DOI 10.20504/opus2025.31.15

CC BY

Artigo

# Música e violências transatlânticas: interpretando a canção *Eh Uá Calunga*

Luiz Ribeiro Fonseca
https://orcid.org/0000-0003-2638-5191
(Universidade Federal Fluminense, UFF/ Instituto de Arte e Comunicação Social/ Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói-RJ, Brasil)

Felipe da Costa Trotta
https://orcid.org/0000-0003-4142-4064
(Universidade Federal Fluminense, UFF/ Instituto de Arte e Comunicação Social/ Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói-RJ, Brasil)

**Resumo:** O presente estudo tem como objetivo explorar os caminhos percorridos pelo maracatu ao adentrar as indústrias fonográficas brasileira e portuguesa, a partir do início do século XX, tomando como objeto a canção *Eh Uá Calunga* (1937), de Capiba. Metodologicamente, a pesquisa baseou-se em análise de arquivos sonoros, como os do Instituto Moreira Salles e do YouTube, e em fontes históricas, incluindo a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Os resultados apontam para um reprocessamento da temática da colonização através do **banzo**, sentimento de melancolia profunda experimentada pelos escravizados. Nesse sentido, as análises poética e musical da canção sugerem um contraste com o imaginário festivo normalmente associado à música afrodiaspórica, sublinhando o caráter violento da exploração colonial e da migração e trabalhos forçados pela escravidão. Concluímos que, tanto na versão original quanto na adaptação em fado por Amália Rodrigues, a obra tensiona os marcadores de identidade cultural e evidencia a complexidade do trânsito transatlântico, realçando críticas à violência colonial e às dinâmicas de apropriação cultural.

**Palavras-chave:** maracatu. *Eh Uá Calunga*. fado. banzo. música afro-brasileira.

**Music and Transatlantic Violence: Interpreting *Eh Uá Calunga***

**Abstract:** This study aims to explore the paths taken by maracatu as it entered the recording industry in Brazil and Portugal from the early 20th century onward, focusing on the song *Eh Uá Calunga* (1937) by Capiba. Methodologically, the research is based on the analysis of sound archives, such as those from the Instituto Moreira Salles (São Paulo) and YouTube, as well as historical sources, including the Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) [Digital Newspaper Archive of the National Library]. The findings indicate a musical reprocessing of the theme of colonization through *banzo*, a deep melancholy experienced by the enslaved. In this sense, the poetic and musical analysis of the song suggests a contrast with the festive imagery typically associated with Afro-diasporic music, highlighting the violent nature of colonial exploitation, migration, and forced labor under slavery. We conclude that, both in its original version and in its adaptation as a fado by Amália Rodrigues, the work challenges cultural identity markers and reveals the complexity of transatlantic circulation, underscoring critiques of colonial violence and the dynamics of cultural appropriation.

**Key words:** maracatu. *Eh Uá Calunga*. fado. *banzo*. Afro-Brazilian music.

FONSECA, Luiz Ribeiro; TROTTA, Felipe da Costa. Música e violências transatlânticas: interpretando a canção *Eh Uá Calunga*. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253115, p. 1-17, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.15
Recebido em 25/1/2024, aprovado em 13/2/2025, publicado em 4/4/2025

Nas primeiras décadas do século XX, o gênero musical maracatu passou por diversas transformações. Estruturado como uma manifestação popular afro-nordestina com mais de 200 anos de existência, o maracatu se rearticula ao adentrar a indústria fonográfica, integrando progressivamente o conjunto de manifestações do carnaval pernambucano.

Inicialmente relacionado à coroação dos reis do Congo no século XIX, pouco a pouco o maracatu se descola de seu caráter religioso e assume uma faceta mais secular e urbana. A partir de diversos embates políticos e artísticos, as chamadas "nações" de maracatu (ou seja, agrupamentos festivos e religiosos) trilharam caminhos distintos até adquirirem certa legitimidade nos festejos oficiais do carnaval. Ao lado de práticas musicais já sedimentadas no imaginário carnavalesco nacional como o frevo e o samba, o maracatu aos poucos se consolida como herança das culturas africanas em diáspora. Isso se dá através de uma intensa ativação do corpo, da dança e de formas musicais "contramétricas" (Sandroni, 2001. Quintero-Rivera, 2020) que caracterizam boa parte das musicalidades negras no Brasil. Nesse sentido, podemos apontar que a própria constituição do maracatu é de uma tradição em progresso, em contínua reelaboração. O trânsito para o mundo do disco agrega outros trânsitos e disputas geográficas, simbólicas e políticas que formatam e reformatam o maracatu.

O deslocamento para o disco afasta o gênero de certos imaginários (estereotipados, é verdade) sobre as músicas afrodiaspóricas carnavalescas. De certa forma, a ênfase no caráter festivo dessas práticas musicais tem relegado a um plano secundário uma produção musical que se afasta desse viés e que enfatiza outros afetos relacionados ao trauma da violência escravista. Analisaremos o caso da canção *Eh Uá Calunga*, composta por Capiba, como um exemplo que contrasta com o imaginário festivo das músicas negras ao ativar em sua estrutura o componente da melancolia como afeto primordial da construção da negritude. Além de suas características composicionais estruturais, a circulação de *Eh Uá Calunga* tensiona o próprio trânsito territorial que articula Brasil e África, a partir de uma instrumentação de registro profissional que se afasta do ambiente sonoro característico do maracatu, prática musical carnavalesca que informa a definição do gênero da canção. Adicionalmente, interpretamos as complexidades simbólicas do registro da canção como um fado português, que aciona mais um território no tensionamento do circuito colonial da canção.

Metodologicamente, a investigação se desenrola por meio de pesquisa em arquivos sonoros on-line, a exemplo do Instituto Moreira Salles e do próprio YouTube, e de bancos de dados como Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional. Através desses *datasets*, foi possível escutar atentamente as duas versões da canção e mensurar, até certo ponto, a sua percepção na época.

As múltiplas camadas que a canção desvela serão analisadas como uma elaboração da depressão individual e coletiva decorrente do trauma da escravidão. Essa abordagem indica, na música, uma forma de elaboração crítica em prol de uma sobrevivência compartilhada.

## 1. O maracatu de Capiba

Em 1935, Capiba (1904-1997) obteve o segundo lugar no primeiro concurso da Federação Carnavalesca Pernambucana com o maracatu *É de Tororó*, musicado a partir de um poema de Ascenso Ferreira[1]. No ano seguinte, o compositor retorna ao gênero para apresentar *Eh Uá Calunga*, defendido no mesmo concurso pela dupla de cantoras Lady e Linda Ferreira, conquistando o primeiro lugar na competição. Como prêmio para as músicas ganhadoras, a Federação instituía, além do registro fonográfico, a divulgação da canção na Rádio Tupi e uma "filmagem" – termo recorrente na época (Pernambuco, 1936).

Foi o que ocorreu: em 1937, sob a batuta do maestro pernambucano José Lourenço, também conhecido como Zuzinha, diversos gêneros daquele estado "invadem" (verbo que reforça a "batalha" pela identidade musical brasileira na época) o estúdio PRG3 da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, com seu "passo" e sua música. Sob a égide de que "Pernambuco está na moda", alardeada pelo escritor e jornalista Theophilo de Barros Filho (1937) – escalado pelo *Diário* para cobrir a ocasião –, a Tupi divulgou, ao longo de todo o mês de janeiro daquele ano, canções como os frevos *Não chora Pierrot*, de Nelson Ferreira, *Quem vai pra farol é bonde de Olinda*, do próprio Capiba, e o maracatu *Eh Uá Calunga*.

Após a experiência na Tupi, a gravadora Columbia lançou um compacto 78 RPM contendo, de um lado, o frevo *Sim ou não*, de Capiba e Fernando Lobo, e, de outro, o supracitado maracatu[2]. Com a mesma ficha técnica da Rádio, composta por músicos pernambucanos, nortistas e fluminenses, *Eh Uá Calunga* foi interpretado pela belenense Mara Henrique – ou simplesmente Mara –, pelo conjunto vocal Bando da Lua no "harmonioso agrupamento de vozes", e pela Orquestra Jazz Tupi, regida pelo já citado Zuzinha, cujo "acompanhamento cheio das dissonâncias impressionantes" era, de acordo com o *Diário da Noite*, "peculiar a essa música negra" (Segundo […], 1937).

O relato do jornal e, em particular, essa última frase alinham-se a um aspecto (ainda) mal resolvido na sociedade brasileira, e que é reforçado nos fazeres musicais: os sons herdados de povos oprimidos e ex-escravizados conectam-se quase sempre de forma ambígua às harmonias e dissonâncias da composição "especializada". O relato de Barros Filho, assim, dá vazão ao misto de incômodo, deslumbramento e exotismo que ainda hoje reverbera no comportamento das elites em relação a outros gêneros populares e negros.

A gravação dura cerca de três minutos e se inicia com uma alfaia (grave) e, posteriormente, um gonguê (agudo)[3], instrumentos percussivos típicos do maracatu. Entendemos esse prelúdio – aparentemente descolado do resto da canção – como uma assinatura sonora comum a diversas gravações do período (Fonseca, 2024) e similar ao relato de Guerra-Peixe de um cortejo carnavalesco: "o tarol anuncia levemente um esquema

[1] "O amor tem sido para mim Liamba/ Um coco eterno numa corda bamba!/ Camba praqui para acolá descamba! Deus me livre mais de amar…/ […] Se não pretendo me encantar no samba/ Na umbigada me acabar/ Meu coração não tem dono/ O meu senhor é o ingongo […]."

[2] A canção de número de catálogo 8.267-B encontra-se disponível no acervo online do Instituto Moreira Salles, no link: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/56554/eh-ua-calunga.

[3] A alfaia, também chamada de zabumba ou bombo, é um tambor de proporções arredondadas, maior que o ilú do candomblé. O gonguê, por sua vez, corruptela de "ngonge", se assemelha ao agogô das cerimônias de Xangô, mas, para competir com a ressonância da alfaia, também apresenta largas dimensões (Guerra-Peixe, 1980, p. 57-58).

rítmico bem simples, rufado e intercalado de pausas; quase no mesmo instante, o gonguê assinala a sua rítmica característica; a seguir; dão entrada as caixas-de-guerra" (Guerra-Peixe, 1980, p. 58-59).

Em meio a recorrentes conflitos sobre autenticidade e corrupção da tradição, tal assinatura entra na(s) gravação(ões) como um marcador político, embora seja logo sucedido pelo "ataque" tonal: instrumentos de sopro como trompa, clarinete e saxofone tocam em *staccato* dois acordes, Mi menor e Si bemol maior. A canção modula, então, para Ré menor – uma tonalidade associada à melancolia (e, como veremos, ao banzo) –, e Mara Henrique entoa a melodia com a voz empostada (característica da estética do período), valorizando o conteúdo semântico da letra.

De São Paulo de Luanda
Me trouxeram para cá
Eh eh eh calunga, calunga
Me trouxeram para cá.

De acordo com Barros Filho, o maracatu de Capiba alcançou certa repercussão nos programas da Tupi, sendo solicitado aos locutores que repetissem a música em cada irradiação radiofônica. Acerca dos comentários que a canção suscitou, o jornalista continua, no artigo *O "passo" pernambucano invade os salões cariocas*:

> […] ouvi entre os artistas, escritores e jornalistas que enchiam o estúdio palavras do mais vivo entusiasmo pela soberba criação de Capiba. "Aquilo é como um fox-trot do Harlem, cheio de angústia dolorida, de sofrimento" – disseram-me. É um grito do fundo d'alma, o desespero de gerações infelizes, que se requinta e explode na perfeita estilização que o artista nordestino lhe deu. O ritmo soturno meio bárbaro do maracatu acorda sugestões que dormem em nosso sangue, coisas remotas escondidas nas raízes da alma. Música brasileira, a mais brasileira de todas as músicas (Barros Filho, 1937a, p. 3).

O relato poético de Barros Filho é uma pista dos atravessamentos que a canção encerra. Primeiro, a ideia de organização sonora centrada no trabalho do compositor, que, em um plano individualizado, se coloca como uma espécie de tradutor de sentimentos sofridos por outras pessoas. Capiba, como sabemos, foi músico oriundo de camadas médias da população, filho de músicos e com situação social relativamente confortável, tendo inclusive cursado a faculdade de Direito na Paraíba.

Branco e de classe média, o compositor opera na canção uma elaboração crítica "requintada" (outro vocábulo acionado pelo jornalista), com o auxílio da orquestração modernizante do maestro Zuzinha, como era de praxe nos estúdios do Rio de Janeiro à época. Trata-se de um trânsito geográfico, político e simbólico que desloca o maracatu do contexto do carnaval pernambucano (com forte presença de percussão e de uma corporeidade ativa e festiva) para a sala de gravações na então capital brasileira, com seus códigos e valores (Fonseca, 2024).

Nesse contexto, a orquestração ganha cromatismos e choques harmônicos de segunda menor no acompanhamento orquestral que acentuam o desconforto narrado pela melancolia da letra, evidenciando o caráter "soturno" narrado pelo jornalista. Destaca-se ainda a voz de Mara Henrique, cuja performance com voz empostada oscila entre o padrão radiofônico da época e inspirações operísticas. A

estilização aparece de modo ainda mais incisivo na repetição da letra, quando as vozes do Bando da Lua, harmonizadas com o contracanto em vocalizes de Mara, imprimem uma atmosfera sofisticada à gravação, que se afasta de uma suposta dimensão ritual do maracatu carnavalesco.

Entretanto, antes mesmo da transposição fonográfica da manifestação, o maracatu já era uma fonte de diferenças musicais, religiosas e políticas em disputa ao longo dos séculos. Como aponta o historiador Leonardo Dantas Silva (2011), a expressão deriva das festas do Rei do Congo no século XVII, cujo apelo religioso conectava-se à manutenção de uma frágil ordem entre os escravizados (em benefício do poder colonial).

Na primeira metade do século XIX, já autônomo em relação aos reis do Congo, o maracatu é visto como cerimônia menor, "reunião de negros […], mas não o cortejo real" (Silva, 2011, p. 366). É somente na segunda metade daquele século que a manifestação passa a desfilar no carnaval, recuperando o caráter afrorreligioso através da atuação dos babalorixás.

A gradual consolidação do maracatu culmina, ainda, na divisão entre maracatus nação – chamados de maracatus de baque virado por Guerra-Peixe (1980), caracterizados "tão-somente por instrumentos de percussão" (Silva, 2011, p. 374) – e maracatus de orquestra (ou de baque solto), "que quase sempre têm trombone e outros instrumentos de sopro" (Silva, 2011, p. 374). Paralelamente a isso, dois tipos de transposição artística do maracatu são destacados pelo historiador: a hibridização erudita e a reconfiguração como música popular. Para Silva (2011, p. 376), artistas como Ascenso Ferreira e Capiba "levaram o ritmo e a dança dos maracatus do Recife aos salões".

O salão é o lugar no qual as elites poderiam compreender – e, de certa maneira, autorizar – aquele gênero peculiar, de "tão selvagens instrumentos" (Cartório da Inquisição, n. 4740 *apud* Silva, 2011, p. 365). Por um lado, isso sublinha a forte repressão moral à música dos ex-escravizados. Como conta Ascenso Ferreira, sua paixão pelo maracatu nasceu em Palmares, no interior de Pernambuco, à revelia de sua família:

> As velhas lá de casa, austeras escravocratas que atribuíam à libertação dos escravos todas as causas de sua decadência financeira, fechavam as portas mal se iam "proximando" as nações de Porto Rico e de Cambinda Velha […] (Suassuna; Ferreira, 1951, p. 14).

Por outro lado, o deslocamento ou a transposição do maracatu aconteceu também através de atores vinculados aos maracatus carnavalescos. Dona Santa é um exemplo disso: ialorixá, juremeira e rainha do Maracatu Elefante, Santa transitava tanto entre os maracatuzeiros e/ou praticantes de religiões afro quanto entre os intelectuais da cidade, a exemplo de Gilberto Freyre e o próprio Guerra-Peixe (Guillen, 2011).

É notória a carta que ela manda a este último, "com toda a humildade que seu posto lhe permite, e o manejar suave da língua portuguesa propícia" (Guillen, 2011, p. 39). Na comunicativa, Santa solicitava ao maestro, então responsável pela orquestração da Rádio Jornal do Commercio, que divulgasse a festa do Maracatu Elefante: "Dona Santa sabia da importância de sua festa, e sabia como recorrer aos intelectuais e outros membros da elite para criar situações que lhe favorecem. Como uma autêntica mediadora cultural" (Guillen, 2011, p. 40).

De todo modo, é válido ressaltar que *Eh Uá Calunga* não gozava de consenso entre intelectuais e músicos. Cartas endereçadas ao jornal pernambucano *Diário da Manhã* batizavam a canção de maracatu "norte-americano" (Ondas […], 1938) e afirmavam que o maracatu "hoje está no disco, na

estação de 'broadcasting', nas salas de visita, no piano da menina romântica… Está estilizado (o 'estilo' pode 'matar' o sabor, a originalidade do maracatu)" (Carnaval, 1937).

Outro dado relevante é a posição do já citado César Guerra-Peixe acerca da obra de Capiba. Em um primeiro momento, Guerra-Peixe afirma que os maracatus compostos pelo pernambucano, "como canções são muito bonitinhos e inspirados. […] Mas de maracatu eles não têm é nada" (Guillen, 2007, p. 247). Em contraste a isso, em seu clássico livro *Maracatus do Recife*, o autor escreve que a música do maracatu inspirava "excelentes canções a compositores populares, cujos resultados artísticos se avantajam especialmente nas composições de Capiba" (Guerra-Peixe, 1980, p. 49). Nesse sentido, a informalidade da primeira citação – o "bonitinhos" no diminutivo e com tom jocoso é digno de nota – funciona como um indicador da ambiguidade que a gravação enfrentava na crítica e na indústria musical: por um lado, uma mímica infantilizada do maracatu. Por outro, uma tradução bem estabelecida daquela manifestação popular.

Ainda no livro do maestro fluminense, vemos outras menções específicas ao trato fonográfico do maracatu, em diferentes graus de aceitação. Em primeiro lugar, para ilustrar o argumento de que a raiz da palavra "maracatu" é "batuque" e que "batucar" – ou "dançar" – seria "maracatucá", Guerra-Peixe cita a canção *Maracatucá*, de Jorge Tavares e Geraldo Medeiros, caracterizando-a positivamente de "maracatu estilizado". Em outro ponto, o maestro cita sua própria composição, *Nego Bola Sete*, lançada pela gravadora Copacabana em 1955, como um ensaio "popularesco" de emular o toque virado do maracatu de orquestra. Pontua ainda a inclusão de instrumentos de sopro "por efeito do fim a que se destina a gravação" (Guerra-Peixe, 1980, p. 79).

Tanto a menção ao termo "popularesco", de uso corrente na época – difundido por Mário de Andrade para designar músicas que não se encaixavam nem na chamada "música artística" nem na música rural –, quanto a alusão do uso de instrumentos de sopro em *Nego Bola Sete* denotam duas questões interessantes. Por um lado, temos uma noção clara por parte do maestro – e, podemos supor, de outros músicos "intelectualizados" da época, Capiba entre eles – do que era a gramática fonográfica dessas gravadoras, isto é, do que deveria ser tocado em prol de um desejado sucesso mercadológico. Por outro, há certa inferiorização dessa gramática, naquilo que o maestro vai chamar de "estilo de música popularesca vulgarizado pelo rádio e gravações comerciais" (Guerra-Peixe, 1980, p. 93). *Eh Uá Calunga* equilibrava-se, assim, na corda bamba de considerações estéticas que, quase sempre a partir de uma perspectiva racionalizadora, aceitavam a ideia de que a cultura popular deveria ser encarada como símbolo da identidade brasileira, ainda que na condição de fonte a ser dilapidada (Neves, 2013) ou, num caso oposto, preservadas contra as corrupções da modernidade (Freyre, 1996).

O segundo aspecto que podemos destacar no texto de Bastos Filho é a menção ao "sofrimento" e à "angústia dolorida". As referências que explicitam o caráter melancólico da gravação são sublinhadas no texto a partir da ideia de que tais procedimentos líricos e orquestrais ressoam "coisas remotas escondidas nas raízes da alma". Considerando as limitações do vocabulário e as ideologias racistas hegemônicas da época, o jornalista parece referir-se à violência da colonização escravista, o que, a partir da canção, ativa um sentimento compartilhado de "angústia" com o passado do país.

Nesse contexto, práticas musicais afrodiaspóricas nas Américas, como o maracatu, também estão inseridas em um processo coletivo de construção étnica. Músicas tão diversas como o jazz, o rock, a

cumbia, a salsa, o samba ou o reggae, inventadas em solo americano a partir da criatividade e das estratégias de sobrevivência dos escravizados ao longo do continente, são associadas e analisadas como modos de processar esse pertencimento étnico negro em um contexto de violência e subalternização através da dança e do corpo. Musicalmente, sua elaboração sonora se destacaria pelo uso complexo dos instrumentos de percussão, articulados por intensos deslocamentos rítmicos (Sandroni, 2001. Quintero-Rivera, 2005. Gilroy, 1995). Tais elementos constitutivos conformam uma referência que se vincula de modo bastante recorrente às ideias de festa e diversão. De fato, é em torno das organizações festivas e religiosas que as populações negras, em vários países das Américas, conquistaram reconhecimento e legitimidade nas sociedades, ativando aos poucos uma positivação que confrontava a ideologia racista que matizou a colonização e a escravidão negra (Quintero Rivera, 2020).

Na direção oposta, a música *Eh Uá Calunga*, apesar de inscrita nominalmente na chave carnavalesca do maracatu, evidencia em sua estrutura lírica e melódica o sentimento de tristeza. Barros Filho não se equivoca na comparação com a música dos negros norte-americanos nem na referência ao "desespero de gerações infelizes". A evidente melancolia da canção ressoa o martírio de milhões de escravizados que por séculos forçadamente "vieram para cá". Na letra, o jogo entre "lá" e "cá" constrói uma espécie de canção de exílio impregnada de uma dramaticidade cruel e desumana que brota do eu lírico. O único lugar especificamente denominado é "São Paulo de Luanda", vila fundacional da atual capital de Angola, outrora um estratégico local de embarque de escravizados para o Brasil. Essa referência estabelece uma relação dual entre Brasil (cá) e África (lá), cuja distância encerra o sofrimento. O que queremos apontar aqui é que a convergência de certas condições de gravação, procedimentos sonoros, estruturação composicional e de arranjo, além da interpretação da cantora, direcionam a música para um tipo particular de elaboração do sentimento de depressão, tristeza, angústia e solidão, ainda hoje audível na gravação.

## 2. O banzo na canção

Mesmo no ambiente ritual dos desfiles de maracatu, a música do festejo é frequentemente associada de algum modo à ideia de tristeza. Em seu livro *O moleque Ricardo*, José Lins do Rego descreve o maracatu do carnaval de Recife como um completo oposto à alegria da festividade encarnada pelo frevo. Destacando seu passo lento e a gravidade das alfaias, Rego (2011, p. 133, grifo do autor) atrela a música da manifestação ao banzo da herança colonial: "o canto do maracatu era **triste**. Os negros se entristeciam com aqueles lamentos de prisioneiros, de algemados, de negros gemendo para Deus, rogando aos céus".

Largamente utilizada pela historiografia para designar a saudade da terra natal, bem como o quadro físico e psicológico dos escravizados trazidos do continente africano até a América Latina, o termo "banzo" possui uma longa trajetória. De acordo com Oliveira e Sampaio (2022, p. 295), o banzo "tem sua origem em duas línguas de natureza africana, sendo elas: quicongo (mbanzu), que significa pensamento ou lembrança; e também quimbunda (mbonzo), significando saudade, paixão e/ou mágoa". Conforme Silva, a palavra aparece ainda nos relatos do baiano Luis Antonio de Oliveira Mendes, entre os séculos XVIII e XIX, e refere-se "a aspectos psicopatológicos, compreendidos como referências e enunciados sobre o páthos-negro tanto no sentido de paixões quanto de sofrimento, dor, adoecimento humano ou doença para morte"

(Silva, 2018, p. 49). O vocábulo, portanto, refere-se a um sentimento de tristeza e saudade, mas não de modo abstrato. Refere-se à tristeza profunda experimentada pelos escravizados diante da violência colonial, do deslocamento forçado, das agressões, torturas e da desumanização processada pelo regime escravista. Ele se tornaria uma espécie de *ethos* ou condição existencial (Silva, 2018), se espraiando pela memória coletiva de continentes colonizados e passando a ser força motriz de diversos projetos artísticos (Oliveira; Sampaio, 2022).

É, portanto, na violência colonial, reiterada em diversos momentos e escalas (inclusive quando aparenta não estar em uma dada situação), que o banzo se diferencia da melancolia europeia (Niemeyer, 2014. Oda, 2008). Nessa linha de raciocínio, Marcassa (2016) pontua que, se concordarmos que "um afeto, tal como o banzo, possui a sua própria vibração que […] produzirá diferenciados modos de expressão" (Marcassa, 2016, p. 104), como ouvir os ritmos e as velocidades do banzo, operadas silenciosamente por mais de cinco séculos? Como detectar seus vestígios, seus sons, seus ruídos?

A partir de *Eh Uá Calunga*, percebemos um papel ativador e recriador da memória escravocrata, sempre presente no imaginário coletivo. Afirma Mbembe (2018, p. 248) que

> […] o tambor, o canto e a dança constituem verdadeiras entidades vivas, com um poder contagiante e irresistível. Essas três entidades reunidas produzem uma concatenação de sons, ritmos e gestos, criam meio mundo de espectros, precipitando, de passagem, a volta dos mortos. Sons, ritmos e gestos são multiplicáveis ao infinito, segundo o princípio da disseminação.

Em uma linha interpretativa bastante consolidada na etnomusicologia, a música é uma atividade humana que elabora pensamentos e ações no mundo (Blacking, 1995). Assim, as escolhas estéticas, composicionais e de arranjo que cercam qualquer gravação musical são deflagradoras de ideias e valores que se cruzam na produção e na escuta. Guiados pela letra, somos convidados, ao ouvir *Eh Uá Calunga*, a interagir com um conjunto de sentimentos experimentados pelo eu lírico da canção, interpretando e internalizando o banzo dramático descrito, entoado e acompanhado pelo arranjo. O banzo pode ser percebido e sentido a partir e através da estrutura melódica e lírica da gravação, que de certa forma ressoa e referencia os próprios maracatus carnavalescos. O que estamos apontando aqui é que o banzo da canção de Capiba é um sentimento particular do eu lírico, intensificado e explicitado sonoramente em sua estruturação melódica, harmônica e sonora, mas que ao mesmo tempo se insere em um contexto de uma prática que também evidencia esse sentimento. São diversos elementos sonoros e interpretativos que convergem para o adensamento do sentimento de banzo. Optamos por isolar alguns deles nessa breve análise.

O primeiro elemento marcante, sem dúvida, é a execução em andamento lento. Na versão cantada por Mara Henrique, ecoando no texto de José Lins do Rego, o andamento lento confere à música um aspecto fúnebre e que desloca a ideia de um maracatu "animado e acelerado", de "112 semínimas por minuto" que Guerra-Peixe (1980, p. 66) escreveu em sua passagem pelo carnaval do Recife. A redução da dinâmica rítmica, em comparação ao maracatu ritual, afasta a energia contagiante da percussão carnavalesca, sublinhando o tom introspectivo da letra. A manobra se torna ainda mais dramática no final da primeira estrofe, onde ouvimos um breve vocalize apoiado pela vogal "e" fechada (quarto compasso da ilustração abaixo), que sugere uma espécie de pedido de socorro à Calunga (Figura 1, compassos 4 a 7). Entoado como um arpejo ascendente do acorde

de primeiro grau da escala menor, chegando à subtônica e depois descendendo até a tônica grave, esta passagem apresenta um alto teor dramático no qual o lamento à calunga se autoanula pela narrativa da história trágica do deslocamento forçado: "me trouxeram para cá".

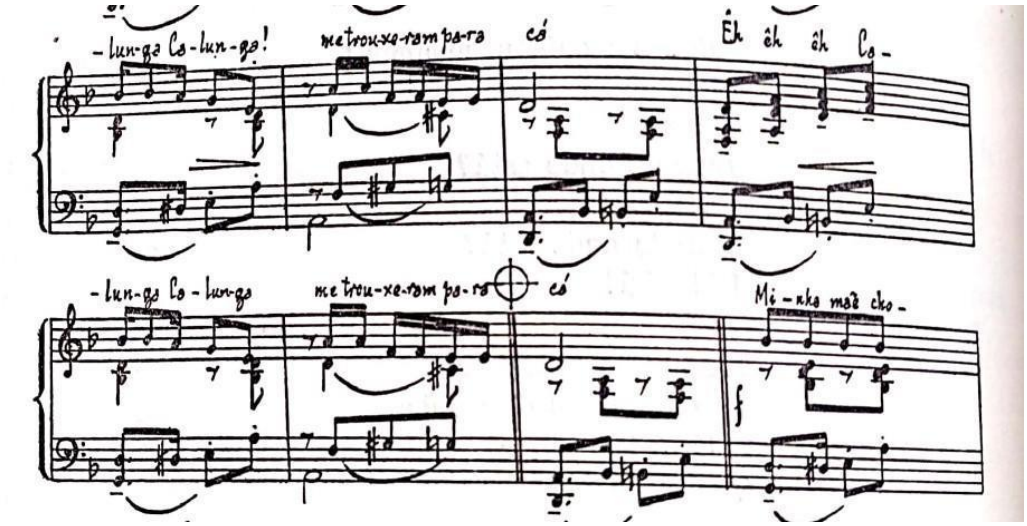



**Fig. 1:** Partitura de *Eh Uá Calunga*, retirada do livro *É de Tororó*, de Ascenso Ferreira e Ariano Suassuna (1951)

Em seguida, os versos posteriores reforçam o propósito da canção, em uma dinâmica de tensão e afastamento. A primeira frase, correspondente ao "Hoje sofro tanto, Calunga. É todo meu pranto, Calunga", é composta a partir da insistência no Si bemol (6.° grau) em descendência diatônica para o Mi (2.° grau), que explora a dissonância do trítono Mi-Si bemol na região da subdominante. O resultado afetivo é o desconforto do trítono ambientado numa região harmônica mais distante da tônica, que pode ser interpretada como uma existência em banzo para os escravizados desterritorializados. Avançando um pouco mais nessa interpretação sobre distâncias melódicas e centros tonais, podemos arriscar que o trítono (2-6) mantém a sensação harmônica afastada de seu repouso esperado na tônica, funcionando, talvez, como uma encarnação da distância forçada do eu lírico, que está sofrendo "cá", preso a um trítono escravocrata perverso que o mantém afastado da tônica. Sem repouso possível, a dissonância sofrida deste trítono, que poderia ser um breve relaxamento no 3.° grau (harmonizado com um acorde de tônica), imediatamente desemboca no acorde de Mi bemol maior (bII), finalizando a frase no quinto grau, em um trecho recheado de cromatismos ("Maracatu, maracatu, eh, eh calunga") (Figura 2).

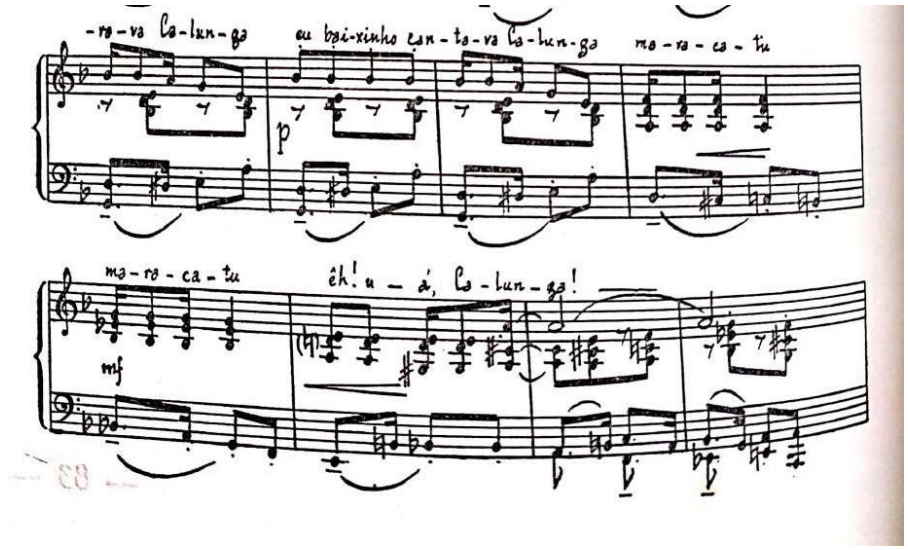



**Fig. 2:** Partitura de *Eh Uá Calunga*, retirada do livro *É de Tororó*, de Ascenso Ferreira e Ariano Suassuna (1951)

A estrutura melódica e harmônica da canção intensifica o caráter afetivo da letra, calcada no lamento de um escravizado arrancado de sua terra, bem como da memória como um eixo temporal norteador, configurando o seguinte esquema estrófico: (1) passado; (2) presente; (3) passado. A palavra "cá", simbolizando ocultamente o Brasil, situa espacialmente o ouvinte, ao passo que cantar "baixinho" dá uma dimensão sonora ao medo do eu lírico. Trata-se de um jogo de territórios e temporalidades distintas, onde o "lá" no passado é o ambiente de segurança e saudade e o "cá" no presente é o agente de sofrimento. Além disso, o "princípio ordenador" (Quintero Rivera, 2020, p. 117) que permeia a música não são os arranjos de corda ou os instrumentos de sopro, mas o toque de Luanda, um ritmo lento, dolente, que tem como propósito, nos desfiles das Nações de maracatu, "salvar os mortos e os 'eguns'" materializados na figura da Calunga (Guerra-Peixe, 1980, p. 38).

Aqui cabe um breve comentário sobre a interlocução do eu lírico. O lamento está dirigido à calunga, boneca ritual das nações de maracatu com várias camadas de simbologias. Segundo Carlos Sandroni, a calunga é percebida como uma entidade espiritual, que confere proteção e identidade a cada nação de maracatu, que batiza sua calunga com nomes de pessoas, humanizando-as como entidades próximas e íntimas. Assim, a Nação Estrela Brilhante tem sua calunga, "Dona Joventina", enquanto o Leão Coroado tem duas, "Dona Isabel e Dona Clara", e assim por diante (Sandroni, 2007, p. 15). Em outra interpretação, a calunga funciona nas cosmogonias africanas como simbolização do sopro de vida que quebrou o vazio espiritual, tornando-se a quintessência da vida e um sinônimo de movência, de "não concentração ontológica num sujeito, numa configuração" (Santana, 2019, p. 69). É ainda nessa significação que se atribui à calunga um estado líquido, associando-a, na língua quicongo, ao oceano, que, na canção de Capiba, é um elemento complexo: ele protege o eu lírico, ao mesmo tempo em que é cenário da violenta travessia protagonizada pelo poder colonial.

É ainda no interlúdio instrumental que podemos ouvir, mais nitidamente, o som dos instrumentos de sopro no contratempo do arranjo de base. Precedido pelo verso "Minha mãe chorava, Calunga", esse interlúdio modula o tom da canção de Ré menor para Sol menor, abrindo uma espécie de

janela musical em direção ao passado. Passada a alteração harmônica – ou o devaneio memorialístico do eu lírico –, a música retorna ao tom original e à sentença (no sentido gramatical e autoritário) "Me trouxeram para cá", materializando o sujeito e o ouvinte no presente narrado.

## 3. O fado *Eh Uá Calunga*

Em 1960, a cantora portuguesa de fado Amália Rodrigues grava em um disco ao vivo a canção *Eh Uá Calunga*. Cantora e atriz, Rodrigues começa a sua carreira em casas de fado de Lisboa e em teatros de revista. Seu primeiro registro fonográfico, o fado *As penas* (1945, Continental – 20002) é gravado no Brasil, fruto de uma temporada por lugares como o Cassino de Copacabana, o Teatro João Caetano e a Rádio Globo. Esse foi "o começo de uma duradoura carreira nacional e internacional através da qual ela criou um novo estilo de fado que permanece quase intocável atualmente" (Sardo, 2017, p. 24, tradução nossa)[4], culminando para que a opinião pública conferisse a Amália o título de "Rainha do Fado".

De acordo com Sardo (2014, p. 71), a partir de 1962, a cantora modernizaria o gênero, abrindo-o "a novas composições musicais e à poesia erudita através de uma espécie de parceria com dois poetas portugueses: David Mourão Ferreira e Luís Macedo". Entretanto, no LP *Bobino 1960* – também intitulado *Paris 1960* ou *Au Pays du Fado*, em razão das sucessivas edições realizadas pela gravadora Ducretet Thomson – já é possível apontar alguns desses aspectos "inovadores" do fado, os quais a cantora desenvolveria em trabalhos futuros, especialmente a busca de repertórios do outro lado do Atlântico. Além de *Eh Uá Calunga* – registrada no encarte e na gravação ao vivo como *Calunga* –, a cantora interpreta no disco duas canções brasileiras: o repente *LuáLuá*, do compositor cearense Catulo de Paula, e o samba *Trepa no coqueiro*, do carioca Ary Kerner.

Acompanhada pela guitarra portuguesa e o violão, tocados respectivamente por Domingos Camarinha e Santos Moreira, Amália anuncia a canção de Capiba e é sucedida pelo pulsar dos acompanhamentos de corda que, num compasso quaternário, esvaziam a percussão explorada na primeira versão. Entoando "maracatu" diversas vezes, a cantora produz uma suspensão sonora, preenchida por um fraseado dos dois instrumentos. O que se tem é um fado, em certo sentido, clássico.

De acordo com Gonçalves (1993, p. 53-54), dos três vocábulos que podem ser usados para caracterizar a cultura portuguesa – saudade, fado e descobrimento –, o fado seria "o ponto nodal dessa tríade". Através dele se estabeleceria "uma relação entre um passado (a saudade) e o novo, o não antecipável (o descobrimento)". Esse descobrimento, como sugere Ginzburg (1999) ao se debruçar sobre a produção crítica de Álvares de Azevedo acerca do poeta português Bocage, é ao mesmo tempo glória e ruína da nação portuguesa, cuja fase de decadência reflete a alcunha de "rainha dos mares d'outrora". Nesse momento, conforme o autor, "o espaço se degrada, se torna imundo, e a **nostalgia do passado** se associa a uma dificuldade delicada de pensar o presente e o futuro. A ironia, afinal, se torna **melancolia**" (Ginzburg, 1999, p. 23, grifo nosso).

[4] Original: "This was the beginning of a life-long national and international career through which she created a new style for fado that remains almost untouchable up to today" (Sardo, 2017, p. 24).

É importante salientar que, no plano prático e político, equiparar a "experiência da perda" (Ginzburg, 1999, p. 25) de uma nação colonizadora com a de incontáveis escravizados em países como Angola e o próprio Brasil é impossível e injustificável. Entretanto, a versão de 1960 de *Eh Uá Calunga* busca reconfigurar o sentido original da canção e imprimir nela certo sentimento associado ao fado e, mais amplamente, ao *ethos* luso, que se traduz em um tipo de melancolia. Isso se dá, em primeiro lugar, pela conservação do andamento lento da canção acompanhado pelo duo de violão e guitarra portuguesa. Além disso, na substituição dos versos "Hoje sofro tanto, Calunga. É todo o meu pranto, Calunga" por "Minha mãe chorava, Calunga/ E eu cantava, Calunga", Amália parece relocalizar o sofrimento ao acionar uma despedida familiar entre mãe e filho(a).

Desde a década de 1930, vigorava em Portugal o Estado Novo (1933-1974), ditadura encabeçada por Antonio de Oliveira Salazar. A partir dos três Fs – Fado, Fátima e Família –, o regime de Salazar forçava, mirando a metrópole e suas remanescentes colônias africanas, uma politização do fado como gênero musical inerente ao governo e à alma nacional, e de Amália Rodrigues como seu principal representante. Em 1962, em meio à guerra de independência em Angola, Rodrigues canta para as tropas portuguesas naquele país, ao mesmo tempo em que busca reforçar, aos jornais angolanos, o laço que unia países lusófonos (Martinho, 2021).

Todavia, no que concerne à figura individual de Amália Rodrigues, o quadro se mostra mais complexo. Embora se identificasse como conservadora e católica e não criticasse o governo, a cantora interpretou versos de perseguidos políticos e "apoiou financeiramente a resistência comunista ao longo de sua carreira" (Sánchez, 2020, n.p.), o que fez seu nome ser fichado pela polícia política.

É, portanto, por meio da contradição que a gravação de Amália Rodrigues, com as marcas sonoras do fado e do sotaque português, situa a música de Capiba em outra territorialidade. Se na versão de Mara Henrique o jogo violento entre "cá" e "lá" territorializa dois espaços antagônicos de trânsito colonial, a versão portuguesa explicita o agente violentador. Vale registrar que, na letra, o perpetrador da violência está camuflado, referenciado como sujeito indeterminado ("me trouxeram"). A tensão dual entre Brasil e África que era evidente na versão de Mara Henrique ganha, na versão portuguesa, um terceiro elemento nomeado indiretamente pelos marcadores sonoros: Portugal.

O trânsito de repertórios musicais das ex-colônias em Portugal é assunto bastante complexo e com múltiplas camadas. Se, por um lado, a música pode ser entendida como uma espécie de plataforma comum com forte potencial de produzir "conciliação", como sugere Susana Sardo (2013), por outro, os emaranhados de significados que brotam desses deslocamentos musicais podem produzir rechaços e memórias que evidenciam hierarquias de poder desde o processo colonial.

No caso da música de Capiba, entendemos que a gravação em fado mascara a crítica/denúncia da violência colonial a partir da ênfase em um sentimento difuso de saudade e melancolia. Soando como um fado, a tristeza da canção se individualiza em uma experiência genérica de saudade. Ao contrário, o banzo é um estado de depressão individual produzido pela violência do deslocamento forçado e da desumanização de pessoas durante três séculos pelo agente colonial. Não estamos, evidentemente, querendo reivindicar que os trânsitos musicais são isentos de relações de poder. A própria composição e

posterior gravação de *Eh Uá Calunga* no Rio de Janeiro também deslocam e obliteram as marcas rituais do maracatu popular produzido no Recife.

Seguindo nessa linha, afirma Ariano Suassuna que Capiba executa uma "transposição do popular". Além disso, Suassuna (1951, p. 48) aponta que tal "permuta com a nossa tradição é, aliás, frequente na música de Capiba. Ora é o autor que fornece melodias e canções ao campo sedimentário do folclore, ora é este que é revivido pelo artista, sempre com um bom gosto e uma intuição admiráveis".

Essa "permuta" ou "transposição" parte também das elites intelectuais e políticas de Pernambuco e é capitaneada pela Federação Carnavalesca Pernambucana e pelo próprio Capiba. Posteriormente, ganha corpo e voz com Mara Henrique e Ordélia de Carvalho, culminando em performances que atrelam a dimensão do gênero à composição. Como descreve Juliana Pereira, a interseccionalidade entre raça, classe e gênero "nos ajuda a perceber as dinâmicas de dominação presentes na formação do próprio estado nacional" (2021, p. 37). De tal maneira, essa dimensão, que contribui para a consolidação do maracatu como um símbolo importante do repertório cultural brasileiro, não acontece sem contradições.

Analogamente, podemos destacar que, a partir de Amália Rodrigues, o fado se consolida como um gênero performático "entre lugares" (Sardo, 2017, p. 23, tradução nossa)[5], se arriscando, ainda que com certas ressalvas, por zonas musicais ultramarinas. A escolha de *Eh Uá Calunga*, mesmo destituída de referências sonoras ao maracatu (apesar de ele ser nomeado diversas vezes na letra), já deflagra uma intenção de estabelecimento de contatos e de negociações (não arriscaríamos dizer "conciliações") que podem ter componente crítico.

## Considerações finais

No presente artigo, buscamos analisar as inúmeras dinâmicas que envolvem a trajetória de *Eh Uá Calunga*. Refletindo sobre a transformação de uma canção comercial – gravada no passado, muitas vezes na condição de um produto "menor", menosprezado por intelectuais da época (Aragão, 2016) – em um documento histórico e conotativo de uma memória coletiva – sob os olhos do presente –, acreditamos que a música de Capiba consolida-se como um objeto representativo de um período complexo, cercado de pesos e contrapesos – para usar uma metáfora política – disparados por inúmeros atores, como o próprio compositor (e sua relação com as nações de maracatu do Recife), Mara Henrique, e, por fim, Amália Rodrigues.

A noção de uma música (e uma gravação) em processo contínuo de reelaboração articula uma dimensão da história da escravidão colonial que normalmente costuma ser obliterada pelo viés integrador (e não menos importante) da alegria, da sensualidade e da dança festiva. O banzo do maracatu de Capiba acentua a brutalidade da violência colonial através de recursos sonoros, líricos e da própria possibilidade de trânsito que a gravação de Mara Henrique ativa. Ao mesmo tempo, na narrativa do eu lírico, a tensão de um "lá" e "cá", entrelaçada com demarcadores temporais de "antes" e "agora", estabelece uma relação de exploração colonial evidente entre Brasil e África. Complexificando o processo, a gravação de Amália Rodrigues evidencia o agente violentador deste processo através de marcas estilísticas e sonoras do fado

[5] Original: "fado has been conceived as an 'in-between' performance genre, always travelling within Portugal and abroad, in Lisbon and other Portuguese cartographies" (Sardo, 2017, p. 23).

e do sotaque: Portugal. A tensão geográfica da história da dominação colonial é reprocessada pela música articulada com o sentimento de tristeza, que desliza intencionalmente entre o banzo e a melancolia, oscilando entre algo subjetivo e individual e algo contextual e compartilhado. Banzo e tristeza não são sinônimos, e o paralelismo proposto pela gravação do maracatu em fado, propomos, pode ser entendido como uma nova violência colonial, que busca neutralizar o passado violador ao negar a transparência da referência ao deslocamento forçado de seres humanos.

Dessa forma, os tópicos debatidos ao longo do artigo não se reduzem ao período histórico aludido, mas impactam, também, o cenário contemporâneo. Isso acontece tanto a partir da apropriação de musicalidades populares por movimentos como Tropicália ou Manguebeat, quanto por hierarquias raciais, de classe e de gênero atribuídas a gêneros periféricos que sofrem perseguição política, moral e policial e, ao mesmo tempo, são celebrados na esfera pública (Sá, 2021). A patrimonialização do maracatu nação em 2014 pelo IPHAN, por exemplo, deflagra tensões que se configuram, ainda que por meio de outros agentes, na elevação do bregafunk – que "já sofreu forte discriminação policial" (Lacerda, 2021) – a patrimônio cultural imaterial do Recife, em 2021.

Neste processo de interpretação e análise, pensamos a música (e suas gravações) como ações de elaboração de ideias e sentimentos, incorporando também suas implicações políticas e sociais. Não se trata apenas de uma questão étnica ou de classe, mas de pensar a música como um artefato que articula diversas

> […] dimensões de identidades socioculturais civilizatórias (como as analisadas por Weber), nacionais, étnicas, geracionais ou de gênero e sexualidades – que, embora heterogêneas, não têm por que serem necessariamente antagônicas (Quintero Rivera, 2020, p. 115-116, tradução nossa)[6].

É importante, portanto, observar "os entre-jogos livres – às vezes tensos e às vezes fluidos – entre o sincrônico, o diacrônico e o sucessivo: os entre-jogos entre a tonalidade, as formas, o ritmo e as progressões ou o desenvolvimento das harmonias" (Quintero Rivera, 2020, p. 125, tradução nossa)[7]. Viajando por um entre-lugar de escutas, encontros – e desencontros – proporcionados por veículos como o disco, a canção complexifica e proporciona relações "estereomodernas" (Jaji, 2014), fazendo com que a carga por trás de uma palavra como "Calunga" ressoe – e, por isso, se faça presente – tanto no seio da indústria cultural brasileira, quanto no outro lado do Atlântico. Formados por dissonâncias musicais, sociais e históricas, esses fluxos distorcem o papel simbólico da música brasileira dentro do próprio país, bem como no cancioneiro português, colocando em evidências os debates, memórias e experiências de um

[6] Original: "No será fundamental tomar en consideración para el análisis, tanto la inescapable y avasallante realidad – que muchos quieren ocultar– de las relaciones de clase, parafraseando a Berman, en nuestra 'feroz modernidad', como otras dimensiones de las identidades socioculturales –civilizatorias (como las analizadas para la música por Weber), nacionales, étnicas, generacionales o de género y sexualidades– que, aunque heterogéneas, no tienen por qué ser necesariamente antagónicas? ¿Cómo se entrecruzan estas diversas dimensiones de la vida y de la historia?" (Quintero Rivera, 2020, p. 115-116).

[7] Original: "Lo Interesante y, a mi juicio verdaderamente revolucionario de estas músicas, son entre-juegos libres – a veces tensos y a veces fluidos – entre lo sincrónico, lo diacrónico y lo sucesivo: los entre-juegos entre la tonalidad, las formas, el ritmo y las progresiones o el desarrollo de las armonías (muy rico y sorpresivo el MPB, en la etapa rebop-bebop el jazz y en algunas vertientes del rock)" (Quintero Rivera, 2020, p. 125).

passado violento que caracteriza os pontos de contato entre África, Portugal e Brasil, em um circuito globalizado, interconectado e mutável.

## Referências


ARAGÃO, Pedro. Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927). *Opus*, v. 22, n. 2, p. 83-114, dez. 2016.

BARROS FILHO, Theophilo de. O "passo" pernambucano invade os salões cariocas: "O 'Maracatu', música brasileira, a mais brasileira de todas as músicas". *Diário de Pernambuco*, Recife, ed. 63, 21 jan. 1937a. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_11/22891. Acesso em: 1 jul. 2022.

BARROS FILHO, Theophilo de. Músicas de Pernambuco no Rio. *Diário de Pernambuco*, Recife, ed. 65, 23 jan. 1937b. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_11/22924. Acesso em: 1 jul. 2022.

BARROS FILHO, Theophilo de. Músicas pernambucanas no Rio. *Diário de Pernambuco*, Recife, ed. 73A, 2 fev. 1937c. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_11/23057. Acesso em: 21 jul. 2022.

CAPIBA. *Eh Uá Calunga.* Acompanhamento: Orquestra Columbia do Rio de Janeiro. Disco Columbia 8267-B. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 1937. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/56554/eh-ua-calunga. Acesso em: 1 jul. 2022.

CARNAVAL. *Diário da Manhã*, Recife, ed. 0207, 7 fev. 1937. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093262_02/27694. Acesso em: 2 jul. 2022.

FONSECA, Luiz Claudio Ribeiro Sales. *Navegar o ruído*: arquivo e banzo nos fonogramas de Maracatu-Canção (1929-1959). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFF, Niterói, 2024.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista.* 7. ed. Recife: FUNDAJ: Ed. Massangana, 1996.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic:* Modernity and Double Consciousness. Cambridge, MA: Harvard UP, 1993.

GINZBURG, Jaime. História e melancolia em literatura e civilização em Portugal. *Est. Port. Afric.*, Campinas, v. 33, n. 24, p. 21/27, jan./dez. 1999.

GONÇALVES, Robson Pereira. O fado como signo da poesia portuguesa. *Letras*, Santa Maria, jul./dez. 1993.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife.* Recife: Prefeitura da Cidade do Recife: Irmãos Vitalle, 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Guerra-Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 235-251, jan./jun. 2007.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Dona Santa, rainha do maracatu: memória e identidade no Recife. *Cadernos de Estudos Sociais*, v. 22, n. 1, 2011. Disponível em: https://fundaj.emnuvens.com.br/CAD/article/view/1359. Acesso em: 14 jan. 2025.

IRRADIADAS hontem as musicas do concurso instituido pelo "Diario de Pernambuco" e Federação Carnavalesca. *Diário de Pernambuco*, Recife, ed. 00028B, 10 dez. 1936. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_11&pagfis=22314. Acesso em: 2 jul. 2022.

JAJI, Tsitsi Ella. *Africa in Stereo:* Modernism, Music, and Pan-African Solidarity. New York: Oxford University Press, 2014.

LACERDA, Victor. Artistas recifenses comemoram reconhecimento cultural do bregafunk. *Alma Preta*, 5 jul. 2021. Disponível em: https://almapreta.com.br/sessao/cultura/movimento-brega-e-reconhecido-como-patrimonio-imaterial-do-recife/#:~:text=Do%20estilo%20rom%C3%A2ntico%2C%20como%20nos,cultural%20e%20econ%C3%B4mico%20do%20movimento. Acesso em: 10 jan. 2025.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

NEVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono:* leituras sobre música e modernismo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

NIEMEYER, Katherine. Introduction: Media and Nostalgia. *In*: NIEMEYER, K. (org.). *Media and Nostalgia*: Yearning for the Past, Present and Future. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo. *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamenta*l, v. 11, n. 4, suppl, p. 735-761, dez. 2008.

OLIVEIRA, Marcelo de Jesus de; SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo. Escrevivência e banzo: lemes dos navios de nossa memória?. *Revista de Literatura, História e Memória*, Unioeste, Cascavel, p. 290-306, v. 18, n. 31, 2022.

ONDAS curtas e largas. *Diário da Manhã*, Recife, ano 8, n. 0111, 11 jan. 1938. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093262_02/31731. Acesso em: 2 jul. 2022.

PEREIRA, Juliana da Conceição. *Da Cidade Nova aos palcos*: uma história social do maxixe (1870-1930). Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

QUINTERO RIVERA, Ángel. "El canto, el baile... y el tiempo". *In*: QUINTERO-RIVERA, Á. *La danza de la insurrección*: textos reunidos (1978-2017). Buenos Aires: CLACSO, 2020.

REGO, José Lins do. *O moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RODRIGUES, Amália Fundação. *Discografia.* Disponível em: https://amaliarodrigues.pt/pt/amalia/discografia/. Acesso em: 1 jul. 2022.

SÁ, Simone Pereira de. *Música pop-periférica brasileira*: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris Editora, 2021.

SARDO, Susana. Música e conciliação. Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul. O caso das relações Portugal-Brasil *In*: VALENTE, H. (org.). *Trago o fado nos sentidos*: cantares de um imaginário atlântico. São Paulo: Letra e Voz, 2013. p. 44-64.

SARDO, Susana. Fado, folclore e canção de protesto em Portugal. *Debates*, UNIRIO, n. 12, p. 63-77, jun. 2014.

SARDO, Susana. Institutionalising and Materialising Music Through Sound Sources: The Case of Bruce Bastin's Fado Collection in Portugal. *In*: ZIEGLER, S.; LECHLEITNER, G.; ÅKESSON, I. (ed.). *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate.* Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

SÁNCHEZ, Felipe. Amália Rodrigues, o fado da resistência. *El Pais*, 23 jul. 2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2020-07-23/amalia-rodrigues-o-fado-da-resistencia.html. Acesso em: 10 out. 2023.

SEGUNDO programma de músicas pernambucanas na Rádio Tupi. *Jornal da Noite*, Rio de Janeiro, ed. A02884, 8 jan. 1937. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/221961_01/30321. Acesso em: 2 jul. 2022.

SILVA, Leonardo Dantas. A corte dos reis do Congo e os maracatus do Recife. *Ciência & Trópico,* Recife, v. 27, n. 2, p. 363-384, jul./dez. 1999. Disponível em: https://fundaj.emnuvens.com.br/CIC/article/view/712.

SILVA, Marcos da Silva e. O banzo, um conceito existencial: um afroperspectivismo filosófico do existir-negro. *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa/Bahia, v. 17, n. 1, p. 48-60, jun. 2018.

SUASSUNA, Ariano; FERREIRA, Ascenso. *É de Tororó*: Maracatu. São Paulo: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

**Luiz Ribeiro Fonseca** é músico, jornalista e pesquisador. Bacharel em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em Global South Studies, pela Universidade de Tübingen (ICGSS-UT). Fez parte das bandas Rasga Mortalha e Joana Francesa. Coordena o projeto Zumbido Coletivo. l_ribeiro@id.uff.br/pwluiz@gmail.com

**Felipe Trotta** é musicólogo, professor do Departamento de Estudos de Mídia e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Foi presidente da seção Latino-americana da International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL) e é autor de diversos artigos e capítulos sobre música e sociedade. Publicou os livros *O samba e suas fronteiras* (Ed. UFRJ, 2011), *No Ceará não tem disso não* (Folio Digital, 2014) e *Annoying Music in Everyday Life* (Bloomsbury, 2020). felipetrotta@id.uff.br

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.