

Hibridismos musicais e antropofagia cultural na formação da música brasileira ¹

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18446432>

Stelio Machado Broseghini (Música/UFES)

Email: steliomb.ufes@gmail.com

Resumo: Este texto tem o objetivo de demonstrar como, historicamente, as raízes da música brasileira, desde o período colonial, têm como base fundante o hibridismo e a antropofagia em sua construção. A partir da fusão das influências musicais dos povos indígenas, concomitante a ressignificação e adaptação das culturas afrodiáspóricas e ibéricas, deu-se possibilidade à formação de gêneros musicais e de identidades culturais novas e diversas, que representaram ao longo do tempo diferentes facetas da “brasilidade”. Desse modo, as tradições e legados culturais da música dita “folclórica” e posteriormente “popular” no Brasil, desde a chegada do colonizador português, se deu como formas de resistência política e afirmação de identidade, ao passo que as massas populares e estamentos sociais subalternos souberam antropofagicamente ressignificar as influências culturais e artísticas europeias coloniais e, resguardar o tanto quanto puderam, suas raízes indígenas e afrodiáspóricas, fato percebido nos primeiros gêneros musicais brasileiros, como o cateretê, a modinha e o lundu, etc. Esses processos de ressignificação e transformação constante provenientes de hibridismos musicais e antropofagia cultural, tornaram rica e diversa a cultura musical brasileira, que se preserva, modifica e inova constantemente, até os dias atuais.

Palavras-chave: Culturas híbridas; Hibridismo musical; Antropofagia cultural; Música brasileira.

Introdução

Neste trabalho, procuramos demonstrar de forma breve, porém com robustez, como a música brasileira é formada historicamente por processos de hibridismos e antropofagia cultural. Não é nosso objetivo aqui traçar uma origem exata e monolítica para a música brasileira e nem delimitar o que seja e quando surgiu o que se chama de “música popular” de forma perene. Mas, baseados em fontes históricas, bibliografia e historiografia sobre o tema, analisar como é possível perceber desde o início do processo colonial e na formação do que viria a ser o Brasil, casos e mais casos genuínos de hibridismo cultural e de antropofagia cultural, ou seja, de mistura, adaptação, ressignificação e transformação de diferentes heranças e raízes culturais em nossa música e cultura que é rica e diversa.

Entendemos assim a cultura enquanto processo em constante transformação e misturas (Gruzinski, 2001; Canclini (1990, 2001)) e a identidade, da mesma forma, como algo que não seja perene e fixo, mas multifacetada, móvel e em construção permanente (Hall, 2006).

¹ Este artigo, além de resultante da comunicação de mesmo nome apresentada em simpósio temático, é antes de tudo uma ampliação da discussão de um dos tópicos do segundo capítulo da pesquisa de mestrado do autor, intitulada *A (re)fundação da cultura e (re)criação de identidades em Chico Science e Nietzsche*. A dissertação foi defendida em maio de 2025, feita através do PPGHis - UFES e realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Pretende-se aqui dar continuidade à discussão, sendo este texto uma versão modificada e expandida em relação ao tópico presente na dissertação.

Somado a isso, compreendemos que o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade (2017), enquanto uma metáfora para a devoração e adaptação das influências culturais exógenas para a transformação e criação do novo, seja traço fundante da cultura brasileira, assim como defendem Lúcia Helena (1983), ao considerar a antropofagia como espécie de “ethos” de nossa cultura, e Rogério Haesbaert (2012), ao propor a ideia de um hibridismo antropofágico, para se pensar as culturas na América Latina e no Brasil.

Hibridismo e antropofagia na música brasileira

A importância e o lugar privilegiado que a música possui na história sociocultural do Brasil é imensa, como bem aponta Marcos Napolitano sobre a música popular brasileira como sendo um “lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional” (Napolitano, 2005, p. 7). Uma das tradições mais robustas da cultura brasileira se dá no campo da música urbana e sua constituição histórica; tradição que carrega a memória e ancestralidade de nosso povo. Ideia fortemente defendida por Mário de Andrade ao caracterizar a música popular como sendo a mais forte expressão de nossa identidade cultural, a nossa principal criação enquanto povo brasileiro e principal marca de nossa brasilidade (Andrade, Mário, 2006a, p. 20).

Podemos afirmar que o germe da cultura brasileira nasce do contato cultural entre os europeus e os povos indígenas do litoral brasileiro, com a colonização portuguesa no começo do século XVI. Posteriormente soma-se a este caldeirão cultural a presença e a influência da cultura negra com a vinda dos povos africanos escravizados. Sendo assim, o hibridismo cultural é um traço não apenas muito presente, mas fundante na cultura musical brasileira, que desde o início foi marcada pelos conflitos, incorporações e assimilações culturais, atritos e transformações desses diferentes mundos.

De acordo com grande parte dos estudiosos da história da música brasileira, é um consenso que a partir do aparecimento dos primeiros centros urbanos nas primeiras décadas do século XVIII, como Rio de Janeiro e Salvador, se estabelece a nossa música popular. Porém a síntese de nossa expressão musical, formada pela integração e hibridismo das culturas e musicalidades indígena, portuguesa e negra, se dá apenas em fins do século XIX (Andrade, Mario, 2003, p.176; Caldas, 1985; Mariz, 1977; Napolitano, 2005; Tinhorão, 1991; Vasconcelos, 1991).

José Ramos Tinhorão em seus escritos sobre a música brasileira, demonstra uma tese de que as camadas populares sempre ressignificaram as influências internacionais. Podemos perceber isso ao observar os primeiros gêneros musicais brasileiros, como a modinha, o lundu, o maxixe, o choro e o samba. Tinhorão apresenta essa tese ao tratar dos diferentes gêneros musicais brasileiros ao longo da história em *História social da música popular* (Tinhorão, 2004) e *Música Popular de índios negros e mestiços* (Tinhorão, 1972), demonstrando a cultura brasileira sobre a perspectiva da criação das camadas baixas da sociedade em um processo de hibridismo cultural que podemos chamar de “antropofágico”, na medida em que se apropria e ressignificar, a seu modo, diferentes influências exógenas.

Em *Pequena história da música popular*, Tinhorão faz uma diferenciação entre a música folclórica e a música popular. Enquanto a música folclórica é aquela passada de geração em geração, de forma oral e por autoria anônima, a popular já é aquela feita por autores conhecidos, e divulgada por meios que extrapolam o oral, como as grafias de partituras e posteriormente as gravações. Por isso a ideia de música popular se trata de um processo paralelo e contemporâneo ao surgimento de cidades com “certo grau de diversificação social” (Tinhorão, 1991).

Ou seja, a música popular surge, segundo Tinhorão e outros autores, nas duas principais cidades coloniais, Salvador e Rio de Janeiro durante o século XVIII (Tinhorão, 1991, p. 7; Mariz, 1977, p.171; Napolitano, 2005, p. 40; Vasconcelos, 1991). Nos primeiros dois séculos de colonização a música popular se tornava impossível no Brasil, justamente porque não existia a noção de “povo”. Pelo menos, não um “povo brasileiro” que se entendia enquanto tal. Visão semelhante é compartilhada também por modernistas como Mário de Andrade que, em seu *Ensaio sobre a música brasileira* afirma que a música da monarquia (do período colonial) não apresentava uma “fusão satisfatória”. Não éramos ainda “brasileiros” (Andrade, Mario, 2006a). A ideia de um “povo brasileiro” e uma cultura brasileira híbrida, formados pelas misturas e heranças ancestrais e culturais indígena (ameríndia), africana e ibérica, também é defendida e trabalhada por autores como Darcy Ribeiro (2022) em *O povo Brasileiro* e Fernando de Azevedo (1996) em *A cultura Brasileira*, obras fundamentais em sua contribuição para o debate sobre a identidade cultural brasileira.

A partir do entendimento das diferentes matrizes musicais, indígena, negra e portuguesa/europeia (Tinhorão, 1991, p. 8, Andrade, Mario, 2006, p. 20) tem-se a ideia de que

fosse preciso uma síntese desses grupos étnico-raciais e suas culturas e musicalidades para criar uma música popular brasileira. Ou seja, desde sua gênese a música popular e tradicional do Brasil, em sua diversidade, nasce do processo de hibridismo cultural e, aliás, podemos dizer que, em seu processo de desenvolvimento e transformações a partir das influências estrangeiras, também possuía esse caráter antropofágico. Como ressalta Tinhorão:

Para que pudesse surgir um gênero de música reconhecível como brasileira e popular, seria preciso que a interinfluência de tais elementos musicais chegasse ao ponto de produzir uma resultante, e, principalmente, que se formasse nas cidades um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese (Tinhorão, 1991, p. 8).

Mas o que era feito de música aqui, nos primeiros três séculos de colônia? Primeiramente, é importante recordar de alguns dos primeiros registros históricos sobre música feita aqui no território de Pindorama, ao qual chamamos Brasil. Podemos citar, por exemplo, Pero Vaz de Caminha, quando da chegada dos portugueses em 1500, e os escritos do francês Jean de Lery, posteriormente, em meados do século XVI. Caminha relata os primeiros contatos musicais que os portugueses tiveram com os povos indígenas do Brasil em sua famosa carta ao rei de Portugal. Em dado momento do documento ele escreve que um dos portugueses, chamado Diogo Dias, leva um dos gaiteiros da tripulação com sua gaita de foles, para dançar e tocar junto aos indígenas: “(...) e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita (Caminha, 1999, p. 46). Em outro trecho, Caminha comenta sobre o contato dos indígenas com os tambores portugueses: “Neste dia, enquanto ali andaram, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril dos nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus” (Caminha, 1999, p. 54).

Os registros mais antigos que possuímos sobre a música dos povos indígenas brasileiros, em especial a dos Tupinambá, são de Jean de Lery, que esteve no Brasil entre 1557 e 1558. Em um trecho que trata sobre ritos cerimoniais, cantos e música entre os Tupinambá, Lery escreveu sobre o conhecimento musical e o grau de sofisticação da música indígena:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música (...) já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e

o estribilho repetido a cada copla: He, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh (Lery, p. 169-170, 1961).

Waldenyr Caldas afirma que os ritmos de maior importância para a formação da música brasileira seriam o cateretê, o lundu e a habanera (Caldas, 1985, p. 6), também podemos adicionar nessa conta a modinha. O cateretê pode ser entendido como um dos nossos ritmos primordiais, uma vez que se trata de um tipo de música e danças dos povos indígenas de matriz cultural tupi. Logo com a vinda do europeu e a catequização, o cantochão gregoriano interfere no cateretê, posteriormente também influenciado pela coreografia e danças africanas. (Andrade, Mario, 2003; Caldas, 1985, p. 7). Sobre a formação da música popular, Fernando de Azevedo acrescenta que:

Certamente, enquanto nas capelas e nas igrejas, em que em dias de festa já se celebravam missas cantadas, florescia a música gregoriana e se difundiam entre índios e africanos os cantos religiosos e os reisados (bailes pastoris, nau catarineta), formavam-se lentamente, nos engenhos e nas cidades, o canto e a música populares, sob a influência da música primitiva das senzalas, das tabas indígenas e das aldeias reinóis. Todos os povos, portugueses e espanhóis, ameríndios e africanos, que contribuíram para a nossa formação, nos três primeiros séculos, trouxeram, com suas línguas e culturas, as suas cantigas e suas danças que se misturaram, compondo-o e enriquecendo-o, no nosso folclore musical quase todo por explorar (Azevedo, 1996, p. 437).

Alguns estudiosos da história da música brasileira, como Bruno Kiefer (1976 p. 9-11), afirmam que a influência indígena praticamente não deixou vestígios em nossa música. Kiefer aponta o fato de que a colonização e catequização dos indígenas teria feito com que a música dos povos originários perdesse sua razão de ser, devido a se basear em escalas musicais próprias e também um sistema harmônico diferente do europeu. Com isso, o aprendizado de instrumentos europeus e a catequização teriam feito com que o som originário da terra de pindorama se reduzisse apenas aos instrumentos de percussão que continuaram a ser utilizados no acompanhamento de algumas danças nativas que ainda eram permitidas pela censura e preconceitos dos jesuítas.

Contudo, sabe-se que a influência indígena na realidade possuiu e ainda detém forte papel e potência para a construção da identidade cultural e da música brasileira, diferente do que afirmou Kiefer quanto à nossa musicalidade nacional. Mario de Andrade em sua *Pequena história da música* mostra através de um vasto trabalho sobre a música brasileira – e que, aos olhos de hoje pode ser visto como uma espécie de precursor do que viria a ser a etnomusicologia no Brasil – que além dos instrumentos de percussão, a influência indígena

pode ser encontrada em nossa música em diversos aspectos, como na nasalação do canto, nos assuntos das canções e na forma: "Certas formas poéticas obrigando o canto a uma conformação especial de fraseado, usadas ainda, principalmente no Nordeste, foram de certo Influência ameríndia". Além disso, os cantos indígenas registrados por Barbosa Rodrigues, no qual havia um padrão de forma que se caracterizava por um verso seguido por um refrão curto e fixo, constitui um processo que tem semelhança e evidente "parentesco", ancestralidade e Influência atualmente na música popular (Andrade, Mario, 2003, p. 181-182).

A técnica do canto falado, tão presente na nossa música popular e evidente no repente e emboladas de gêneros musicais nordestinos, por exemplo, também possui, como ressalta Mário de Andrade, influências majoritariamente indígenas:

E também em várias formas do nosso canto popular, até em cantos dançados, é frequente o movimento oratório da melodia, libertando-se da quadratura estrófica e até do compasso, Nos Martelos, nos Cocos, nos Desafios, o ritmo discursivo é empregado. Donde nos veio isso? Do português não veio. Frequenta a música afro-brasileira dos Lundus, porém com raridade. Nos Ameríndios é constante (Andrade, Mario, 2003, p.183).

Embora muitos estudos sobre cultura e música brasileira no início do século XX e até os dias de hoje não deem a devida importância para a influência da cultura e tradições indígenas em meio a nosso povo, Mário de Andrade demonstra longamente nos escritos de *Música de feitiçaria no Brasil* que, há uma variedade enorme de elementos ameríndios em meio à “feitiçaria nacional”, e nos cantos e música presentes em religiões como candomblé, no culto da jurema sagrada, no catimbó e outras; sobretudo no Nordeste e Norte do país. Mario de Andrade relata sobre o Candomblé de caboclo da Bahia os versos de um canto a respeito do culto ao caboclinho que assim diz: “Eu sou caboclinho,/ Eu só visto pena,/ Eu só vim em terra/ Pra beber jurema” (Andrade, Mário, 2006c, p. 30). Esse tipo de religiosidade e cultos demonstra em sua musicalidade e práticas um forte hibridismo cultural e antropofágico, ao unir as influências ibéricas, africanas e indígenas para a criação de novas manifestações e identidades culturais.

O Hibridismo também pode ser percebido no lundu. Com seus primeiros registros datados em 1648, o lundu começa como uma dança trazida de África, pela interação dos diferentes povos africanos que aqui estavam, e sofre adaptações e mudanças ocasionadas pelo contato com ritmos indígenas como o cateretê ou catira, o toré e o cururu, transformando-se

em um ritmo de matriz afro-indígena e em um tipo de cantiga (Caldas, 1985; Tinhorão, 1991; Vasconcelos, 1991).

Através de um processo sincrético e de assimilação o lundu vai das senzalas, dos terreiros e chega aos palácios, à casa-grande e salões, se tornando entretenimento da burguesia e aristocracia. No início do século XIX, aproximadamente em 1820, essa dança se transforma e passa a ser chamada de lundu-canção. A “eruditização” do lundu mostra como a aristocracia exercia uma apropriação da cultura do africano e do indígena, cafuzos e mamelucos, ou seja, dos mestiços e das camadas populares em geral. Processo parecido também ocorreu com as modinhas que assim como o lundu só retornam para as camadas populares em fins do XIX e início do século XX.

Em suas viagens pelo Brasil entre os anos de 1817 até 1820, os viajantes europeus Spix e Martius registram trechos de um lundu, que era cantado em ilhéus na Bahia, no início do século XIX durante as festas populares de fim de ano, sendo estes os versos: “Entendo que vossa mercê me entende, /Entendo que vossa mercê me engana;/Entendo que vossa mercê já tem/ Outro amor, a quem mais ama” (Spix; Martius, 2017b, p. 272). A respeito da musicalidade e do caráter e do hibridismo cultural do povo no Brasil do século XIX, Spix e Martius também nos dão pistas que corroboram para essa visão de um hibridismo antropofágico na cultura brasileira, em trechos como o seguinte:

Por outro lado, é a música, entre os brasileiros, e, especialmente no Rio, cultivada com mais gosto, e nela se chegara provavelmente cedo a certa perfeição. O brasileiro tem, como o português, fino talento para modulação e progressão harmônica, e baseia o canto com o simples acompanhamento do violão. O violão, tanto como no Sul da Europa, é o instrumento favorito; o piano é um dos móveis mais raros e só se encontra nas casas dos abastados. As canções populares, cantadas com acompanhamento do violão, são partes originárias de Portugal, parte inspiradas pela poesia indígena. Pelo canto e pelo som do instrumento, o brasileiro é facilmente estimulado a dançar, e exprime a sua jovialidade nas sociedades cultas com delicadas contradanças; nas classes inferiores, porém, ela se manifesta com gestos e contorções sensuais como as dos negros (Spix; Martius, 2017a, p.61-62).

Também em suas viagens, Spix e Martius tem um interessante relato a nos dizer, embora repleto de seus preconceitos, sobre a música feita em Minas Gerais. No território em que hoje se localiza Diamantina, relatam o festival da congada, festividade trazida pelos negros de África ao Brasil, também conhecida como Reinado, na qual se coroam o rei e a rainha do congo, assim como no dia de reis das festividades europeias. É possível identificar

aí, mais um caso de energia carnavalesca e potência dionisiaca de hibridismo e antropofagia cultural das diferentes matrizes étnico-raciais brasileiras:

É costume dos negros do Brasil nomear todos os anos um rei e sua corte. Esse rei não tem prestígio algum político nem civil sobre os seus companheiros de cor; goza apenas da dignidade fútil, tal como o rei da Fava, no dia de Reis, na Europa, razão por que o governo luso-brasileiro não põe dificuldade alguma a essa formalidade sem significação. Pela votação geral, foram nomeados o rei Congo e a rainha Xinga, (...) Diante deles, estavam colocados, em dupla fila, os músicos da banda, com sapatos amarelos, e vermelhos, meias pretas e brancas, calças vermelhas e amarelas com capinhas de seda furadas, e faziam uma algazarra infernal com tambores, pífaros, pandeiros, chocalhos e com a chorosa marimba (Spix; Martius, 2017b, p.60-61).

É interessante notar que, no alto de sua suposta superioridade civilizacional e moral, europeus como Spix e Martius não conseguiam perceber a importância simbólica que tais festividades possuíam para o povo. E, mais que isso, não foram capazes de compreender essas manifestações culturais como ato político de resistência, na medida em que as camadas populares e oprimidas afirmavam sua identidade e mantinham vivas sua memória e ancestralidade, criando também novas identidades culturais híbridas, ressignificando as influências coloniais e somando a isso os elementos afrodiaspóricos e indígenas.

A modinha, reconhecida por muitos estudiosos como o primeiro gênero da canção popular brasileira, possui registros e citações de estrangeiros e literatos portugueses no século XIX, que escreveram sobre esse novo gênero musical. Porém, em fins do século XVII já havia registros de brancos e mestiços brasileiros que cantavam coplas com características particulares, uma heresia musical que mostrava uma inovação artística e uma nova forma. Dentre as características conhecidas da modinha, havia o rompimento com as formas antigas da canção e também com o quadro moral das elites, ou seja, era uma mudança tanto de questão musical quanto poética. Essa “música lasciva” feita na colônia ia totalmente contra a censura moralista da metrópole, herdeira da inquisição católica (Tinhorão, 1991). A modinha por ser feita por mestiços, naturalmente se tratava de uma música com características culturais híbridas e mestiças.

Como a modinha obteve grande reconhecimento em Portugal, muitos compositores lusitanos fizeram modinhas, mas isso mostra mais uma influência do Brasil em Portugal, ou seja, do popular no “erudito”, do que um indício de que a modinha viesse da música chamada “erudita”. Pelo contrário, ela nasce como produto da colônia, uma síntese da hibridação

cultural, vinda ao mundo como gênero popular, como música brasileira que, se pensada à maneira de Oswald de Andrade (1990), sem a intenção de anacronismos, teria se tornado “arte de exportação” ou melhor, “música pau-brasil”. Através do hibridismo aliado à antropofagia cultural, criou-se algo novo que teve repercussão e influência fora do Brasil.

A partir do final do século XVIII até a segunda metade do XIX a modinha vai ganhando cada vez mais o interesse dos músicos de escola, o que acaba por “eruditizar” o novo gênero, que se torna música de salão (Napolitano, 2005). Apenas em fins do século XIX, com as serestas, é que a modinha retorna à tradição popular. Ocorre então a “repopularização e renacionalização” da modinha (Tinhorão, 1991, p. 19). Interessante notar que, ela surge como síntese da cultura mestiça brasileira através da hibridação, influencia o cenário musical de Portugal e retorna ao Brasil com a corte de D. João em 1808, tornada “peça erudita”. Em seguida, através de uma ação antropofágica se transforma novamente em música brasileira popular, no Rio de Janeiro e na Bahia. Através desses processos dialético-sincréticos abre-se espaço para o surgimento de outros gêneros musicais nacionais de nossa música popular, como o famigerado samba no início do século XX.

Em meio a esse debate, a antropofagia cultural se apresenta a nós como uma chave de interpretação da cultura brasileira, e de nossa música. Concordamos com os escritos de Lucia Helena, ao falar da ideia oswaldiana de antropofagia como “um dos mais vigorosos eixos de reflexão para se pensar a cultura brasileira e sua identidade, não mais fixa, nem física (...), nem metafísica” (Helena, 2006, p. 91). No manifesto antropófago, Oswald de Andrade, ao dizer que “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Andrade, Oswald, 2017, p. 49) procura uma forma de resolver a questão da identidade brasileira. Essa chave de interpretação abre espaço para se pensar a cultura e a criação de identidades através do hibridismo e da sua ligação com a ideia de antropofagia cultural.

Rogério Haesbaert, *ao refletir sobre o hibridismo e a antropofagia cultural levanta* o pressuposto de que a modernidade tardia e a globalização ao invés de diluir as identidades, acabou as fortalecendo e possibilitando que sejam recriadas pela própria mobilidade cultural e em formas mais híbridas. Ao unir os dois conceitos, o autor diz haver uma forma de hibridação “positiva” o qual ele chama de “Hibridismo antropofágico”; um movimento assumido de forma consciente por um grupo ou coletividade a seu favor (Haesbaert 2012, p. 29). Ou seja, a antropofagia é um traço positivo de um hibridismo cultural forte e saudável. A

hibridação se apresenta como um movimento de inovação e resistência, como é exemplificado de maneira bastante evidente na ideia de antropofagia de Oswald de Andrade:

Pretendemos, por isso, deter-nos um pouco na interpretação daquilo que propomos denominar de “hibridismo antropofágico”, um hibridismo de contextualização brasileiro-latino-americana dotado de um sentido claramente positivo e que foi pautado de forma pioneira na leitura literário- -filosófica de Oswald de Andrade (Haesbaert, 2012, p. 32).

Ao propor chamar esse hibridismo brasileiro de um “hibridismo antropofágico”, Haesbaert se apoia na ideia de Lucia Helena, que admite a antropofagia como “*ethos* da cultura brasileira” que se manifesta desde o Brasil colônia até a atualidade (Helena, 1983, p. 91), sendo assim a “face de positividade do hibridismo”, que pode renovar e enriquecer as culturas e que tem a diversidade como fator fundamental de criação e recriação constante. O Autor prossegue o pensamento com “o hibridismo como força, a antropofagia como arma: devorar é instigar a re-criação constante, o brotar de um pensamento mítico-poético indomável pelo utilitarismo e a domesticação do pensamento e das identidades euro-colonizadoras” (Haesbaert, 2012, p. 32-33).

Esse hibridismo antropofágico também pode ser percebido em um importante documento literário-musical do nosso populário, provavelmente do século XIX, que Mario de Andrade recolheu em Araraquara e que era atribuído a um palhaço negro, provavelmente se tratando do famoso palhaço Veludo. O “Romance do Veludo”, se tratava de um texto tradicional português “deformado” com um refrão afro-brasileiro (Andrade, Mário, 2006b, p. 64). Destacando-se assim, as influências europeias, africanas e indígenas (Nas palavras de Mário, presente com o neologismo tupi “Irumoguara”), como podemos perceber:

“O Romance do Veludo é um documento curioso da nossa mixórdia étnica. Quer como literatura, quer como música, dançam nele, portugues, africanos, espanhóis e já brasileiros, se amoldando às circunstâncias do Brasil (...) Por mais forte e indigesta que seja a mistura, os elementos que entram nela afinal são todos irumoguaras, e a droga é bem digerida pelo estômago brasileiro, acostumado com chinfrins da pimenta, do tutu, do dende, da caninha, e outros palimpsestos que escondem a moleza nossa”. (Andrade, Mário, 2006b, p. 67)

Baseado nessa ideia, quanto a questão musical, pode-se afirmar que, assim como pontuou Mario de Andrade, “Música brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha carácter étnico” (Andrade, Mario, 2006, p.14) e também que a nossa reação ao que é estrangeiro “deve ser feita espertalhonamente pela deformação e

adaptação dele. Não pela repulsa” (Andrade, Mário, 2006, p. 21). O caráter antropofágico da cultura brasileira se dá – dito de forma nietzschiana – como uma *força plástica* de adaptação e transformação que, faz parte do próprio processo histórico de formação e aprimoramento da arte e da música no Brasil, como cultura que se transforma e cria o novo constantemente a partir das influências tanto nacionais e nativas quanto estrangeiras.

Esse caráter híbrido-antropofágico da cultura brasileira, deu origem a tantos outros estilos e gêneros musicais, ao longo do tempo até a contemporaneidade, como o samba e o chorinho, a música sertaneja e caipira, e movimentos culturais como o tropicalismo nos anos 1960 e o Mangubeat nos anos 1990. De tal modo, é importante, ao pensarmos sobre a formação da música brasileira, refletir sobre este caráter antropofágico e de hibridismo cultural. Foi proposto aqui, demonstrar de forma breve através de alguns exemplos, fontes históricas e bibliografia sobre o tema, como durante o processo histórico que se estende desde o período colonial aos dias atuais, a nossa música nacional esteve e ainda está em transformação, devido a essa riqueza e diversidade cultural, capaz de assimilar e se adaptar a diferentes influências e culturas, levando à criação do novo.

Considerações finais

Nesse artigo, buscou-se demonstrar que a formação da música brasileira se deu por um longo processo de hibridações culturais e antropofagia cultural, na medida em que as camadas populares sempre souberam adaptar e ressignificar as influências culturais exógenas, de forma a preservar e afirmar parte de suas culturas e memória ancestral, e também de criar novas identidades culturais e novos gêneros e estilos musicais ao longo do tempo. A matriz tríplice fundante de nossa música e cultura, de caráter indígena, afrodiaspóricas e ibérica, tem como ethos formador uma espécie de hibridismo antropofágico que possibilitou ao longo da história e dos séculos de colonização, a invenção de diversas facetas da brasilidade, desde o cateretê, o lundu e as modinhas até o samba, o maxixe, o choro e, posteriormente diversos movimentos culturais de teor antropofágico, como o tropicalismo e o Mangubeat. Dessa forma, nossa cultura musical permanece pujante, viva e em constante transformação.

Referências

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006a.

_____. **Música, doce música**. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006b.

_____. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006c.

_____. **Pequena história da música**. 10ª ed. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Manifesto antropófago e outros textos**. Org e Coord. Jorge SCHWARTZ; Genese ANDRADE. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das letras, 2017, p. 43-60.

_____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990, p. 41-45.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura Brasileira**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Brasília: Editora UnB, 1996.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil**. Org: Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999. p.31-59.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Mexico, Grijalbo, 1990.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. 1ª ed., Buenos aires: Paidós, 2001.

GRUZINSKI, Serje. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAESBAERT, Rogério. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. In: Francine Barthe-Deloizy; Angelo Serpa, (org). **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 27-46.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro:DP&A, 2006.

HELENA, Lucia. **Uma literatura antropofágica**. 2ª ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LERY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Biblioteca do exército.1961.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira: erudita, folclórica, popular**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. 3ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. 4ª ed. São Paulo: Global, 2022.



**REVISTA
NZINGA**
Diálogos acadêmicos
e lutas sociais
movimentos negros,
periféricos, indígenas
e mulheristas

SPIX, Johan Baptist Von. **Viagem pelo Brasil (1817-1820)**. Spix e Martius. trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

TINHORÃO José Ramos. **História social da música popular Brasileira**. 2ª ed., São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Música Popular de índios negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Pequena História da Música popular**: da modinha à lambada. 6ª ed. Rev. e Aum. São Paulo: Art. Ed. 1991.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.