

# MÚSICA NA BASE DA ESTRUTURA SOCIAL DA BAHIA URBANA DO SÉCULO XIX: NOTAS DE CONTEXTUALIZAÇÃO

*Luciano Carôso\**  
*Pablo Sotuyo Blanco\*\**

**RESUMO:** Este trabalho discute a música feita pelas classes menos abastadas da Bahia do século XIX, contextualizando as práticas musicais, através da análise comparativa de informações advindas de fontes bibliográficas diversas: literatura de viajantes, abordagens histórico-analíticas do contexto urbano, análises sociais, histórias da música, notícias de jornais, coleções de cantigas, modinhas e lundus, crônicas de época ou de reconstrução de época e artigos que tratam do assunto em aspectos variados. Para tanto, são descritos dois níveis nesse contexto: o da prática e circulação de música e o do entorno sócio-cultural, procurando reconhecer quais os diversos parâmetros envolvidos (políticos, econômicos, sociais, etc.) e como eles regiam a sociedade daquele tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bahia musical; Século XIX; Música urbana; Música de classes populares

**ABSTRACT:** This paper discusses music made by less favored social classes in 19<sup>th</sup> century Bahia. In order to relate musical practices to its context, at that time and place, a comparative analysis of diverse bibliographical sources is undertaken: literature of travelers, historical and analytical approaches to the urban context, social analyses, music histories, newspaper accounts, musical collections of cantigas, modinhas and lundus, 19<sup>th</sup> century chronicles or other history reconstructions, and additional articles that treat the subject in a variety of aspects. For this, two levels are identified: of musical practice and circulation, and of social and cultural contexts. These levels will be useful to observe the different parameters involved (politic, economic, social, etc.) and how they ruled the society of that period.

**KEYWORDS:** Music in Bahia; Nineteenth century; Urban Music; Music of the popular social class

## INTRODUÇÃO

Todos [no Brasil] já cultivam a música, pois que faz parte da existência do povo, que adoça os seus lazes cantando, e que até esquece os cuidados de um penoso trabalho sempre que escuta os simples acordes de uma guitarra ou violão. Enquanto que nos salões é aplaudida a música de Rossini, pois que é cantada com tal ou qual expressão como nem sempre há exemplo na Europa, os curiosos percorrem as ruas ao fechar da noite repetindo as sentimentais modinhas, que se não escutam sem que se fique comovido; servem elas quase sempre para pintar os sonhos do amor, seus desgostos ou suas esperanças. [...] Há algumas vezes um não sei que de encanto na sua melodia e alguma vez tanta originalidade, que o europeu recém-chegado mal pode eximir-se a escutá-la e concebe a indolência melancólica desses bons cidadãos, que ouvem por horas inteiras as mesmas árias.

É ordinariamente ao cair da noite que começam esses concertos improvisados. Então sons passageiros se mesclam, se aproximam e se afastam e vos dão a conhecer que toda a população se entrega a esta sorte de divertimento. As mais das vezes encontram-se grupos numerosos de jovens que unem os sons do violão aos da flauta; são geralmente poucos variados os seus acordes, mas sempre justos, e essas árias simples, repetidas com tanta doçura, enchem a gente de singular melancolia... [...].

---

\* Luciano Carôso é doutorando em Etnomusicologia pelo Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS) da UFBA, orientado pelo Dr. Manuel Veiga e co-orientado pelo Dr. Pablo Sotuyo Blanco. Carôso é bolsista da CAPES. E-mail para contato: lucianocaroso@gmail.com.

\*\* Pablo Sotuyo Blanco é Doutor em Música pelo PPGMUS da UFBA, sendo também professor e pesquisador da mesma Instituição. E-mail para contato: psotuyo@ufba.br.

Entre as belas artes, é pois a música uma delas para a qual mais queda sentem os brasileiros. (SILVA, 1878, prefácio)<sup>1</sup>.

As impressões do viajante francês Ferdinand Denis, transcritas acima, em plena primeira metade do século XIX, apontam que já naquela época, elementos aparentemente importantes para uma eventual construção da identidade musical brasileira faziam-se presentes. Traçando-se paralelos entre as descrições de Denis e comportamentos urbanos brasileiros atuais, na cidade do Salvador, por exemplo, percebem-se interessantes pontos de contato: o gosto pela música, sua associação com festas populares e a relação de entrega e envolvimento que as pessoas têm com ela. Isto não só evidencia a importância deste contexto para o processo histórico desenvolvido até os dias atuais, como também convida ao entendimento mais aprofundado de tais pontos de contato, na busca de uma melhor percepção do passado e do presente e de suas inter-relações.

Este trabalho pretende discutir a música praticada pelas classes menos abastadas da Bahia do século XIX. Não é o foco debater as origens ou as possíveis razões de mobilidades sociais existentes entre gêneros musicais como, por exemplo, se o lundu seria primeiramente praticado pelo negro escravo, tomando em seguida espaço nos salões e teatros frequentados pela aristocracia da época, predominantemente branca e de origem européia; ou, se a modinha teria feito uma espécie de caminho contrário. Tentar-se-á, tão somente, contextualizar as práticas musicais. Isto será feito através da análise comparativa de informações advindas de fontes bibliográficas diversas: literatura de viajantes, abordagens histórico-analíticas do contexto urbano, análises sociais, histórias da música, notícias de jornais, coleções de cantigas, modinhas e lundus, crônicas de época ou de reconstrução de época e artigos que tratam do assunto em aspectos variados. Para tanto, serão descritos dois níveis nesse contexto: o da prática e circulação de música e o do entorno sócio-cultural, procurando reconhecer quais os diversos parâmetros envolvidos (políticos, econômicos, sociais, etc.) e como eles regiam a sociedade daquele tempo.

## 1. INDÍCIOS DA ESTRATIFICAÇÃO SOCIAL NA BAHIA DO SÉCULO XIX

A partir dos esforços de Luiz dos Santos Vilhena<sup>2</sup>, Kátia Mattoso elabora um modelo analítico da estrutura social urbana de Salvador, no início dos oitocentos, incluindo quatro categorias:

*Primeira categoria:* altos funcionários da administração real, militares, alto clero, grandes negociantes, grandes proprietários rurais;

*Segunda categoria:* funcionários médios da administração real, militares, clero, comerciantes, profissionais liberais nobres, mestres de ofícios e artes mecânicas, oficiais de ofícios nobres, homens que vivem de rendas, proprietários rurais médios;

*Terceira categoria:* funcionários subalternos da administração real, militares, profissionais liberais secundários, oficiais mecânicos;

*Quarta categoria:* escravos, mendigos e vagabundos. (MATTOSO, 2004, p.207)

---

<sup>1</sup> O editor afirma, sem citar a fonte, ser de Ferdinand Denis o texto transcrito, sendo que este teria sido publicado em 1826. Apesar dos esforços até o momento despendidos, não se pôde encontrar a fonte de onde tal texto teria sido extraído.

<sup>2</sup> Luiz dos Santos Vilhena era professor de letras clássicas (MATTOSO, 2004, p.205). Em *A Bahia do século XVIII*, Vilhena faz uma descrição da sociedade baiana da época (final do século XVIII e início do XIX) e arrisca-se na elaboração de um modelo de estratificação social urbana que Mattoso acha importante já que ele é “o observador que melhor entendeu o meio em que vivia” (2004, p.206).

Embora ainda com resquícios de uma Salvador que foi sede da administração colonial do Brasil até 1763, esta estratificação baseia-se em especificidades econômicas e atividades profissionais da sociedade oitocentista baiana.

Maria Parente Augel, ao discutir os aspectos sociais da cidade do Salvador, a partir da visão dos viajantes oitocentistas, não acha adequada “a idéia de sociedade de castas”, sugerida por alguns deles, já que esta pressupõe classes endógenas e sem mobilidade entre si (cf. AUGEL, 1980). Os próprios viajantes, segundo a autora, observam fartamente a ausência de “subordinação de classes”, pelo “sistema liberal” de relacionamentos entre patrões e empregados, extensivos “aos mulatos e até mesmo aos negros” (LINDLEY apud AUGEL, 1980, p.181). Augel propõe então a seguinte estratificação: “estrato superior”, “estratos intermediários” e “classe servil”. É, portanto, novamente, o aspecto econômico o que parece nortear tal estratificação, já que estas classes (etnia, religião, profissão, etc.) parecem ser símbolo da condição de posses dos indivíduos.

Verifica-se também que a vida urbana se direcionava a acamamentos mais complexos - quando se compara ao binômio senhor/escravo, base da sociedade rural vigente - abrigando “no seu bojo uma apreciável diversificação social, na qual se fazem presentes vários grupos, cada um exercendo uma função [...] específica” (MATTOSO, 2004, p.207-208).

O aspecto étnico, porém, mesmo que não seja considerado fundamental para determinar uma possível sociedade de castas, parece importante para se entender como a sociedade daquela época se estruturava e articulava. Diversos autores frequentemente associam as ditas classes altas a estrangeiros europeus e as classes consideradas mais baixas a mestiços, negros libertos e escravos (cf. MATTOSO, 2004, AZEVEDO, 1996 e AUGEL, 1980).

É nessa configuração que outros autores identificam um grande número de negros libertos e mestiços no Brasil dos oitocentos, em relação à força de trabalho total, atuando em atividades do setor terciário deste sistema produtivo, a dita *terceira* categoria de Mattoso ou o estrato intermediário de Augel: artesãos, pequenos comerciantes, vendeiros, quitandeiros, barbeiros, artistas e músicos (cf. MONTEIRO, 2006 e AZEVEDO, 1996).

Na Bahia da época esse panorama não se diferenciava do resto do país. Havia uma substancial parte da população livre que era parcamente provida de recursos financeiros. Existia inclusive a prática comum do “negro de ganho”, ou seja, escravos que também possuíam um ofício remunerado e que podiam guardar parte do seu salário e, por conseguinte, adquirir produtos e serviços (REIS, 2002, p.106). Portanto, essa parte da sociedade mostrava-se uma força de trabalho numerosa, num Estado que, entre 1500 e 1867, recebeu 1,008 milhão de negros vindos de vários pontos da África, quase 26% do total trazido para todo Brasil (ELTIS, 2001). No início do século XIX, o Conde da Ponte calculava, para a cidade do Salvador, talvez exageradamente, “24 a 27 negros para cada branco ou mulato” (SILVA, 1978, p.101). Em 1845 a capital da Província da Bahia tinha 650.000 habitantes (ALMANAQUE, 1998, p.146) e João José Reis estima que neste período “os escravos constituíam mais de 40%” da população. (2002, p.114).

Maria Conceição Barbosa Costa e Silva reproduz relação de 71 associados da Sociedade Montepio dos Artistas na Bahia, que era composta, entre outros, de ourives, carpinteiros, alfaiates, comerciários, tipógrafos, escultores e músicos, a grande maioria falecida na segunda metade do século XIX. Deste total, 53 (74,65%) levam as seguintes designações: africano liberto, cabra<sup>3</sup>, cabra livre, crioulo, crioulo livre, livre, mestiço, pardo, pardo livre e preto<sup>4</sup> (1998, p.29-33).

---

<sup>3</sup> O *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0*, indica, em sua sexta acepção, para o verbete “cabra”, brasileirismo ou santomenismo: “mestiço de mulato e negro”.

<sup>4</sup> O restante é designado como “branco”.

## 2. NEGROS E MESTIÇOS MUSICOS

Aparentemente um bom número de escravos também se dedicava ou era designado para atividades musicais. Notícias do *Diário da Bahia* e do *Jornal da Bahia* dão conhecimento de escravos fugidos. Ao descrevê-los, seus proprietários indicavam que estes tocavam instrumentos musicais, como flauta e violão e que tinham ofícios em bandas de músicas de barbeiros (VERGER, 1987). Música e dança constituíam uma parte importante do cotidiano dos escravos, que por sua vez demonstravam essas capacidades através dos batuques e lundus (que eram recorrentes e freqüentemente reprimidos pelo poder público<sup>5</sup>) assim como nos cantos praticados durante o trabalho pesado, segundo observaram muitas vezes os viajantes (cf. AUGEL, 1980 e REIS, 2002, p.119).

Outros viajantes costumavam ressaltar as qualidades dos negros e mulatos músicos, bem como o fato de que eram numericamente significativos: Maria Graham, por exemplo, observa: “os negros e mulatos são os melhores artífices e artistas. A orquestra da ópera é composta no mínimo de um terço de mulatos” (VERGER, 1981, p.176)<sup>6</sup>. Já Lindley, em terras baianas, afirma: “os negros são excelentes músicos e se organizam em bandas que, embora em grande número, sempre encontram ocupação” (AUGEL, 1980, p.209).

Pode-se supor então um quadro socioeconômico que aproximava todo este contingente da população da prática musical, no Brasil do século XIX, fazendo-o aderir a ela em grande número<sup>7</sup>. Num sistema como o colonial, que em nosso país cultivou a exploração da força produtiva escrava e mestiça, e, por conseguinte, impunha uma relação de autoridade onde o branco/europeu é quem dava as cartas, era natural que o outro lado se dirigisse para este tipo atividade, além de outras correlatas. Se “o europeu reservou-se ao comércio, à gerência das atividades econômicas e [...] burocráticas da Igreja e do Estado” (MONTEIRO, 2006), ao negro e ao mestiço restava a porção econômica representada pelos setores artesanais e artísticos. Isto parece ser particularmente possível no contexto urbano baiano da época, numa sociedade onde “o senhor de engenho [...] foi tendo aos poucos seu lugar deslocado, empurrado pela burguesia comercial alastrante e a elite industrial nascente” (AUGEL, 1980, p.183). Assim, música poderia ser um meio de galgar andares mais elevados na estratificação social. Pobres e sem posses, mesmo assim, muitos negros e mestiços puderam interferir e se relacionar com uma sociedade que caminhava na direção da diversificação cultural e que tinha na música uma importante atividade em suas práticas cotidianas. Desta forma havia interação com o contexto religioso, a burguesia e a nobreza, além de outras fricções sociais.

## 3. O GOSTO DOS BAIANOS PELA MÚSICA

Pela descrição feita por Denis na citação do início deste texto, depreende-se a participação marcante da música, segundo olhar do viajante francês, no cotidiano dos habitantes locais. Denis, segundo Augel (1980, p.48), chegou a Salvador em 20 de março de 1816 e ficou pela Bahia até julho de 1819, voltando à pátria de origem e lá permanecendo por “longos anos”. Sendo, segundo Silva (1878, prefácio), o texto de Dennis de 1826, é possível e até provável que o cenário descrito pelo francês seja a “Cidade da Bahia”. Na primeira década

---

<sup>5</sup> Conferir também outros exemplos que serão citados neste texto, onde debates acerca do tema aconteceram, como em Lisboa Júnior (1990, p.13-18) e Reis, 2002, (p.134 e 143-147).

<sup>6</sup> Verger induz o leitor a acreditar que Graham estaria na Bahia ao fazer tal afirmação. Porém, no livro dela, além do trecho citado por Verger não estar na página 220 – segundo ele informa – e sim na 197, Graham, de fato, encontra-se no Rio de Janeiro, referindo-se à orquestra da casa de ópera daquela cidade (1824, p.197).

<sup>7</sup> Monteiro apresenta a seguinte informação: no início do século XIX, na capitania de Minas Gerais do total do contingente de profissionais liberais, 41% eram compostos de músicos (2006). Para aprofundamentos, cf. DEL NERO, Iraci. *Vila Rica - População (1719 - 1826)*. São Paulo: IPE/USP, 1979.

do século XIX, o viajante inglês John Mawe, referindo-se aos usos e costumes baianos, observava o gosto generalizado pela música: “quase todas as famílias possuíam guitarras e as mais abastadas, piano forte” (AUGEL, 1980, p.37), o que sugere que atividades musicais de entretenimento seriam uma prática comum no seio das várias camadas da sociedade baiana.

#### 4. A MODINHA

As modinhas de rua e de salão eram consideravelmente referidas por outros viajantes como Louis-François de Tollenare, já em inícios do século XIX, como afirma Manuel Veiga, em seu artigo sobre a modinha brasileira (1998, p.63). Aliás, o próprio Denis, referindo-se a uma manifestação de rua, fala em “sentimentais modinhas”, ressaltando suas propriedades. Veiga também se refere à publicação na Bahia de 1813, em fascículos, do primeiro volume da *Viola de Lerenó*<sup>8</sup>, apenas 15 anos após a primeira edição, em Portugal. A imprensa, que havia começado em terras baianas somente dois anos antes (1811), já se sentia compelida a atender este tipo de demanda (VEIGA, 1998, p.58).

A figura do cantor de modinhas, no contexto baiano, é também referida por autores como Afonso Ruy de Souza (1954) e Hildegardes Vianna<sup>9</sup>, que tanto podia ser um “moleque malandêu, tocador de violão, sem ofício nem benefício” como também “o doutor de anel no dedo ou o caixeiro do alto comércio” (VIANNA, 1973, p.111). Souza já observava tal dicotomia ao referir-se à prática trovadoresca:

Os trovadores baianos, nesse tempo, compunham dois agrupamentos distintos, inconfundíveis, apartados pelas convenções sociais e pelo exigente formalismo da época: cancioneiros a quem se abriam os salões em brilhantes saraus, e seresteiros que, ostensivamente, se fechavam as portas. [...] No fundo eram todos boêmios. Por índole e por sentimento. (1954, p.11).

Entre os atuais 443 itens<sup>10</sup> do banco de partituras do NEMUS<sup>11</sup>, a maioria absoluta impressa e/ou editada na Bahia da segunda metade do século XIX, nos mais de 40 gêneros catalogados, a designação “modinha” aparece em 41 registros, quase 10% do total. Mesmo sendo este um critério puramente semântico, insuficiente para abarcar os múltiplos e complexos significados que o termo “modinha” já tinha na época, serve para se perceber a importância deste gênero musical nos oitocentos baianos. Vale lembrar que mesmo no caso da modinha, que foi música praticada com muito mais assiduidade que o lundu, por exemplo, nos meios mais abastados da sociedade, é provável que considerável parte do repertório não tenha sido impresso ou simplesmente posto em partitura através de manuscritos, circulando por meio de transmissão oral.

---

<sup>8</sup> Embora só use o termo “modinha” uma única vez (VEIGA, 1998, p.80), a *Viola de Lerenó*, do mulato Domingos Caldas Barbosa (c. 1740-1800) é tida como visceralmente ligada ao gênero, sendo uma coleção de textos para serem cantados.

<sup>9</sup> Alguns outros autores descrevem o tipo “cantor de modinhas” (Cf., p. ex., QUERINO, 1922). Há uma certa folclorização nestas descrições, que parecem se basear umas nas outras. Também se encontram questionáveis manipulações deste tipo de informação, como no caso de Ricardo Cravo Albin (2004, p.33), onde este diz ser de Xisto Bahia uma descrição feita por Luís Edmundo (2003, p.162). Só que Edmundo não nomina o tipo descrito e, segundo o índice onomástico do seu livro (cf. EDMUNDO, 2003, p.658), refere-se a Xisto uma única vez, na página 280, portanto, 118 páginas depois, e sem haver nenhuma relação com a descrição mencionada.

<sup>10</sup> Informação colhida em 05 de junho de 2007.

<sup>11</sup> O NEMUS (Núcleo de Estudos Musicais) é o grupo de pesquisa coordenado pelo prof. Manuel Vicente Ribeiro Veiga Junior (EMUS-PPGMUS-UFBA). Seu banco de impressos musicais baianos, resultado do projeto de pesquisa “Impressão Musical na Bahia” (cf. detalhes em <http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>), é um dos mais significativos do Brasil e pode ser acessado em <http://www.nemus.ufba.br> (links acessíveis em 05 de junho de 2007).

## 5. O LUNDU

Diferente da modinha, o lundu não freqüentava os salões da aristocracia baiana com a mesma tranqüilidade. Sua presença no teatro, por exemplo, era vista pelo poder público e pelas elites como indecente e ameaçadora dos bons costumes, pelo caráter comumente lascivo dos dançantes. Luiz Américo Lisboa Júnior (1990, p.13-18) transcreve correspondências entre autoridades soteropolitanas, incluindo o próprio presidente da Província à época (1836-1837), Francisco de Souza Paraíso. Nelas corre polêmica acerca de um possível banimento do lundu dos intervalos dos espetáculos do Teatro São João, desejado por uns, mas rebatido por outros. O tom acirrado do debate parece denotar que, mesmo causando o rubor dos recatados, o lundu fazia sucesso e ajudava a atrair público para o referido teatro baiano. Não só as mencionadas correspondências chamavam a atenção para o aspecto libidinoso do lundu. Os viajantes também apontavam tais especificidades:

Tollenare em 1817 [...] a respeito da virtude das damas daquela época: [...] ‘A cabana é mal fechada. Lhe dirão que lá virão livrarem-se à embriaguez de seus folguedos eróticos nas vestimentas de Adão e Eva. Lá dançavam o voluptuoso lundu, ao som da lira africana. Depois que a senhora T... foi informada que deu este espetáculo, solicitou do governador que esta dança obscena não seja mais representada no teatro.’ (VERGER, 1981, p.155-158).

Sendo uma dança intimamente ligada ao negro escravo, o lundu já havia preparado seu terreno para penetração nos locais freqüentados pela alta sociedade, predominantemente branca, há algum tempo, como nos refere Reis:

“Havia também na Bahia, lundu de branco, dançado ‘com muita graça’ por senhoras finas dentro de casa, segundo Johann B. von Spix e Carl F. P.Martius [...]. Rugendas registrou, em duas diferentes gravuras, respectivamente, brancos e negros dançando lundu, os primeiros acompanhados de viola e os segundos, de piano de cuia, mas com gestos semelhantes”<sup>12</sup> (2002, p.151).

O próprio Martius fez o que é provavelmente o primeiro registro gráfico de um lundu em terras baianas (Veiga, 1984), registrado no anexo musical do vol. II de *Viagem pelo Brasil* (SPIX e MARTIUS, 1976). Sobre tal lundu, Veiga comenta:

**Landum** aparece com o subtítulo *Brasilianischer Volkstanz* (Dança Popular Brasileira). A coleta do ‘Landum’ deu-se entretanto em Salvador, por volta de 1818, sendo o próprio Martius músico amador competente. Consiste este lundu de salão numa seqüência de apenas dois acordes que se alternam e que poderiam se reproduzir indefinidamente como base de improvisações, enquanto a dança se alongasse (1984).

## 6. MÚSICA EM FESTAS

O ciclo de festas na Bahia oitocentista era numeroso e, segundo Verger, pelo calendário litúrgico, começava em 4 de dezembro com a Festa de Santa Bárbara, e terminava, ao fim de dezenas de eventos, a 15 de agosto, com a Festa de Nossa Senhora da Boa Morte (1981, p.73-93).

Em Verger as referências a instrumentos e práticas musicais nos eventos festivos são abundantes: orquestra de flautas, tamborins e coro em trovas e ranchos na Epifania; flautas, violões, cavaquinhos e harmônicas, ladainhas e orações na Quaresma; novamente violões, cavaquinhos, modinhas juntavam-se ao berimbau, à capoeira e ao batuque na Festa de Nossa Senhora da Boa Morte (1981, p.78-93). Reis (2002) também menciona, entre outras, uma festa que ele chama de “um natal africano” nas ruas de Santo Amaro, em 1808,

---

<sup>12</sup> Spix e Martius estiveram pela Bahia entre 1817 e 1820. Rugendas, segundo Augel (1980, p.247), entre 1821 e 1825. Reis refere-se a informações contidas em Rugendas (1979) e Spix e Martius (1976).

“provavelmente entre o sábado e domingo da semana anterior ao 25 de dezembro”, que transcorreu durante todo o dia, entrando pela noite, movida a batuques e ao “som poderoso do grande atabaque” (p.105-106) e uma outra acontecida em 29 de junho de 1838, “provavelmente [...] noite de São Pedro, que dividia com São João e Santo Antônio as honras de mês de junho” onde, segundo o *Correio Mercantil* do dia seguinte, ouviu-se um “estrepitoso batuque” em que os participantes faziam “alarido batendo com a palma da mão na boca, servindo-lhe mais de ‘baixo’ um tambor ou zabumba” (121).

## 6.1 O BATUQUE

O batuque enquanto gênero musical é considerado por alguns autores como antecessor direto do lundu (cf. KIEFER, 1977 e ARAÚJO, 1967). No recôncavo baiano o termo até hoje encontra também relação com a umbigada de *semba* e com o samba de roda (PAIM, 1999, p.55). É a este termo, às vezes associado ao lundu, que viajantes se referem nos textos e na iconografia<sup>13</sup>, não necessariamente restritivo à prática musical, podendo estar inserido num contexto de festividades, também com menções à sensualidade das danças, como nesta festa da primeira semana do ano de 1819, na Vila dos Ilhéus, citada por SPIX e MARTIUS:

Antes de encetarmos [...] viagem, tivemos oportunidade de ver a maior parte da população reunida numa festa nacional, na primeira semana do ano. Rapazes, vestidos como mouros e cavaleiros cristãos, acompanhados de música barulhenta, passaram pelas ruas até uma espaçosa praça [...]. Ambos os partidos, porém, [...] olvidaram em breve a inimizade, num banquete ruidoso, seguindo-se o baile com o sensual lundu e o quase imoral batuque (1976, p.171).

Nota-se, nesta altura, que o termo “batuque” também era utilizado para designar uma reunião, normalmente festiva e às vezes até religiosa, quase sempre utilizando música (barulho na concepção de muitos). A polissemia do termo é abordada por Reis:

Os documentos nos legaram termos como *batuque* e *samba*, [...] ambos carregados de diversos sentidos. [...] Quantas formas de dançar, tocar e cantar se abrigavam sob esses termos, em momentos específicos do século XIX? Improvável que um dia venhamos a saber com certeza. (2002, p.103).

Este mesmo autor também aponta que a questão da repressão, justificada entre outras coisas pela afronta à moral, fazia parte da pauta da Assembléia Provincial da Bahia em 1855. O deputado João José Barbosa de Oliveira, um dos muitos debatedores da questão, expressava seu ponto de vista:

Um batuque! Não é só vozeria, é fonte de muitos escândalos, de imoralidade e de crimes. [...] São quarenta ou cinquenta indivíduos, e mais talvez, que reunidos de instrumentos, cuja música é assaz incômoda, reúnem-se, e em danças as mais bárbaras e imorais, com vozes descompassadas e atroadoras, se entregam a mais completa bacanal. (REIS, 2002, p.143).

Na festa do Bomfim de 1855 o Jornal da Bahia da conta de apreensão de 20 atabaques e a coibição de danças no largo da igreja (REIS, 2002, p.134). A bibliografia consultada é farta de outros exemplos referentes a atitudes repressivas deste tipo de manifestação.

## 6.2 O ENTRUDO E O CARNAVAL

Tendo até meados do século XIX um caráter análogo ao de Portugal, o entrudo ou carnaval, como ficou posteriormente conhecido, adquiriu em nosso país características menos

---

<sup>13</sup> Para aprofundamento na questão da iconografia musical brasileira, uma boa fonte é a coleção publicada em 1974 pela Biblioteca Nacional, *Três séculos de Iconografia de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, Gráfica Olímpica.

agressivas<sup>14</sup>, se comparado à forma com a qual os nossos patrícios, desde os séculos XV e XVI, o praticavam. “No Brasil (e na Bahia), o entrudo [...] ganhou contornos e expressões locais, principalmente frente à expressiva participação da população negra” (M. OLIVEIRA e O. OLIVEIRA, 2005, p.17). De fato vêm dos negros os exemplos baianos de práticas musicais durante os dias carnavalescos, transcritos e comentados por Verger<sup>15</sup>:

‘Ao anoitecer, os *Cucumbis*<sup>16</sup> dançavam e cantavam em bárbara passeata, agitando chocalhos, tocando marimbas e batendo com os punhos em rudes zabumbas.’ [...] ‘Um ou dois grupos de negros mascarados e disfarçados em europeus idosos, passeando durante o carnaval, imitando muito bem seus gestos, ao cumprimentar, à direita e à esquerda, as pessoas instaladas nos balcões; eram escoltados por alguns músicos, também de cor e igualmente fantasiados’. [...] Sociedades carnavalescas muito numerosas [...] encherão as ruas das grandes cidades do Brasil durante os dias de carnaval: as batucadas, espécies de orquestras ambulantes compostas de tambores, cuicas, reco-reco, agogôs. (1981, p.83).

A tese de que teria sido a participação do negro que mudou a face do entrudo na Bahia (e no Brasil), transformando-o numa festividade onde a música encontraria muito mais espaço, também é defendida por alguns outros autores como Antônio Risério (1995). Segundo Verger, os grupos de músicos negros que descreve, seriam os antecessores dos “blocos e cordões que deram em seguida um caráter particular ao carnaval de rua nas principais cidades do Brasil” (1981, p.83)<sup>17</sup>.

## 7. AS BANDAS DE BARBEIROS

“O barbeiro não apenas corta[va] cabelo e faz[ia] a barba, como ainda ‘arranca[va] dentes e faz[ia] sangrias com sangue-sugas, além de ser músico” (AUGEL, 1980, p.209)<sup>18</sup>. “A medicina daqueles tempos era terrivelmente sanguinária. [...] A sangria na veia era executada por barbeiros, pois o médico que se presava não descia a tão baixo mister” (BRASIL, 1969, p.86)<sup>19</sup>.

Este perfil, transcrito por Augel e por Hebe Machado Brasil, era efetivamente presente no meio urbano baiano do século XIX. Os barbeiros eram negros livres ou libertos que “cultivavam a música de orelha, nas horas vagas, e formavam uma charanga, cujas gaitadas rouquentas atroavam os ares às portas das Igrejas, nas festas e novenas em cujo repertório entravam às vezes o lundu e algumas chulas populares” (BRASIL, 1969, p.86)<sup>20</sup>. “Sempre encontravam ocupação, engajando-se para tocarem [...] em ocasiões festivas ou graves, em

---

<sup>14</sup> “Este divertimento apresenta no Brasil um caráter mais refinado. Ele consiste em jogar nas pessoas limões de cheiro, balas de cera, ocas, e em forma de limão, cheios de água perfumada.” (VERGER, 1981, p.82). Para mais informações sobre o entrudo em Portugal, dos séculos XV e XVI e seus “contornos ainda bem agressivos e escatológicos”, ver M. OLIVEIRA e O. OLIVEIRA (2005, p.17).

<sup>15</sup> Verger cita Mores Filho (1888) e Debret (1834).

<sup>16</sup> Segundo o *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0*, “antigo folguedo de negros, vestidos de peles e penas, figurando um cortejo para a celebração do rito da puberdade, e no curso do qual se representa a morte e a ressurreição do filho do chefe; cocumbi”. Pode-se acreditar que a designação também pudesse ser usada para referir-se ao praticante do folguedo.

<sup>17</sup> O site Oficial do Carnaval de Salvador [<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br>], acessível em 10 de junho de 2007, que indica os surgimentos dos primeiros clubes carnavalescos no final do século XIX, faz referência ao que teria sido o primeiro afoxé da cidade no mesmo período: “Em 1895, os negros nagôs organizaram o primeiro afoxé, denominado ‘Embaixada Africana’, que desfilou com roupas e objetos de adorno importados da África.”

<sup>18</sup> A autora menciona Wetherell (1860).

<sup>19</sup> A autora cita Lima (1908).

<sup>20</sup> A autora cita Lima (1908).

enterros ou casamentos, em paradas militares ou procissões religiosas, na entrada ou na saída de navios do porto” (AUGEL, 1980, p.209)<sup>21</sup>.

As bandas de barbeiros tinham função importante nas novenas e outras cerimônias da igreja católica. Tanto que eram contratadas para estas ocasiões, normalmente através de seus mestres de banda, para tocar sempre do lado de fora, às portas das igrejas, como já referido. Marieta Alves afirma ter encontrado, nos arquivos da Santa Casa da Misericórdia e nos da Ordem 3ª de São Francisco, entre outros, vários recibos datados desde o último quarto do século XVIII até os primeiros anos do século XIX, que dão conta do pagamento de “minguada importância pelas rabecas e atabales na porta da igreja” (1975, p.103-104).

## 8. OUTRAS PRÁTICAS MUSICAIS

A finalidade deste trabalho não é, nem poderia ser, o mapeamento completo das práticas musicais das classes populares na Bahia do século XIX. Não foi por outra razão que se optou por relacionar, até o momento, aquelas que se considerou mais relevantes, a partir do critério de incidência em todas as fontes consultadas. Não se pretende, então, lançar juízo de valor sobre essas práticas e suas supostas importâncias no contexto em que aconteciam. Também não se deve pensar que a ausência de alguma delas neste trabalho denota que não foi considerada histórica e socialmente relevante para o período. É sabido, porém, que alguns autores que se propuseram a estudar a música baiana daquele tempo (cf., por exemplo, MELLO, 1908, ALMEIDA, 1942 e BRASIL, 1969) relacionam outras práticas musicais que eram (muitas ainda são) exercidas, principalmente, pelas pessoas que compunham a base social, no contexto urbano. Assim, à guisa de informação complementar, pode-se fazer referência aos jogos de **capoeira**, praticados pelos escravos, com seus berimbau, chocalhos e pandeiros e sua “dança-luta” sincronizada com a música e que eram comuns em festas, como já mencionado; ao **baiano**, também chamado de baião, que segundo Brasil, “é um produto mestiço: transformou-se do maracatu africano, das danças selvagens e do fado português” (1969, p.28), sendo “música e dança ao mesmo tempo”, e que utilizava violas e cânticos improvisados, além da umbigada (MARCONDES, 2000, p.60) e aos **ternos e ranchos de reis**, que eram grupos de pessoas que se reuniam para louvar a chegada do Menino Deus. “Cantavam e dançavam ao som dos pandeiros, depois do Natal” (BRASIL, 1969, p.33). Os **pregões e cantigas de mendigos e pedintes** eram também práticas comuns, como até hoje, em alguns contextos, ainda o são. Almeida menciona um pregão, cantado nas ruas de Salvador por “uma preta que saía ao anoitecer para vender doces, balas ou frutas” (1942, p.89). Os **cantos de trabalho** dos escravos, como já citado, chamavam a atenção de vários viajantes. Por último, Mello refere-se aos “**cantares de roda**” “apreciados pela mocidade, não só na capital [Salvador] como nos arrabaldes e no recôncavo” (1908, p.82).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratou-se aqui da música feita pela camada efetivamente menos abastada da sociedade baiana do século XIX. Seu praticante era, via de regra, negro ou mestiço. Ser pobre e afro-descendente significava, muitas vezes, ser reprimido em suas manifestações culturais e em seus costumes religiosos.

Usar a criatividade e a capacidade de improvisar era um exercício freqüente. As bandas de barbeiros, por exemplo, eram conhecidas, tanto pelo seu instrumental variado e improvisado, advindo do que se foi possível reunir, quanto, como atestam muitos viajantes, pela qualidade e versatilidade de seus executantes. A improvisação, presente em muitas das

---

<sup>21</sup> A autora transcreve Lindley (1805).

práticas musicais, como nos cantos do batuque e do baiano, também pode aqui ser usado como exemplo.

O gosto pela música, pela dança e pela festa e a utilização desses elementos nas celebrações de cunho variado, também parecem ser características marcantes no contexto estudado. Em alguns casos, inclusive, presentes em camadas mais favorecidas, a ponto de, talvez, servirem de justificativa para aqueles que sustentam o discurso de uma suposta mobilidade que gêneros como o lundu e a modinha tiveram entre classes sociais de diferentes estirpes.

A música predominantemente percussiva, feita pelo negro, que incomodava a uns e encantava a outros, evidencia-se nos relatos e documentos. Não é por outra razão que são tão frequentes as menções a instrumentos como tambores, atabaques e pandeiros. Pode-se deduzir, por conseguinte, a importância dessa característica nas práticas musicais da época e especular alguns porquês pelos quais isto continue sendo verdade nos dias atuais.

A música vocal também impunha sua importância pelo simples fato de ser muito presente. Fosse no lundu, na modinha, na capoeira ou nos pregões, tendo caráter formal ou improvisatório, não se pode falar da música baiana deste período sem referir-se a ela. Seu discurso refletia, tanto no romantismo tardio de algumas modinhas quanto na malícia dos lundus, os aspectos sociais daquele tempo, com todas as suas mazelas e virtudes.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ALMANAQUE CIVIL, POLÍTICO E COMERCIAL DA CIDADE DA BAHIA PARA O ANO DE 1845. Edição fac-similar do Almanach Civil, Politico e Commercial da Cidade da Bahia Para o Anno de 1845, Typ.de Manoel Antonio da Silva Serva. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942.
- ALVES, Marieta. *Folhas mortas que ressuscitam*. Salvador: ABC Gráfica Offset, 1975.
- ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- AUGEL, Moema Parente. *Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- AZEVEDO, Thales de. *As elites de cor numa cidade brasileira: um estudo da ascensão social & classes sociais e grupos de prestígio*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- BRASIL, Hebe Machado. *A Música na Cidade do Salvador: 1549-1900*. [Salvador]: Prefeitura Municipal do Salvador, 1969.
- COSTA E SILVA, Maria Conceição Barbosa. *O Montepio dos Artistas: elo dos trabalhadores em Salvador*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Fundação Cultural, EGBA, 1998.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Fimin Didot, 1834.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003.
- ELTIS, David. "The Volume and Structure of the Transatlantic Slave Trade: A Reassessment". *The William and Mary Quarterly*. vol. 58:17-46, 2001.

- GRAHAM, Maria. *Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1824.
- KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- LIMA, José Francisco da Silva. “A Bahia há 66 anos”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia* Salvador, vol. 34: [93-?], [1908].
- LINDLEY, Thomas. *Narrative of a voyage to Brazil, terminating in the seizure of a british vessel and the imprisonment of The author and the ship`s crew, by the portugueses :with general sketches of the country, its natural productions, colonial inhabitants ... And a description of the city and provinces of st. Salvadore and Porto Seguro : to which are added, a correct table of the latitude and longitude of the ports on the coast of Brazil*. Londres: J. Johnson, 1805.
- LISBOA JUNIOR, Luiz Americo. *A Presença da Bahia na Música Popular Brasileira*. Brasília: Musimed, 1990.
- MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular*. 3ª ed. São Paulo: Art Editora – Publifolha, 2000.
- MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Da revolução dos alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora*. Salvador: Corrupio, 2004.
- MELLO, Guilherme T. P.de. *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Tip.São Joaquim, 1908.
- MONTEIRO, Mauricio. “Música e mestiçagem no Brasil”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, nº 6, fev. 2006. Acesso: [<http://nuevomundo.revues.org/document1626.html>] em 03 de abril de 2007.
- MORAES FILHO, Alexandre Melo. *Festas populares do Brasil*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.
- OLIVEIRA, Marília F. S. e OLIVEIRA, Orlando J. R. “Carnaval, turismo e trabalho informal na Bahia: tanto negócio e tanto negociante”. *Caderno Virtual de Turismo*. n. 4, vol. 5:15-25, 2005. Acesso: [<http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/ojs/include/getdoc.php?id=306&article=103&mode=pdf>] em 09 de junho de 2007.
- PAIM, Zilda. *Relicário Popular*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Egba, 1999.
- QUERINO, Manuel. *A Bahia de Outrora: Vultos e Factos Populares*. Bahia: Livraria Econômica, 1922.
- REIS, João José. “Tambores e Temores: A Festa Negra na Bahia na Primeira Metade do Século XIX”. In *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. M. C. P.Cunha (org.). Campinas: UNICAMP, CECULT, FAPESP, CNPq: 101-155, 2002.
- RISÉRIO, Antônio. "Carnaval, as cores da mudança". *Afro-Ásia*. n. 16: 90-106, 1995. Acesso: [[http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia\\_n16\\_p90pdf.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n16_p90pdf.pdf)] em 10 de junho de 2007.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1979.
- SPIX, Johann B. von e MARTIUS, Carl F. P. *Viagem pelo Brasil*, 3ª ed., vol. II. São Paulo: Melhoramentos, IGHB, MEC, 1976.

- SILVA, Joaquim Norberto de Souza e (org.). *Nova Colleição de modinhas brasileiras. A Cantora Brasileira*, vol. 1. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1878.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A primeira gazeta da Bahia: idade d'ouro do Brasil*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- SILVA, Maria Conceição da Costa e. *A Sociedade Montepio dos Artistas: elo dos trabalhadores de Salvador*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Fundação Cultural, Egba, 1998.
- SOUZA, Affonso Ruy de. *Boêmios e seresteiros bahianos do passado*. Salvador: Livraria Progresso, 1954.
- VEIGA, Manuel. "O estudo da modinha brasileira". *Latin American Music Review*. v. 19, nº. 1, p.47-91, Spring - Summer, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Modinha e Lundu: Bahia Musical, sec. XVIII e XIX*. Encarte explicativo de LP 33 rpm. Execução do Grupo Anticália ed. . Salvador: Stúdios WR com apoio da COPENE, 1984.
- VERGER, Piere. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII e XIX*. São Paulo: Corrupio. Trad. Tasso Gadzanis, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Notícias da Bahia de 1850*. Salvador: Corrupio, 1981.
- VIANNA, Hildegardes. *A Bahia já foi assim*. Salvador: Editora Itapuã, 1973.
- WETHERELL, James. *Brazil. Stray notes from Bahia: being extracts from Letters, etc. during a Residence of fifteen years*. Liverpool, Webb and Hunt, 1860.