonialidade nos possibilita compreender que, apesar de mais sutis e aprimoradas, as formas de dominação e opressão operadas pela branquitude no passado ainda persistem, mesmo em menor escala, no presente.

De modo geral, os personagens representados nas canções de Alberto Nepomuceno e Branca Rangel viveram em um tempo que antecede ao regime de temporalidade moderno. São ingênuos, simplórios, subservientes, se bem que destemidos e trabalhadores, indivíduos sobre os quais pesava a velha ordem social do sertão, lidando com o gado ou com atividades artesanais. Se, por um lado, era tida e havida como urgente a elaboração de uma cultura brasileira, por outro se entendia que esta se revelava como inconsciente. Esses sujeitos-outros precisariam supostamente da tutela da branquitude para que viessem à tona todas as suas potencialidades. Nesse passo, o campo da decolonialidade nos permite refletir sobre como a branquitude tentou aprisionar, por meio da ideia de cultura popular, os corpos dissidentes nesse regime de temporalidade moderno, uma marcha rumo ao progresso, rumo a um futuro promissor que seria construído com base no falso discurso de integração da nação na exaltação do branqueamento e de um mestiço habilitado para enfrentar as condições do clima, uma solução que ela considerava parcial, porém indispensável. Na prática, pessoas negras, indígenas e quilombolas continuaram perseguidas, silenciadas, em maior ou menor proporção, e acusadas de serem os principais responsáveis pelo atraso do Brasil.

Outros discursos em prol da integração

O compositor alagoano Euclides da Silva Novo ingressou na carreira militar em 1907. Em sua juventude aprendeu a tocar flauta no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Em 1913 estudou harmonia, contraponto, regência e composição. Foi nomeado em 1919 ao cargo de mestre de Música do Colégio Militar do Ceará, onde permaneceu até 1938. O maestro Henrique Jorge o convidou para ministrar aulas de teoria musical, solfejo e instrumentos de sopro na Escola de Música Alberto Nepomuceno, inaugurada em 1919. A exemplo Nepomuceno e Branca Rangel, Silva Novo era um grande admirador

⁴⁷ Ver RATTs, Alex (org.). *Beatriz Nascimento: uma história feita por mãos negras*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

⁴⁸ Ver GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

⁴⁹ Ver KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

do escritor Juvenal Galeno, motivo pelo qual escreveu um hino em sua homenagem, que combinava referências ao sertão, com menção à figura do vaqueiro, e ao litoral, ao evocar o jangadeiro, a fim de mostrar que a essência da cultura popular residiria no discurso de integração, na chave do aprimoramento das manifestações tradicionais dos habitantes das regiões afastadas dos grandes centros urbanos.

Em “Verdes mares”, composição dedicada a enaltecer a inauguração da estátua de José de Alencar, Silva Novo dialoga com o mito fundador do Ceará, expondo soluções imaginárias a conflitos frequentemente negligenciados, tais como os de gênero, de raça, de classe, de sexualidade, de territorialidade. Em “Luar cearense”, estabelece uma parceria com João Cordeiro, abolicionista que contribuiu para a filiação de Alberto Nepomuceno ao Centro 25 de Dezembro. Geralmente, os compositores da branquitude concebiam uma música deslocada de suas características tradicionais, como a ocultação de movimentos coreográficos, alteração de instrumentos e maneiras de cantar, para que o estigma preconceituoso fosse amortecido. Todavia, o conjunto de choros “Verde”, “Amarelo” e “Vermelho” desnuda o racismo, na capa da partitura, ao recorrer ao *blackface* e ao “sorriso banania”, denunciado como um estereótipo pelo senegalês Léopold Sedar Senghor.⁵⁰



Figura 4. Capa da partitura de “Choro verde”, de Euclides da Silva Novo, publicada pela Ceará Musical.

O personagem estadunidense Jim Crow se tornou o símbolo mais popular entre as chamadas *blackface*, representado em meados do século XIX pelo

⁵⁰ Intelectual e político senegalês conhecido por ser um dos principais articuladores da Negritude, um movimento cultural e político iniciado nos países europeus por pensadores africanos e afrodescendentes.

ator novaiorquino Thomas Rice. Em suas apresentações ele incorporava o que achava ser o “típico negro”: um cara de inteligência limitada, mal vestido e trapaceiro. O sucesso alcançado pelo personagem se propagou mundo afora, via gênero *the minstrel show*: pagava-se para ver brancos fazendo *blackface* e imitando negros em diversas situações cômicas e estereotipadas. Posteriormente, as famosas leis de segregação racial tomaram o nome dessa figura que tentava ser engraçada. O legado de Jim Crow continuou a influenciar as artes. No filme *The jazz singer*, de 1927, o ator Al Jolson atuava com o rosto pintado de preto e lábios exagerados delineados em branco. Outros artistas estadunidenses, tais como Shirley Temple, Judy Garland e Mickey Rooney, apelaram para o *blackface* nas telas de cinema.

Há variadas e persistentes maneiras de silenciamento que a colonialidade tende a produzir e a reproduzir na sua difícil relação com os sujeitos-outros. Em *Pode o subalterno falar?*⁵¹, a escritora indiana Gayatri Spivak, componente do Grupo de Estudos Subalternos, levanta alguns pontos sobre a condição do subalterno, aquele que não tem maior espaço de fala, as camadas mais baixas da sociedade marginalizadas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, minorizados nos esquemas de representação política, da justiça, da legalidade e da possibilidade de se tornarem cidadãos plenos. Para esse grupo de dissidência epistêmica, a colonização física chegou ao fim, mas continua na construção de subjetividades. Nessa linha de pensamento, Gayatri Spivak critica a dinâmica da produção do conhecimento histórico que sedimentou um processo de violência epistêmica com vistas a constituir as subjetividades do sujeito subalterno dos países periféricos, propósito nunca atingido totalmente, diga-se de passagem.

Os subalternos são silenciados a todo momento, e uma forma de silenciamento é a representação, mas não uma representação qualquer. Spivak trabalha com dois tipos: *vertretung* e *darstellung*. O primeiro é a representação que alguém faz de uma pessoa ou grupo, agindo em seu nome ou em seu lugar, que na sua concepção não tem a condição de se autorrepresentar. Existe aí uma falsa ideia de representação, pois aqueles que deveriam falar são calados por seu pretenso representante. O segundo diz respeito a uma representação no sentido de retratar ou ilustrar o outro. Essa distinção, diz Spivak, desvela um movimento cruel. Por vezes o sentimento nobre de um discurso de libertação pode esconder a manutenção de essencialismos e imperialismos. Nessa perspectiva, os subalternos só poderão falar por intermédio dos seus próprios esquemas explicativos, com a sua própria cultura.

Corpos que questionam

O piauiense Antônio Bispo dos Santos⁵² usa uma analogia interessante sobre adestramento de animais para definir como a branquitude trata os sujeitos-outros. O intelectual quilombola relata que aprendeu a adestrar bois na infância e percebeu que adestrar e colonizar são sinônimos, porque tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente ataca-

⁵¹ Ver SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

⁵² Ver SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023.

do, quebrando a sua identidade, tirando a sua cosmologia, distanciando-o dos seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e outro nome. Dessa maneira, o processo de denominação envolveria uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra pudesse ser composta. No entanto, há adestradores que batem e há adestradores que fazem carinho, há adestradores que castigam e adestradores que dão comida para viciar, todavia todos são adestradores. E todo adestramento é movido pela mesma finalidade: fazer trabalhar ou produzir objetos de estimação e satisfação. Tal analogia se mostra pertinente para refletirmos sobre a cultura popular.

O movimento da branquitude de falar em nome do povo implicava no silenciamento de suas identidades culturais, a despeito de serem elevadas a símbolos da nacionalidade. O universalismo epistêmico subordina a música desses sujeitos-outros, pressionando-a em direção a uma concepção essencialista. Além do mais, a própria institucionalização do folclorismo no século XIX assentou-se em uma política de apagamento elaborada por intelectuais que reproduziam o lugar epistêmico dos interesses particulares do sujeito masculino, branco, heterossexual, cis normativo e de posse. Nessa direção, enquanto eles ocupavam a posição de sujeito, restringiam os grupos subalternizados à condição de objeto. Pela lógica da colonialidade se instaura uma diferença irreversível entre as raças, criando um binarismo hierárquico entre polos positivos e negativos da prática de dominação, inclusive com alicerces morais e científicos, que a filósofa paulista Djamila Ribeiro descreve, esquematicamente, da seguinte maneira:

*Quando eles falam, é científico, quando nós falamos, não é científico.
Universal/ específico;
Objetivo/ subjetivo;
Neutro/ pessoal;
Racional/ emocional;
Imparcial/ parcial;
Eles têm fatos, nós temos opiniões, eles têm conhecimento; nós, experiências. Nós não estamos lidando aqui com uma “coexistência pacífica de palavras”, mas sim com uma hierarquia violenta que determina quem pode falar.*⁵³

Com base na documentação analisada, podemos afirmar o caráter antropológico da branquitude e a sua relação com os sujeitos-outros fortemente marcada pela negação, ocultação e destruição da alteridade. Os autores que compartilham uma visão decolonial nos ajudam a desconstruir as narrativas hegemônicas e a identificar o projeto de aniquilamento das subjetividades dos sujeitos-outros por meio de práticas predatórias do incipiente mercado capitalista de bens culturais vinculados à branquitude, que se vale da cultura de pessoas negras, indígenas e quilombolas para lucrar com o esvaziamento do sentido de símbolos de pertencimento e resistência. No entendimento do filósofo argentino Enrique Dussel e do filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez⁵⁴, os corpos dos sujeitos-outros são, entretanto, corpos que questionam

⁵³ RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017, p. 52.

⁵⁴ Ver, entre outros, DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, Brasília, jan.-abr. 2016, e CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La*

e estão aptos a reconfigurar essa epistemologia que gera para a branquitude, dentre outras coisas, lucros simbólicos e financeiros.

Frantz Fanon se insurgiu radicalmente diante desse problema ao proclamar: “Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal”.⁵⁵ Fanon defende a difusão de epistemes outras, nas quais sejam consideradas a autopercepção e a autodeterminação dessas camadas que foram situadas à margem. Tomando como ponto de apoio o método do filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres⁵⁶, é possível articular os diferentes tipos de colonialidade. Cada uma das principais dimensões de uma visão de mundo tem ao menos três componentes básicos, e cada um deles inclui referência ao sujeito corporificado: saber (sujeito, objeto e método); ser (tempo, espaço e subjetividade); poder (estrutura, cultura e sujeito). Comum às três dimensões é a subjetividade. O que quer que um sujeito seja, ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e espaço, sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber.

Artigo recebido em 12 de agosto de 2024. Aprovado em 4 de dezembro de 2024.

hybris del punto cero: ciência, raza e ilustración em la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

⁵⁵ FANON, Frantz, *op. cit.* p. 122.

⁵⁶ Ver MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze, MALDONADO-TORRES, Nelson e GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 49.