

## **Ressoando além da escravidão: Os «caquinhos» nas ruas, palcos teatrais, periódicos e lundus do Rio de Janeiro Imperial (1826-73)**

**Luiz Costa-Lima Neto**

Escola de Música Villa-Lobos  
Rio de Janeiro, Brasil  
[costalimaneto.luiz@gmail.com](mailto:costalimaneto.luiz@gmail.com)

### **Resumo**

Este artigo tem como objeto de estudo um instrumento musical não-convencional tocado no Rio de Janeiro Imperial entre 1826 e 1873, denominado «cacos» ou «caquinhos». Verificaremos qual era a forma e a sonoridade dos «caquinhos», de que materiais eram feitos, como, onde e por quem eram tocados, que músicas e danças acompanhavam e os ritmos que executavam. Na primeira parte do texto contemplaremos as referências aos «caquinhos» em relatos de viajantes, comédias teatrais e periódicos. Na segunda e última parte analisaremos a composição intitulada *Lundu dos Lavernos – obrigado a caquinhos ou ferrinhos*, com música de José Maurício Nunes Garcia Júnior (1808-84) e letra de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-79), cuja partitura foi publicada em 1844, no periódico *A Lanterna Mágica*. Concluiremos assinalando a importância dos «caquinhos» como mediadores culturais entre as práticas musicais dos africanos escravizados e aquelas adotadas pelas camadas médias e altas da população.

### **Palavras-chave**

Música negra; Lundu; Fado; Brasil; Danças.

### **Abstract**

The object of this article is an unconventional musical instrument played in Imperial Rio de Janeiro between 1826 and 1873, called 'cacos' or 'caquinhos'. I will examine the shape and sonority of the 'caquinhos', what materials they were made of, how, where and by whom they were played, which songs and dances they accompanied and the rhythms they performed. In the first part of the text I will discuss the references to 'caquinhos' in travellers' reports, theatrical comedies and periodicals. In the second part I shall analyse the composition entitled *Lundu dos Lavernos – obrigado a caquinhos ou ferrinhos*, with music by José Maurício Nunes Garcia Júnior (1808-84) and lyrics by Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-79), whose score was published in the newspaper *A Lanterna Mágica*, in 1844. I will conclude by pointing out the importance of the 'caquinhos' as cultural mediators between the musical practices of enslaved Africans and those adopted by the middle and upper classes of the population.

### **Keywords**

Black music; *Lundu*; *Fado*; Brazil; Dances.

## Introdução

**E**XEMPLIFICANDO A LINHA TÊNUE ENTRE o «erudito» e o «popular» no Brasil de meados do século XIX, este artigo tem como objeto de estudo um instrumento musical percussivo não-convencional denominado «caquinhos». Inicialmente tocado por africanos escravizados nas praças da cidade do Rio de Janeiro, os «caquinhos» foram incluídos em danças executadas nos palcos teatrais, casas e igrejas, e até em lundus compostos por músicos de formação erudita. Isto ocorreu com o *Lundu dos Lavernos – obrigado a caquinhos ou ferrinhos*, com música de José Maurício Nunes Garcia Júnior (1808-84) e letra de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-79), cuja partitura foi publicada no periódico *A Lanterna Mágica*, em 1844.

Na primeira parte deste artigo abordaremos algumas fontes como relatos de viajantes, textos teatrais e anúncios de periódicos, enquanto na segunda parte analisaremos a partitura do *Lundu dos Lavernos*. Verificaremos o que eram os «caquinhos», qual a sua forma e sonoridade, com que materiais eram feitos, como, onde e por quem eram tocados, que músicas e danças acompanhavam e os ritmos que executavam. Concluiremos discutindo como os «caquinhos» foram apropriados pelas camadas médias e alta da população, ressoando além do mundo da escravidão e ecoando no presente.

## Os «caquinhos» descritos em fontes da época

A referência mais antiga por nós encontrada incluindo o termo «cacos» aparece no relato de viagem de Jean Baptiste Debret (1768-1848), o qual descreveu, em 1826, uma roda de batuque<sup>1</sup> e canto integrada por africanos escravizados em torno de um chafariz, numa praça da cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império do Brasil:

Quase sempre esse canto, que os eletriza, é acompanhado de uma pantomima improvisada, ou sucessivamente variada por parte dos espectadores que desejam aparecer no meio do círculo formado em torno do músico. Durante este drama muito inteligível, transparece nos rostos dos atores o delírio de que estão possuídos. Os mais indiferentes contentam-se em marcar o compasso, batendo com as mãos duas batidas rápidas e uma lenta. Os instrumentistas, também improvisados e sempre em grande número, trazem, é verdade, unicamente dois *cacos de louça*, ou dois pedacinhos de ferro, ou mesmo uma concha e uma pedra, ou finalmente o que eles carregarem à mão, como uma caixa de lata ou madeira, etc. Essa bateria é, como o canto, mais silenciosa do que barulhenta, e

---

Os nossos agradecimentos ao pesquisador e jornalista político Franklin Martins, pelo envio da gravação do «Lundu dos Lavernos», realizada por Anna Maria Kieffer e conjunto. De igual modo, ao mestre e percussionista Eduardo Lyra, por compartilhar fontes acadêmicas sobre o candomblé.

<sup>1</sup> O batuque é uma denominação genérica dada pelos portugueses para todo tipo de dança de África, bem como para o ajuntamento de participantes deste baile. Por definição, o batuque é constituído por instrumentos «de bater», i.e., instrumentos de percussão, aos quais, por vezes, era acrescida a viola de arame (ou o machete), tendo como movimento coreográfico básico a umbigada (CASCUDO 1972, vol. 1, 132; vol. 2, 511).

se executa em perfeito conjunto: somente os estribilhos são mais fortes. Mas, terminada a canção, o encanto desaparece; cada um se separa friamente, pensando no chicote do senhor e na necessidade de terminar o trabalho interrompido por esse intermezzo delicioso.<sup>2</sup>

O relato de viagem de Debret informa que «cacos de louças» eram utilizados no batuque, junto a outros objetos sonoros, como conchas, pedras e pedaços de ferro e madeira, desempenhando a função de acompanhamento rítmico – «improvisado ou variado» – da melodia executada pelo cantor, no centro da roda. Verificaremos a seguir como, enquanto circulavam pelas ruas, os «caquinhos» alcançaram outros espaços da capital imperial e da sociedade brasileira.

No manuscrito de sua primeira comédia, intitulada *O juiz de paz da roça*, estreada no Teatro Constitucional Fluminense,<sup>3</sup> no Rio de Janeiro, em 1838, o músico e dramaturgo Luiz Carlos Martins Penna (1815-48)<sup>4</sup> faz referência a um instrumento musical não-convencional denominado «cacos», o qual acompanhava a «tirana»:

Juiz – Senhor Escrivão, faça o favor de ir buscar a viola, enquanto eu arranjo a roda [...]. A noiva dança comigo e o noivo com sua sogra. Os outros senhores queiram se abancar. Dançam a Tirana. Os que estão assistindo vão tocar palmas, [os] outros, *cacos* e pratos. (MARTINS PENNA 1837)

A tirana era uma dança-canção espanhola, surgida em fins do século XVIII, a qual, geralmente, tinha compasso binário composto,<sup>5</sup> acelerando aos poucos durante a execução, sendo acompanhada por castanholas tocadas pela própria dançarina. Seus versos consistiam em quatro linhas de oito sílabas com um estribilho variável. Era dançada por um casal; a mulher movia seu vestido ou avental e o homem seu chapéu ou lenço. Embora mais tarde tenha sido banida devido à sua

<sup>2</sup> « Presque toujours ce chant, qui les électrise, est accompagné d'une pantomime improvisée, ou variée successivement par ceux des spectateurs qui désirent figurer au milieu du cercle formé autour du musicien. Pendant ce drame fort intelligible, on voit se peindre très-énergiquement sur le visage des mimes le délire dont ils sont possédés. Les plus froids, au contraire, se contentent de soutenir la mesure, marquée par un battement de mains composé de deux temps précipités et d'un lent. Les instrumentistes, aussi improvisés et toujours en grand nombre, ne sont armés chacun, à la vérité, que de deux tessons de vaisselle, ou de deux petits morceaux de fer, ou bien encore d'une coquille et d'une pierre, ou enfin de ce qu'ils portent à la main, comme boîte de fer-blanc ou de bois, etc. Cette batterie, toujours exécutée avec un ensemble parfait, est plutôt, comme le chant, sourde que bruyante : les ritournelles, seules, sont plus forcées. Mais la chanson finie, le charme cesse ; et chacun se sépare froidement, en repensant au fouet du maître et à achever la commission qu'avait interrompue cet intermède délicieux » (DEBRET 1835, vol. 2, 128-9).

<sup>3</sup> Fundado em 1813, como Real Theatro de São João, depois denominado Theatro de São Pedro de Alcântara e Theatro Constitucional Fluminense (atualmente Teatro João Caetano), este teatro comportava cerca de 1200 pessoas, podendo acomodar, com as cadeiras extras, até 1800 indivíduos (CARDOSO 2011, 213).

<sup>4</sup> Luiz Carlos Martins Penna (Rio de Janeiro, 1815 - Lisboa, 1848) é considerado o iniciador da tradição da comédia de costumes no Brasil, gênero teatral que trata dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade abordada pelo dramaturgo de maneira crítica e até satírica (GUINSBURG - FARIA - LIMA 2009, 97).

<sup>5</sup> Todos os exemplos conhecidos de tiranas brasileiras, contudo, apresentam compasso binário simples (ANDRADE 1989, 514-7).

libertinagem crescente, persistiu até ao final do século XIX (LOLO 2002, 439-66). A dança chegou ao Brasil no século XVIII (BUDASZ 2008, 14), onde, devido ao contato com o lundu, assimilou a umbigada – movimento coreográfico que ocorre quando o ventre da mulher bate à altura do ventre do homem (ALVARENGA 1982, 187-8).

O texto do manuscrito acima citado foi ampliado no ano de 1842, quando da publicação da comédia pela tipografia do editor negro Francisco de Paula Brito (1809-61), passando a incluir a indicação da letra de um fado cantado:

Juiz – Vamos arranjar a roda. A noiva dançará comigo, e o noivo com sua sogra. Ó Sr. Manuel João, arranje outra roda... Vamos, vamos! (*arranjam as rodas; o Escrivão entra com uma viola*) Os outros senhores abanquem-se. Sr. Escrivão, ou toque, ou dê a viola a algum dos senhores. Um fado bem rasgadinho... bem choradinho...

Manuel João – Agora sou eu gente!

Juiz – Bravo, minha gente! Toque, toque! (*um dos atores toca a Tirana na viola; os outros batem palmas e caquinhos, e os mais dançam*)

Tocador (*cantando*) – Ganinha minha senhora,

Da maior veneração;  
Passarinho foi-se embora,  
Me deixou penas na mão.

Todos – Se me dás que comê,  
Se me dás de bebê,  
Se me pagas as casas,  
Vou morar com você. (*Dançam*)

Juiz – Assim, meu povo! Esquenta, esquenta!...

Manuel João – Aferventa!

Tocador (*cantando*) – Em cima daquele morro

Há um pé de ananás;  
Não há homem nesse mundo,  
Como nosso juiz de paz.

Todos – Se me dás que comê,  
Se me dás de bebê,  
Se me pagas as casas,  
Vou morar com você. (*Dançam*)

Juiz – Aferventa, aferventa!... (MARTINS PENA [1842] 2007, vol. 1, 8)

Os viajantes estrangeiros se referiram ao fado como uma «dança de negros, tão imoral como encantadora», surgida no Brasil na década de 1820, quando era executada nas ruas pela população escravizada ou liberta e, nos grandes teatros do Rio de Janeiro, com sucesso, por dançarinos

européus (SCHLICHTHORST 1825-6, cit. in NERY 2004, 19-20). O fado podia ser dançado solo, por um par ou, ainda, por um grupo de pessoas, acompanhado pela viola de arame, pelas palmas e, como ocorre no final da comédia *O juiz de paz da roça* de Martins Penna, pelos «caquinhos».

A menção aos «caquinhos» incluídos na roda de música, canto e dança do final da comédia de Martins Penna<sup>6</sup> aproximava e justapunha a tirana espanhola e o fado afro-brasileiro, exemplificando não apenas hibridismos musicais e coreográficos transnacionais oitocentistas, mas também como os «caquinhos» foram aos poucos penetrando no tecido social, alcançando, inclusive, outras cidades das províncias brasileiras, além da capital imperial.

Após consultarmos os periódicos disponibilizados na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional,<sup>7</sup> verificamos que o termo «caquinhos» é referido dezenas de vezes, entre os anos de 1844 e 1873. A primeira referência por nós encontrada aparece no periódico *A Lanterna Mágica*, na letra do *Lundu dos Lavernos*, cuja música será por nós analisada mais à frente. Sua estrofe inicial menciona «cuias» e «cumbucas», talvez fazendo referência à forma e ao material dos «caquinhos»: «Este mundo é um grão Cabaço / Cortado dá duas cuias / Numa bebem os Lavernos / Noutra bebem os Tapuias. Se tu tens ó minha vida / Duas cumbucas de amor / Sou Laverno, sou Tapuia / Sou um grande bebedor» (*A Lanterna Mágica* 1844). Esta hipótese, contudo, não parece confirmada pela Figura 1, com a imagem do «Pai João, tocador de caquinhos», abaixo da qual consta a quadrinha: «Veja lá a minha gente / Como com estes *caquinhos* / Eu posso fazer dançar / Belos, gostosos fadinhos». O músico-dançarino representado parece estar entrechocando com as mãos um objeto pequeno, diferente das «cumbucas» ou «cuias» referidas na letra do *Lundu dos Lavernos*.

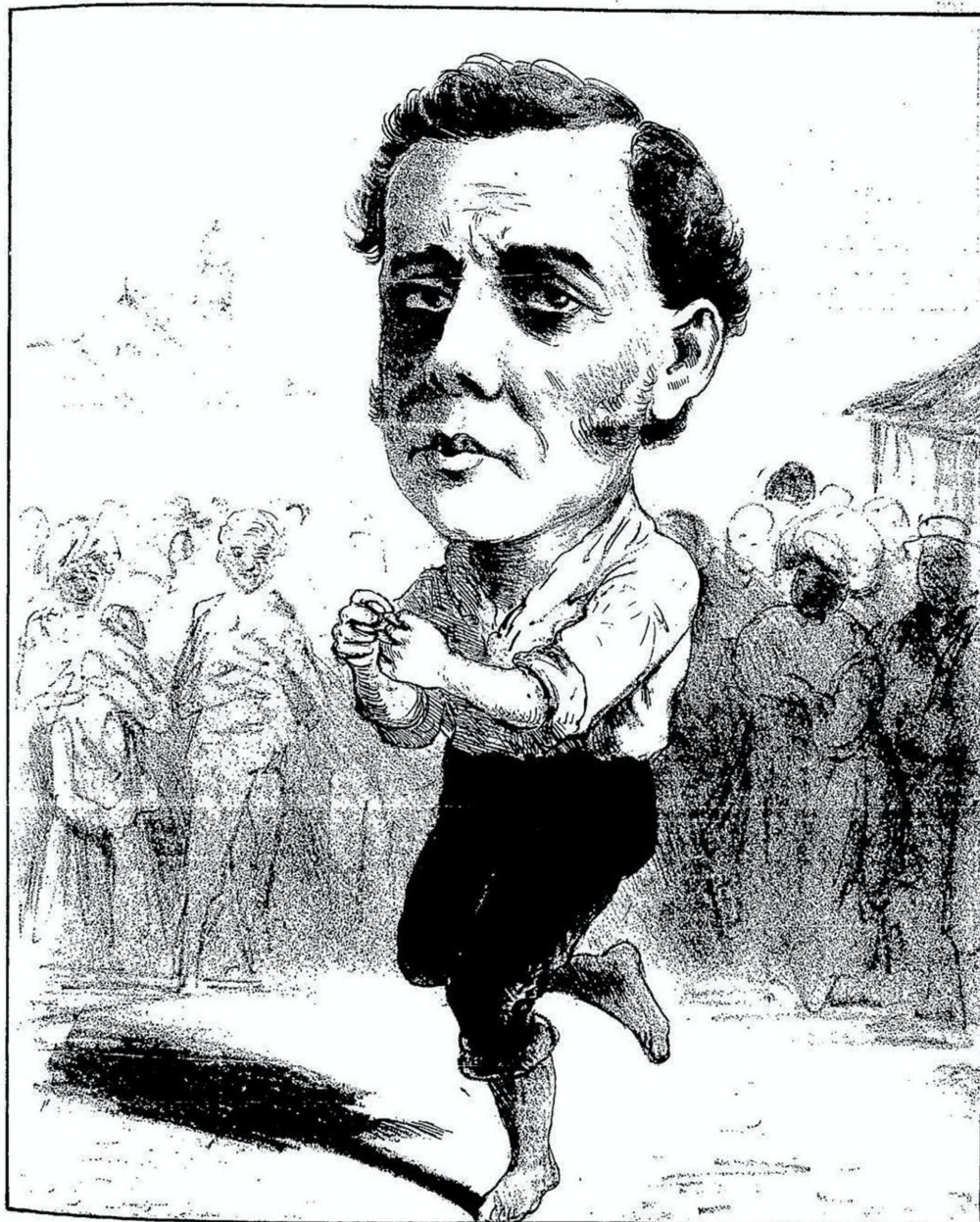
Outros anúncios acrescentam mais informações sobre a forma, o material e a sonoridade dos «caquinhos». Seis anos após *A Lanterna Mágica* ter publicado a partitura do *Lundu dos Lavernos*, os «caquinhos» foram comparados às castanholas no periódico *A Marmota na Corte* (1851, 2), o qual, ao assinalar as características das danças nacionais, os incluiu nas «quadrilhas brasileiras com cocadas, isto é, com castanholas de cocos, pratos e *caquinhos*.»<sup>8</sup> A comparação, contudo, se assinala certa semelhança física e sonora entre as castanholas e os «caquinhos», deixa claro que se tratava de objetos diferentes. O material que constituía os «caquinhos» estava associado à sua sonoridade aguda, referida nos periódicos como um «tinido» ou, mais frequentemente, um «repinicado» –

<sup>6</sup> Para mais informações sobre a música nas comédias de Martins Penna, ver COSTA-LIMA NETO (2017; 2018a; 2018b).

<sup>7</sup> Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> (acedido em 25 de dezembro de 2018).

<sup>8</sup> A quadrilha apresentava cinco partes musicais independentes, que não se repetiam e cuja forma estava relacionada com a coreografia. No Brasil do século XIX, ela era dançada ou apenas executada nas festas que ocorriam durante o ano, não havendo época determinada para sua realização, diferentemente do que ocorre na atualidade quando são dançadas somente nas festas juninas. As quadrilhas espanholas, em particular, causavam sensação nos teatros do Rio de Janeiro oitocentista, ao serem executadas pelas orquestras francesas com acompanhamento de castanholas (ZAMITH 2011).

termo de origem obscura, associado ao ato de tocar «sons agudos e repetidos, percutindo um corpo metálico».<sup>9</sup> É possível supor que tenha havido, ao longo do tempo, mudanças no material com que os «caquinhos» eram feitos: dos «cacos de louça» referidos por Debret em 1826, passando pelas «cumbucas» ou «cuias» mencionadas em 1844 na letra do *Lundu dos Lavernos*, até pedacinhos de ferro ou argolas de metal, com sonoridade forte e aguda.



**Figura 1.** «Tocador de Caquinhos», *Semana Ilustrada* (27 de abril de 1873, 5165), Biblioteca Digital Brasileira

<sup>9</sup> «Repenicado» ver *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, disponível em <<https://dicionario.priberam.org/repenicado>> (acedido em 3 de janeiro de 2019).

Outro periódico da época assinala que os «caquinhos» eram tocados em cidades no interior do Estado do Rio de Janeiro, dentro de igrejas, em ocasiões inusitadas como as campanhas políticas, acompanhando danças populares como o corta-jaca, o miudinho e o fado (ou fadinho):

De uma vila do interior, onde as eleições do dia 17 se fizeram ao som do batuque e sapateado dentro da Igreja Matriz, nos enviaram os seguintes versinhos:

O Hilário e o Carvalhinho  
E o Luiz Mendes Jangada  
Dançaram dentro da Igreja  
Uma jaca bem dançada.

O Lourenço, muito bêbado,  
É quem tocava os *caquinhos*,  
O Vicente barba-ruiva  
Só dançava miudinhos.

O Barroso declarou  
Que em chegando a governar  
Havia juntar a todos  
Para o batuque dançar.

Tão bem dançou seu fadinho  
O Emílio alc...,  
No que bem o secundou  
Xico Gonçalves barqueiro.

(*O Farricouco – Jornal Político Joco-Sério*, 18 de janeiro de 1849, 4, nosso grifo).

Curiosamente, sete anos após o relato acima citado, os «caquinhos» foram novamente referidos num anúncio relacionado com eleições, agora realizadas na capital imperial: «Só o lundu, tocado na marimba pelo *Bolenga*, e repinicado com *caquinhos* pelo *Kelé*, dará gosto a todos os votantes da freguesia de São José! Para o fadinho temos o excelente tocador de viola, o criado do Vate do Bacanga, que é grande na tirana!» (*Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*, 8 de novembro de 1856, 2, nosso grifo).

Mas nem sempre os «caquinhos» agradavam à audiência de frequentadores dos ambientes onde eram «repinicados». Uma carta publicada em 1859, por exemplo, registrou a reclamação de um leitor sobre um grupo que resolveu, às duas ou três horas da madrugada, «bater o fado acompanhado de violão, *caquinhos* e de uma cantoria de arrepiar pela frescura dos versos» (*Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*, 9 de novembro de 1859, 1, nosso grifo). Quatro meses

depois, outro leitor utilizou o espaço do mesmo jornal para denunciar aos juízes de paz do primeiro distrito da freguesia de São José, que, na Travessa do Paço:

Hoje à noite terá lugar o belo lundu das mulatinhas, dançado pelo macaquinho e pelo cabeça de abóbora; a iluminação será fornecida pelo reflexo dos brilhantes do cabeça de abóbora, a música será de *caquinhos*, gaitas, sanfonas, toque de caixa e cornetinhas. Os moleques [crianças negras] e vagabundos noturnos terão entrada gratuitamente! (*Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*, 2 de abril de 1860, 2, nosso grifo).

Os «caquinhos», se não se tornaram nacionais, ao menos ultrapassaram certas barreiras geográficas, como exemplificam as menções a seguir, relacionadas, respectivamente, com as províncias da Bahia, Ceará e Santa Catarina:

Trouxe-vos à coleção a história da Bahia, porque à hora em que escrevo estas linhas, ouço os repiniques e repinicos de um fadinho que estrondeia nas imediações da minha vizinhança com a graça e naturalidade que caracterizam esta dança toda brasileira, inquestionavelmente mais poética do que todas quantas danças e contradanças o modernismo tem inventado! [...] Há alguém que resista ao puxar de uma fieira, de um lê lê gostoso, a um «bravo, meu bem, está de tremer», e a outros que tais sarambeques, suaves e naturalmente representados ao som da viola, dos *caquinhos* e do chocalho? (*O Barco dos Traficantes*, Bahia, 1 de julho de 1862, 1, nosso grifo).

No quintal achamos uma grande roda de negros e negras, calculo em mais de 100, escravos dessas famílias, e das mais de Pacatuba. Os instrumentos eram tambores, e *caquinhos* com que atormentavam os ouvidos, e ainda mais com cantos, algazaras e vivas. As senhoras chegavam muitas vezes para a roda, assim como os homens e assistiam com prazer as danças lúbricas das pretas, e os saltos grotescos dos negros, que também fizeram jogo de pau, etc. (ALEMÃO ([1859] 1964, 229)

Xico Mandú

Você que tem

Qu'está fadú?

Ande p'ra lá

Ande p'ra cá

Carrapatú

Tira fogo

Qu'está quente

Toca fado

Minha gente



Com puita

Com chocalhos

Com pandeiros

Com ferrinhos

Com *caquinhos*

Com adufos

Com canzá

O redondo sinhá

Ratoeira de ferro

Não há de brandeá.

(*O Argos da Província de Santa Catharina*, 5 junho de 1860, 3, nosso grifo)

Os relatos de viajantes, textos teatrais e anúncios acima citados revelam que havia uma relação estreita entre os «caquinhos», os negros e as danças de origem africana ou afro-brasileira, como o lundu e, principalmente, o fado. Os «caquinhos» eram parte obrigatória, junto à viola e à voz, da formação musical responsável pela execução do ritmo, da harmonia e da melodia desta dança-canção. O termo «fado» também designava o ajuntamento de participantes que se reuniam para dançar outras danças, como a tirana, acompanhada da viola, do sapateado e do movimento coreográfico da umbigada africana – sempre ao som dos «caquinhos»:

Depois de mais alguns cumprimentos, Bernardo levantou-se, tomou uma viola e gritou vigorosamente: – Rapaziada, tomem pares e disponham-se para o fado. Ditas estas palavras, repinicaram-se os *caquinhos*, e rompeu-se a Tirana. [...] Retumbava o sapateado, as embigadas ferviam, enquanto Bernardo com voz altissonante cantava:

Com saudades de você

Ai! Meu bem, quase que morro;

Mas não vou matar saudades

Porque seu pai tem cachorro.

Tome tirana,

Tirana de Maricá;

Viva o ramo do suspiro,

A flor do Maracujá.

(*O Sino dos Barbadinhos*, 28 de março de 1849, 2, nosso grifo)

Pelo que podemos depreender das gravações feitas por artistas atuais a partir dos raros exemplos de fados registrados em partitura, sua métrica era binária, como ocorre

predominantemente no lundu, utilizando ritmos sincopados e, por vezes, a sétima abaixada da escala maior.<sup>10</sup>

A primeira referência ao lundu, por sua vez, data de 1780. Numa carta escrita pelo conde de Pavolide, ex-governador de Pernambuco, este defende os bailes dos escravizados de acusações feitas pelos tribunais da Inquisição:

[...] os pretos [...] dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que ainda que não sejam os mais inocentes são como os fandangos de Castela, e fofas de Portugal, e os lundus de brancos e pardos daquele país (PAVOLIDE cit. in SANDRONI 2001, 39).

Os pesquisadores assinalam unanimemente a origem africana do lundu, embora no Brasil este tenha se tornado, por vezes, uma dança «mais cultivada por brancos e mestiços do que por negros» (TINHORÃO cit. in SANDRONI 2001, 39). Em seu artigo sobre o lundu «Lá no Largo da Sé» (música de Cândido Inácio da Silva e letra de Araújo Porto-Alegre, 1837-8), Mário de Andrade assinala que o lundu foi, originalmente, uma manifestação «afro-negra», depois «afro-colonial» para se tornar, por fim, «a primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas já não é negro mais. É nacional» (ANDRADE [1944] 1999, 228). O lundu sofreu, contudo, forte influência coreográfica do fandango ibérico, como revela, por exemplo, a descrição deixada pelo pintor Johann Moritz Rugendas, quando esteve no Rio de Janeiro, entre 1821 e 1825. Na pintura de Rugendas vemos a mulher requebrando com as mãos na cintura, enquanto o homem – como na coreografia do fandango – está com os braços erguidos, tocando castanholas. Um tocador acompanha com a viola a dança. O próprio lundu *Lá no Largo da Sé* – considerado um modelo de «nacionalismo musical» por Mário de Andrade – incorporava à rítmica sincopada, característica do lundu, alguns elementos musicais (melódicos) de danças ibéricas, como a caxuxa (ULHÔA - COSTA-LIMA NETO 2015, 49-51).

A caxuxa surge na Espanha em fins do século XVIII, como dança-canção popular andaluza acompanhada por castanholas, em compasso 3/8 ou 6/8, que iniciava em andamento moderado e acelerava até o vivo. No início do século XIX, em Portugal, a caxuxa espanhola foi apropriada e a letra da canção passou a fazer menção à personagem popular e licenciosa, a «Maria Cachucha». A dança chegou ao Brasil em 1823, sendo inicialmente executada nos palcos teatrais do Rio de Janeiro pela jovem atriz Estela Sezefreda (ULHÔA - COSTA-LIMA NETO 2015, 49).

<sup>10</sup> Ver a Academia dos Renascidos interpretando «O Pica-pau atrevido, Fado Mineiro», de José Joaquim Goyanno, 1851. <<https://www.youtube.com/watch?v=tcavRi72k4g>> (acedido em 25 de dezembro de 2018).

O fandango, por sua vez, surgiu na década de 1720, na Espanha. Tinha compasso ternário ou binário composto e andamento *allegro*, acelerando durante a execução da dança. A mulher levantava os braços e se movia em frente ao dançarino, enquanto este permanecia parado, girava em torno dela ou se afastava, para voltar, violentamente, ao que ela respondia com gestos semelhantes (BEAUMARCHAIS cit. in LINK 2008, 81). A música apresentava paradas bruscas, durante as quais o casal de dançarinos permanecia imóvel, e o canto era intercalado por trechos puramente instrumentais, sendo acompanhado pela viola, por castanholas e palmas (KATZ 2001).

Além de serem utilizados como acompanhamento rítmico de danças africanas ou afro-brasileiras (lundu, fado) e espanholas (tirana, fandango, sorongo), os «caquinhos» também estavam relacionados com as danças de roda portuguesas, como a caninha-verde (ANDRADE 1989, 92-5):

Houve flautas e cacos,  
Foi uma grande festança,  
Também a tal dança  
Chamada caninha verde!

Vieram pandeiros, violas,  
Veio um grande rabecão,  
Para dar afinação  
Ao tinido dos *caquinhos*!

(*O Escorpião. Periódico de Ferretoadas*, 10 de abril de 1863, 4, nosso grifo).

Os anúncios revelam que, com o passar do tempo, os «caquinhos» passaram a circular também nas casas e salões, como exemplifica a imagem publicada no periódico *A Semana Familiar* (Figura 2). Abaixo da imagem foi incluído, no periódico, o texto a seguir, revelando que os «caquinhos» (de maneira semelhante ao lundu) passaram por um processo de apropriação, ao serem utilizados pelas camadas médias e alta da população, acompanhando danças espanholas como o sorongo:

Senhoras tafulas [bem vestidas],  
tocando *caquinhos*, dançando o sorongo  
Com nosso apetite formado nas gulas  
De nossas barrigas!  
Pescoço tão longo  
Destendo, alevanto  
Em honra do dia da grossa folia,  
Que toca a rebate no povo miúdo!  
Ai morra o entrudo,

E viva e reviva o grão carnaval!  
(*A Semana Familiar*, 2 de março de 1862, 4, nosso grifo)



**Figura 2.** «Senhoras dançando o Sorongo», *A Semana Familiar* (2 de março de 1862, 4), Biblioteca Digital Brasileira

Os estudos assinalam que o sorongo (*zorongo*) era uma dança antiga andaluza, em compasso 3/8 (LIVERMORE 1973, 408). No Brasil oitocentista, a dança era executada por «uma só pessoa, desenvolvendo figuras determinadas, com os pés, procurando sempre os ângulos da sala, onde fazia curta demora, e depois rodeava toda a sala, obedecendo ao compasso da música adaptada» (QUERINO cit in. ANDRADE 1982, 489). O Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, escrevendo em 1838, na cidade do Recife, cita o sorongo como dança popular, ao lado do «afandangado» (LOPES GAMA cit in. CASCUDO 1972, vol. 2, 815). O sorongo foi referido pela primeira vez nos periódicos pelo *Diário do Rio de Janeiro* em 19 de janeiro de 1832, quando passou a ser dançado nos palcos teatrais por artistas como a brasileira Estela Sezefreda (1810-74). A atriz-dançarina também dançou o fado afro-brasileiro, misto de tirana espanhola, na comédia antes referida *O juiz de paz da roça*, de Martins Penna, assim como interpretou outras danças da época, como o lundu de Monroi, o solo inglês, a caxuxa e o fandango (COSTA-LIMA NETO 2017; 2018a).

Ao chegarem ao Brasil, tanto o fandango como a tirana e o sorongo foram misturados à coreografia do lundu. Mas o que representou musicalmente o entrelaço de danças africanas e espanholas e quais foram seus impactos na sociedade escravista do século XIX? Talvez as respostas a estas questões possam ser encontradas a partir da única fonte musical escrita que registrou, ainda que de maneira aproximada, as sonoridades relacionadas com os «caquinhos» no Rio de Janeiro Imperial.

### ***O Lundu dos Lavernos – obrigado a caquinhos ou ferrinhos (1844)***

Ao longo do período 1820-50 o lundu é cada vez menos apresentado nos palcos teatrais, enquanto suas letras e partituras são publicadas avulsamente ou em periódicos (ULHÔA - COSTA-LIMA NETO 2015, 48). Serve como exemplo o *Lundu dos Lavernos*, com música de José Maurício Nunes Garcia

Júnior e letra de Manuel de Araújo Porto-Alegre, cuja partitura foi publicada n' *A Lanterna Mágica*, em 1844, periódico que agregava textos jornalísticos, de ficção e caricaturas (SALGUEIRO 2003).

O compositor do *Lundu dos Lavernos* foi José Maurício Nunes Garcia Júnior, filho do compositor sacro brasileiro, mulato, filho de pretos libertos e padre, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) (FIGUEIREDO 2012, 1). Nunes Garcia Júnior abandonou o contrabaixo para se dedicar à medicina (BORÉM 2014, 1), mas manteve-se sempre ligado à música. Além de organista das igrejas do Sacramento, da Lampadosa e de São Francisco de Paula (MATTOS 1926), ele se dedicou à música de salão, compondo modinhas e lundus para canto e piano, com textos de Porto-Alegre, Francisco de Paula Brito, Joaquim Manuel de Macedo e Gonçalves Dias (KIEFFER 2003, 206).

O pintor e escritor Manuel de Araújo Porto-Alegre, por sua vez, era membro fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) – instituto criado em 1838, responsável pela documentação e história do Brasil –, tendo sido o primeiro autor a afirmar a modinha e o lundu como gêneros musicais representantes de certas províncias brasileiras:

[...] a música baiana é o *lundum*; e a mineira, a *modinha*. O *lundum* é voluptuoso em excesso, melódico; e a modinha é a mais grave. Tudo é doce na Bahia, o terreno produz açúcar, e come-se chorando com o ardor da [pimenta] malagueta! (PORTO-ALEGRE 1836, cit. in ULHÔA - COSTA-LIMA NETO 2015, 40).

Porto-Alegre foi o letrista de um dos lundus pioneiros com letra e música publicados no Brasil, *Lá no Largo da Sé* (1837-38) – com música do cantor e instrumentista Cândido Inácio da Silva (1800-38) –, caracterizado pelo ritmo sincopado e pela letra com teor crítico e político,<sup>11</sup> semelhante à verve irônica presente na publicação *A Lanterna Mágica*. Esta foi editada em fascículos, no Rio de Janeiro, nos anos de 1844 e 1845. O título do periódico fazia referência a um aparelho ótico inventado no século XVII, que o pintor e escritor Manuel de Araújo Porto-Alegre conheceu em Paris, onde viveu entre 1831 e 1837. A lanterna mágica mostrava «imagens por meio de lentes, espelhos e lâminas de vidro sobre as quais eram desenhadas figuras com cores translúcidas que, iluminadas, são projetadas sobre uma tela branca» (FARIA 2003, 173). Por meio do periódico, Araújo Porto-Alegre escolhia imagens cotidianas do Rio de Janeiro, «como um teatro onde se representarão as principais cenas da nossa época» (FARIA 2003, 174).

Os textos d' *A Lanterna Mágica* eram constituídos, em sua maioria, por diálogos entre dois personagens bufos: Laverno e Belchior dos Passos. Na carta que dá início à publicação do periódico, Araújo Porto-Alegre apresentou assim o personagem de Laverno aos leitores:

<sup>11</sup> Para mais informações sobre o lundu «Lá no Largo da Sé», ver ANDRADE ([1944] 1999).

O Protagonista da cena será sempre o imortal Laverno, este homem prodigioso, espécie de Mefistófeles, de Judeu errante que anda entre nós nas praças, nos templos, nos salões dourados, no parlamento, nas estalagens, nas lojas, e nos ranchos das estradas; que se acha ora no mar, ora na terra, e mesmo às vezes por esses ares (*A Lanterna Mágica* 1844, 1/2).

Por meio dos diálogos entre os dois personagens Porto-Alegre criava cenas criticando costumes, comportamentos e tipos sociais, incluindo, para ilustrar os textos, caricaturas feitas em colaboração com Rafael Mendes de Carvalho, seu aluno (FARIA 2003, 176). Note-se, na Figura 3, a coreografia semelhante ao fandango, com o dançarino com os braços levantados, enquanto a dançarina requebra com as mãos à cintura. A última estrofe da letra do *Lundu dos Lavernos* aparece escrita abaixo da imagem.

A partitura do *Lundu dos Lavernos* está escrita para voz, «caquinhos» e piano, na tonalidade de lá maior, em compasso binário simples, sem indicação de andamento. A música apresenta duas partes, antecedidas por uma introdução e separadas por um interlúdio. A letra integral deste lundu-canção é constituída por quatro estrofes:

Este mundo é um grão Cabaço,  
Cortado dá duas cuias,  
Numa bebem os Lavernos,  
Noutra bebem os Tapuias.<sup>12</sup>

Se tu tens ó minha vida,  
Duas cumbucas de amor,  
Sou Laverno, sou Tapuia,  
Sou um grande bebedor.

Este mundo é Cosmorama,  
Com vistinhas de mil cores,  
Nos palácios estão Lavernos,  
Tapuias nos corredores.

Se tu tens ó minha vida,  
Um Cosmorama gostoso,  
Sou Laverno, sou Tapuia,  
Sou de tudo curioso.

<sup>12</sup> Segundo MONTEIRO (2001, 18-9), «tapuias» era o nome dado aos índios que não falavam Tupi, habitantes dos sertões remotos do país. Com o tempo o termo passou a significar: «forasteiro», «bárbaro», «aquele que não fala nossa língua», «inimigo».

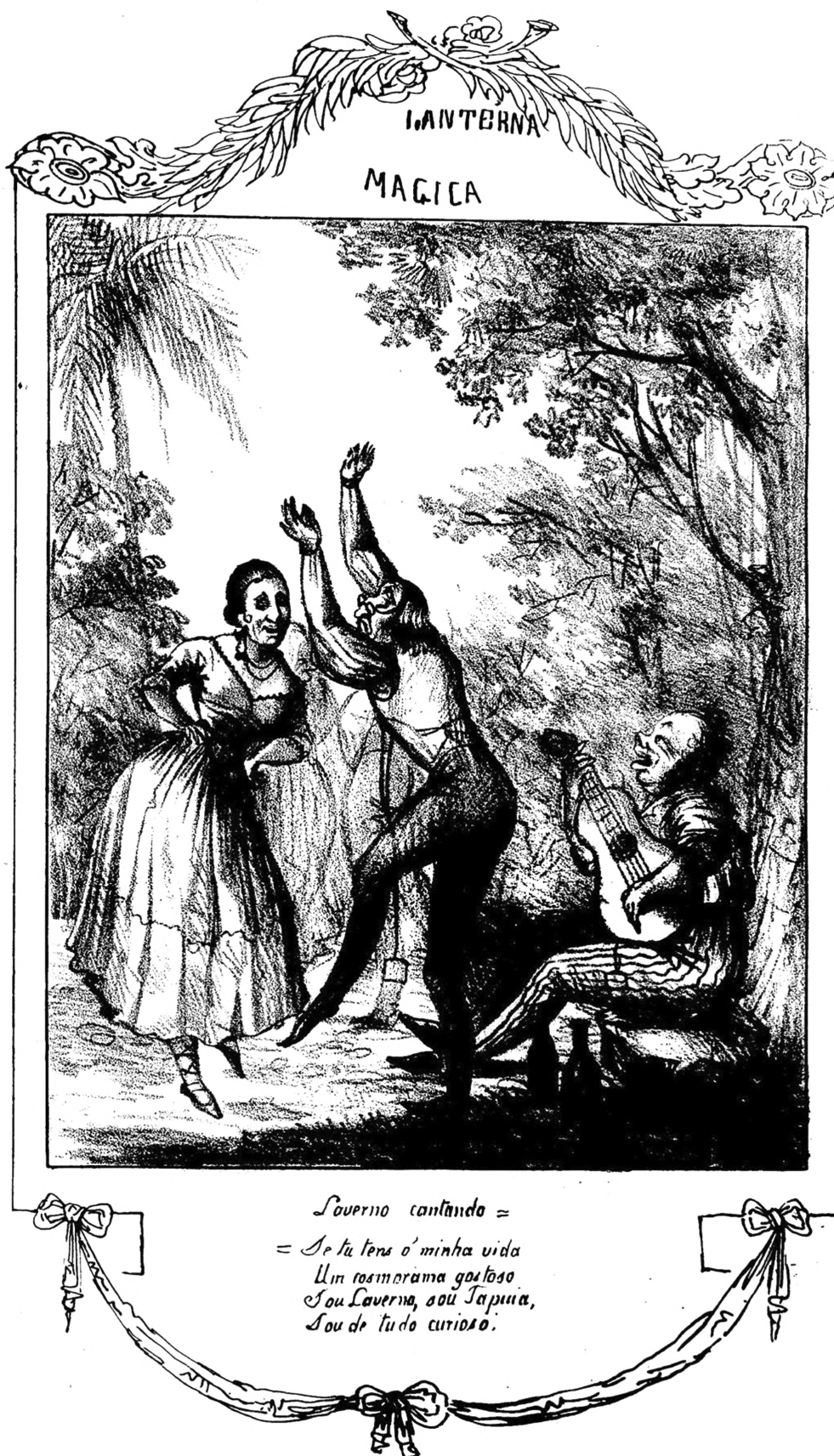


Figura 3. Laverno cantando, *A Lanterna Mágica* (1844, 13/15), Biblioteca Digital Brasileira

A característica rítmica que distingue o *Lundu dos Lavernos* é o uso frequente das tercinas, seja na parte dos «caquinhos», do piano ou da voz. Abordando os raros lundus oitocentistas anotados em compasso composto na partitura, LIMA (2010, 230) aventa a hipótese interessante de a interpretação agógica destas peças ter sido bastante livre, «transformando as divisões ternárias do compasso composto em divisões binárias como se estivessem escritas em compasso binário simples [semicolcheia-colcheia-semicolcheia]». Não duvidamos que as tercinas deste lundu tenham sido eventualmente interpretadas como sínopes de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, mas as fontes nos levam a crer que aquelas figuras rítmicas (as tercinas) foram escritas intencionalmente por Maurício Nunes Garcia Júnior, visando representar um efeito rítmico determinado, associado aos «caquinhos». Note-se, neste sentido, que as tercinas não foram utilizadas noutro lundu do mesmo compositor, intitulado *Fora o regresso*, o qual também teve sua partitura publicada no periódico *A Lanterna Mágica*, em 1844. Neste lundu, Maurício Nunes Garcia Júnior emprega, principalmente, subdivisões em quartos de tempo (semicolcheias), além de sínopes internas no compasso. Da mesma forma, não foram utilizadas tercinas em outros lundus do período, como, por exemplo, no já mencionado *Lá no Largo da Sé*, assim como em *A Marrequinha de Iaiá* (música de Francisco Manuel da Silva e letra de Francisco de Paula Brito, 1853), ambos para piano e voz.

Formulamos duas hipóteses, que não se excluem mutuamente, para explicar a presença das tercinas no *Lundu dos Lavernos*. Estas figuras rítmicas estariam, por um lado, associadas às castanholas, as quais executavam ritmos com subdivisões ternárias (como as tercinas) ao acompanhar as danças ibéricas. Fundamentando esta hipótese mencionamos que, em 1863, Araújo Porto-Alegre escreveu a «comédia brasileira em três atos» *Os Lavernos* (KIEFFER 2003). Nesta comédia, reapareciam os personagens de Laverno e Belchior, além de ser incluído um lundu com «castanhetas» (castanholas pequenas), em substituição dos «caquinhos» do «Lundu dos Lavernos», composto quase vinte anos antes. Talvez Maurício Nunes Garcia Júnior tenha criado, no *Lundu dos Lavernos*, uma «caricatura musical» que representava o africano de maneira estereotipada, associando-o ao ritmo das castanholas espanholas, para assim agradar às elites brancas, potenciais compradoras dos exemplares do jornal *A Lanterna Mágica*.

Porém, também é possível pensar que as tercinas do *Lundu dos Lavernos* remetessem para ritmos de origem africana tocados nos «caquinhos» nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, caracterizados pela subdivisão ternária dos pulsos. Na realidade, certos padrões rítmicos ibéricos e africanos – presentes, por exemplo, na música flamenca e no candomblé – são construídos de forma aditiva, isto é, alternando agrupamentos de duas e três batidas, totalizando *time-lines* de doze pulsos.<sup>13</sup> É interessante

<sup>13</sup> Os palos (estruturas rítmicas) da *Seguirya* e, mais notadamente, da *Soleá* espanhola, são semelhantes a certos toques recorrentes do candomblé, como o *Vassi*. Ambos se baseiam em *time-lines* de doze pulsos, com batidas sincopadas distribuídas assimetricamente, seguindo o padrão 2+2+2+3+3 (*Seguirya*) ou 3+3+2+2+2 (*Soleá/Vassi*). Sobre os palos flamencos e os toques do candomblé ver, respectivamente, ZANIN (2007) e CARDOSO (2006, vol. 2).



perceber, neste sentido, que as danças ibéricas – como o fandango, a tirana, o sorongo e a caxuxa –, ou de influência africana – como o lundu e o fado – possuíam o mesmo caráter animado, chegando por vezes ao frenético, o que também poderá ter contribuído, em alguma medida, para os praticantes e observadores oitocentistas as reconhecerem como danças afins.

As duas hipóteses acima formuladas são possíveis, na medida em que ambiguidades e contradições estavam fortemente presentes nos discursos e representações sobre o negro no século XIX, como exemplificam os lundus desse período. Conforme assinalado por Martha Abreu, os artistas negros oitocentistas manipulavam «máscaras de dupla face» que lhes possibilitavam apresentar lundus mistos de canção e dança de humor, entremostrando a figura do negro escravo, ingênuo e engraçado, enquanto, por outro lado, representavam situações do negro malandro que seduzia brancas e morenas, além de tecerem críticas políticas e raciais (ABREU 2018).

No *Lundu dos Lavernos* ocorre o constante encadeamento e a sobreposição polirrítmica de subdivisões binárias e ternárias. Logo na introdução, a mão direita do piano encadeia tercinas, colcheias e semicolcheias numa única frase. Pela primeira e última vez nesta música, síncores são articuladas entre compassos, sublinhadas pelo ritmo executado nos «caquinhos». O efeito rítmico deliciosamente sincopado desta passagem sugere o que poderíamos denominar de «batucada afro-ibérica». No entanto, este efeito não volta a aparecer no resto do texto musical.



**Exemplo 1.** Introdução do *Lundu dos Lavernos*, cc. 5-9

No Exemplo 2, piano e «caquinhos» são sobrepostos polirritmicamente; a mão direita do primeiro tocando em tercinas, o segundo utilizando subdivisões binárias. A sobreposição polirrítmica deste trecho parece simular aquilo que os missivistas dos anúncios oitocentistas denominavam «repinique» ou «repinicado», ao se referirem aos sons característicos produzidos nos «caquinhos». O mais interessante da passagem é que os ritmos em tercinas são executados pelo piano, ou seja, a subdivisão rítmica ternária se infiltrou no piano, que passa ele mesmo, a «repinicar».<sup>14</sup>

<sup>14</sup> O efeito rítmico de «repinicado» era frequentemente mencionado com relação à viola (e, depois, ao violão), como exemplifica o número final de música e dança da comédia *O juiz de paz da roça* de Martins Penna, referida no início deste artigo. Repinicar, aqui, tinha que ver com a qualidade percussiva dos «rasgueados» executados pelos violeiros ou violonistas («rasgueado» é um termo de origem espanhola; quando a mão direita toca todas as cordas com todos os dedos, e não uma com cada dedo, como nos «ponteados») (SANDRONI 2001, 50).



**Exemplo 2.** Introdução do *Lundu dos Lavernos*, cc. 10-3

A melodia do *Lundu dos Lavernos* apresenta extensão de uma décima (si 2 - ré# 4), sendo ornada com bordaduras, apogiaturas e trinados, utilizando, principalmente, graus conjuntos e poucos saltos (alguns destes extremos). As frases têm início anacrústico, parecendo impulsionar a música permanentemente «para a frente», sendo sempre concluídas em terminação feminina, nos tempos não acentuados do compasso.<sup>15</sup> A parte da voz apresenta, inicialmente, ritmo com subdivisões binárias, enquanto o piano e os «caquinhos» tocam em tercinas. Estas foram anotadas na partitura com uma pausa de colcheia nos apoios dos tempos, antecedendo as outras duas colcheias, articuladas nas partes fracas de tempo, sincopadamente – assim produzindo um (estranho) efeito de «valsa» no acompanhamento.<sup>16</sup> Note-se, na harmonia, a presença dos acordes invertidos do IV e V graus do tom de lá maior, assim como de dominantes secundárias, como o acorde de si 7, dominante do V grau de lá maior.

<sup>15</sup> É interessante notar que assim como ocorre no «Lundu dos Lavernos», a grande maioria das modinhas (e lundus) do manuscrito *Modinhas do Brasil* da Biblioteca da Ajuda em Lisboa (de autoria anônima, compostas no final do século XVIII), possuem terminação feminina, ou seja, as canções e a maior parte de suas frases internas são finalizadas no tempo não acentuado do compasso, conferindo maior leveza às peças (LIMA 2001, 21).

<sup>16</sup> Assinalamos que a parte dos «caquinhos» apresenta no c. 14 – quando a voz começa a entoar a melodia – uma mancha, semelhante a uma marca produzida pela borracha. Ao apagar a armadura de clave escrita por engano na parte dos «caquinhos» o copista parece ter se esquecido de escrever a pausa de colcheia antes das duas tercinas iniciais do compasso. Acreditando tratar-se de um erro, incluímos a referida pausa no trecho.

ta - do cor ta - do cor ta - do dá du - as cui - as

The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a vocal line with eighth and sixteenth notes, a piano accompaniment with eighth-note chords, and a double bass line with eighth notes. There are triplets in the piano and double bass parts.

**Exemplo 3.** Primeira parte, primeiro período, *Lundu dos Lavernos*, cc. 14-2

Nu-ma be - bem os La - ver - nos Nou - tra be - bem os Ta

pui - as Nu-ma be - bem os La - ver - nos Nou-tra be bem os Ta - pui - as

The score continues in G major and 2/4 time. It includes a vocal line, a piano accompaniment with a *p* (piano) dynamic marking, and a double bass line. The piano part features a *cresc.* (crescendo) and a *mais* (more) marking. There are triplets and a *p* (piano) marking in the piano part.

**Exemplo 4.** Primeira parte, segundo período, *Lundu dos Lavernos*, cc. 22-9

A análise da partitura do *Lundu dos Lavernos* revela características musicais ligadas à formação erudita de seu autor, filho do célebre compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia. As modulações de passagem, assim como o uso de acordes invertidos de tônica, subdominante e dominante, além de dominantes secundárias parecem ampliar o esquema harmônico convencional do

lundu, baseado na alternância dos acordes da tônica e da dominante (LIMA 2001, 51-2). Assim, no Exemplo 4, a música modula para o tom de mi maior. O contraste harmônico é reforçado com a mudança de intensidade e do registro do piano, que passa a tocar uma oitava acima. As subdivisões rítmicas do acompanhamento tornam-se predominantemente binárias, com exceção dos cc. 29-30, quando os «caquinhos» articulam subdivisões em colcheias e sextos de tempo, em contraponto rítmico com o piano, o qual executa, na mão direita, um mesmo motivo acéfalo, em semicolcheias – semelhante ao padrão de acompanhamento encontrado atualmente no samba ou no choro. Nos cc. 26-9 a melodia, cantada com a letra «Numa bebem os Lavernos», é executada em colcheias, com divisão silábica e saltos, enquanto o trecho «Noutra bebem os Tapuias» é executado em tercinas, utilizando melismas e graus conjuntos descendentes. Note-se no c. 25 um difícil salto ascendente de nona (si 2 - dó# 3), cuja execução solicita técnica vocal apurada, por parte do cantor ou cantora.

Um interlúdio executado pelo piano e pelos «caquinhos» separa a primeira da segunda parte. A harmonia conclui com cadência suspensiva na dominante de lá maior, reconduzindo a música à tonalidade original.



**Exemplo 5.** Interlúdio do *Lundu dos Lavernos*, cc. 30-4

Surpreendentemente, ao invés do acorde da tônica, a harmonia da segunda parte do *Lundu dos Lavernos* inicia com o acorde de lá 7, dominante do IV grau da tonalidade de lá maior. O piano e os «caquinhos» estão em contraponto rítmico; o primeiro utilizando o acima referido motivo acéfalo, em semicolcheias, o segundo intercalando, num mesmo motivo em *ostinato*, subdivisões ternárias e binárias. Iniciando em *piano*, ambos crescem de intensidade gradativamente, preparando o clímax posterior.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> A nota sol, ao fim do compasso 37 da parte da voz, não aparece alterada na partitura, apesar de a mesma nota aparecer grafada com o sinal de bequadro na parte do piano. Acreditando tratar-se de um erro de cópia acrescentamos, na parte da voz, a alteração descendente na referida nota (sol natural).

The musical score for Exemplo 6 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "Se tu tens — oh min-ha vi — da duas cum - bu - cas de a - mor — sou La-". The middle staff is a piano accompaniment in a common time signature, featuring a repeating rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of eighth notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. It includes a piano (p) dynamic marking. The melody in the grand staff is composed of chords and single notes, following the harmonic structure of the piece.

**Exemplo 6.** Segunda parte, primeira frase, *Lundu dos Lavernos*, cc. 35-8

A marcha harmônica modulante passa do tom de ré maior para mi maior – a dominante da tonalidade original. A música alcança o clímax de intensidade no trinado agudo da melodia, enquanto a letra da canção reitera o caráter bufo de seu protagonista: «Sou Laverno, sou Tapuia, sou um grande bebedor».

The musical score for Exemplo 7 consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "ver - no sou Ta - pu - ia sou um grande — be - be — dor — Sou La -". The middle staff is a piano accompaniment in a common time signature, featuring a repeating rhythmic pattern of eighth notes with a triplet of eighth notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. It includes a forte (f) dynamic marking. The melody in the grand staff is composed of chords and single notes, following the harmonic structure of the piece.

**Exemplo 7.** Segunda parte, segunda frase, *Lundu dos Lavernos*, cc. 39-42

A música conclui com cadência perfeita em lá maior e terminação feminina, antes de recomençar *da capo*.

As duas outras estrofes da letra deste lundu são cantadas com o mesmo acompanhamento de piano e «caquinhos», fazendo referência ao «Cosmorama», uma câmara óptica semelhante à lanterna mágica, cujas imagens projetadas eram chamadas «vistas»: «Este mundo é Cosmorama / Com vistinhas de mil cores / Nos palácios estão Lavernos / Tapuias nos corredores».



**Exemplo 8.** Segunda parte, terceira frase, *Lundu dos Lavernos*, cc. 43-6

Outras características musicais do *Lundu dos Lavernos* reforçam seu caráter algo «exótico». Assim como os «caquinhos» estavam relacionados com África e, indiretamente, com a Península Ibérica, os «ferrinhos» (ou triângulo) – também referidos no título desta obra – estavam associados ao Oriente. Esta associação se verificava desde que este instrumento passou a ser utilizado na música clássica, no século XVIII. Como exemplo, mencionamos a ópera *O rapto do serralho* (1782), de W. A. Mozart, na qual o triângulo é utilizado ao lado dos pratos e do tambor grave para simular a banda marcial dos guardas do sultão turco. Originalmente, esta banda era composta por músicos negros, os quais se apresentavam vestidos a caráter e fazendo todo tipo de contorções corporais (BLADES 2005, 261-6), de maneira semelhante aos tocadores de triângulo das bandas de barbeiros nas ruas do Rio de Janeiro Imperial. Os «caquinhos» e «ferrinhos» do *Lundu dos Lavernos* remetiam, assim, ao ibérico, ao africano e ao oriental, seguindo uma escala crescente de alteridade étnica, social, racial e geográfica.

### Considerações finais

Hei de tocar *caquinhos*,

Quer vocês queiram, quer não;

Bem sabem qual o poder

Que tenho em minha mão.

(*O Liberal: Periódico Político e Libertário*, 15 de agosto de 1852, 3, nosso grifo)

As fontes referidas neste artigo exemplificaram como os «caquinhos» passaram por um processo de apropriação através do qual as elites brancas se aproximaram e, simultaneamente, se distinguiram das práticas artísticas dos escravizados e homens livres pobres. Deve ter facilitado a relativa ascensão dos «caquinhos» na sociedade escravista a maneira simples como este instrumento poderia ser construído a partir de restos de utensílios domésticos, além de sua semelhança com a

castanhola, utilizada para acompanhar as danças ibéricas, mais bem-aceitas do que as danças de matriz africana, consideradas imorais pela maioria dos observadores da época. Apesar da diferença de sonoridade entre os «tinidos» agudos dos «caquinhos» (originalmente feitos de louça) e os estalos secos das castanhas (constituídas por dois pequenos pedaços de madeira), os dois instrumentos tinham em comum o tamanho pequeno e a maneira como eram manualmente percutidos. Estas características possibilitavam aos intérpretes a movimentação corporal e a dança, simultaneamente à execução musical. Dessa maneira, parece ter sido como um simulacro da castanhola espanhola que os «caquinhos» dos africanos foram introduzidos nos salões das casas brasileiras.

As coreografias híbridas de fandango e lundu, com braços levantados e rebolados de quadril (Figuras 2 e 3), revelam, na realidade, um processo de construção identitária de características transnacionais no Brasil oitocentista, para o qual os «caquinhos» atuaram como importantes mediadores culturais. A partir do exemplo do *Lundu dos Lavernos* é possível pensar nos «caquinhos» não apenas como um som específico, individual, mas como uma combinação textural de sons, na qual os «caquinhos» eram parte fundamental. Ao tocarem os «caquinhos» em ritmos de dança predominantemente binários, como o lundu ou o fado, talvez os intérpretes encadeassem, nos motivos e frases, subdivisões rítmicas binárias e ternárias (como as tercinas) – de maneira semelhante ao que ocorre na introdução do *Lundu dos Lavernos* (Exemplo 1). Da mesma forma, quando os «caquinhos» eram utilizados acompanhando danças com métrica predominantemente ternária, como o fandango e a tirana, é possível que os intérpretes acrescentassem subdivisões binárias, polirritmicamente. Assim, o «repinicado» dos «caquinhos» era caracterizado pelo encadeamento horizontal de subdivisões rítmicas binárias e ternárias, bem como, verticalmente, pela polirritmia estabelecida com os demais instrumentos e o canto. A sincopação e a polirritmia caracterizam, ainda hoje, vários ritmos brasileiros, como o samba de roda baiano, o bumba-meu-boi maranhense e o congado mineiro, ocorrendo, principalmente, nas regiões onde se verifica a presença massiva da população negra desde o período colonial.

Tocados numa praça da cidade do Rio de Janeiro em 1826, na comédia de Martins Penna em 1838, no *Lundu dos Lavernos* em 1844, e referidos em anúncios de periódicos até o ano de 1873, os «caquinhos» se infiltraram profundamente nas práticas culturais e sociais da população da capital imperial e das províncias da Bahia, Ceará e Santa Catarina. O pequeno instrumento percussivo acompanhou danças e canções africanas, afro-brasileiras, espanholas e portuguesas em diferentes locais e ocasiões, como peças teatrais, saraus domésticos, campanhas eleitorais, batuques e bailes populares, adquirindo sentidos diversos, por vezes opostos, para os atores sociais envolvidos. De maneira ambígua e algo paradoxal, os «caquinhos» serviram para o entretenimento das elites racistas e, ao mesmo tempo, como veículo de resistência cultural negra, proporcionando, assim, certa visibilidade aos africanos e seus descendentes, durante o regime escravocrata no século XIX.



Este instrumento musical afro-brasileiro, hoje esquecido, parece ter sobrevivido ao tempo, após passar por um longo processo de renovação. Enquanto as castanholas, apesar de gozarem de certa popularidade na época, acabaram caindo em desuso, os «repinicanos» tocados nos «caquinhos», por sua vez, foram transmitidos e modificados oralmente pela cultura negra, após a abolição da escravidão (1888). Os «caquinhos» ultrapassaram, assim, preconceitos raciais e proibições legais, passando a ressoar nos pratos raspados com facas dos ranchos carnavalescos, nas caixas de fósforo, copos e garrafas das batucadas de partido alto, ou nos agogôs, tamborins e frigideiras das atuais Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

### Referências bibliográficas

- ABREU, Martha (2018), *Da senzala ao palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930* (Campinas, Editora UNICAMP), e-book
- ALEMÃO, Francisco Freire (1964), «Os manuscritos do botânico Freire Alemão», *Anais da Biblioteca Nacional*, catalogado e transcrito por Darcy Damasceno e Waldir da Cunha (Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação), vol. 81
- ALVARENGA, Oneyda (1982), *Música popular brasileira* (São Paulo, Editora Duas Cidades)
- ANDRADE, Mário de (1989), *Dicionário musical brasileiro* (Belo Horizonte, Itatiaia)
- ANDRADE, Mário de (1999), «Cândido Inácio da Silva e o lundu», *Latin American Music Review*, 20/2, pp. 215-33 [Publicado originalmente na *Revista Brasileira de Música*, 1944], DOI: 10.2307/780022
- BLADES, James (2005), *Percussion Instruments and Their History* (Connecticut, The Bold Strummer Tld.)
- BORÉM, Fausto (2014), «José Lino Nunes», in *Dicionário biográfico caravelas. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*, disponível em <<https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/86>> (acedido em 3 de janeiro de 2019)
- BUDASZ, Rogério (2008), *Teatro e música na América Portuguesa: Ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): Convenções, repertório, raça, gênero e poder* (Curitiba, DeArtes - UFPR)
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale (2006), *A linguagem dos tambores* (Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia), 2 vols.
- CARDOSO, Lino de Almeida (2011), *O som social: Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)* (Rio de Janeiro, Edição do autor)
- CASCUDO, Câmara Luís da (1972), *Dicionário do folclore brasileiro* (Brasília, Instituto Nacional do Livro), vols. 1-2
- COSTA-LIMA NETO, Luiz (2017), *Music, Theater and Society in the Comedies of Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): Amidst the Lundu, the Aria, and the Alleluia* (Lanham, EUA, Rowman & Littlefield, Lexington Books)
- COSTA-LIMA NETO, Luiz (2018a), *Entre o lundu, a ária e a aleluia: Música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)* (Rio de Janeiro, Folha Seca)
- COSTA-LIMA NETO, Luiz (2018b), «Os folhetins líricos e a música nas comédias de costumes de Luiz Carlos Martins Penna (1838-1846): Em benefício da liberdade», in *Quaderni Ruspolti II – 2018, Studi Musicali euro-latinoamericani*, editado por Giorgio Monari (Itália, Libreria Musicale Italiana)
- DEBRET, Jean Baptiste (1835), *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (Paris, Firmin Didot Frères), vol. 2
- FARIA, João Roberto (2003), «A Lanterna Mágica: Imagens da malandragem, entre literatura e teatro», in *A comédia urbana: De Daumier à Porto-Alegre*, editado por Heliana Salgueiro (São Paulo, Museu de Arte Brasileira - Fundação Armando Álvares Penteado)



- FIGUEIREDO, Carlos Alberto (2012), «José Maurício Nunes Garcia», in *Dicionário biográfico caravelas. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*, disponível em <<https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/82>> (acedido em 3 de janeiro de 2019)
- GUINSBURG, Jacob, João Roberto FARIA e Mariangela de LIMA (2009), *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos* (São Paulo, Perspectiva)
- KATZ, Israel J. (2001), «Fandango», in *Grove Music Online* <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09282>> (acedido em 5 de janeiro de 2018)
- KIEFFER, Ana Maria (2003), «Comédia musical urbana», in *A Comédia urbana: De Daumier à Porto-Alegre* editado por Heliana Salgueiro (São Paulo, Museu de Arte Brasileira - Fundação Armando Álvares Penteado)
- LIMA, Edilson V. (2001), *As modinhas do Brasil* (São Paulo, Edusp)
- LIMA, Edilson V. (2010), «O enigma do lundu», *Revista Brasileira de Música*, 23/2, pp. 207-48, DOI: 10.47146/rbm.v23i2.29293
- LINK, Dorothea (2008), «The Fandango Scene in Mozart's *Le Nozze di Figaro*», *Journal of The Royal Musical Association*, 133/1, pp. 69-92, DOI: <https://doi.org/10.1093/jrma/fkm011>
- LIVERMORE, Ann (1973), *Historia de la musica española* (Barcelona, Barral Editores)
- LOLO, Begõna (2002), «La tonadilla escénica, ese género maldito», *Revista de Musicología*, 25/2, pp. 439-69, DOI: <https://doi.org/10.2307/20797756>
- MARTINS PENNA, Luiz Carlos (1837), *O juiz de paz da roça. Manuscrito* (Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-6, 27, 1, n.º 1-3)
- MARTINS PENA, Luiz Carlos (2007), *Comédias 1833-1844*, organizado por Vilma Arêas (São Paulo, Martins Fontes), vols. 1-3
- MATTOS, Cleofe Person de (1997), *José Maurício Nunes Garcia, biografia* (Rio de Janeiro, Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional - Departamento Nacional do Livro)
- MONTEIRO, John M. (2001), «Tupis, tapuias e historiadores: Estudos de história indígena e do indigenismo» (Tese de doutorado, IFCH-Unicamp), disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281350>> (acedido em 2 de fevereiro de 2021)
- NERY, Rui Vieira (2004), *Para uma história do fado* (Lisboa, Público - Corda Seca)
- SALGUEIRO, Heliana (2003), *A comédia urbana: De Daumier à Porto-Alegre* (São Paulo, Museu de Arte Brasileira - Fundação Armando Álvares Penteado)
- SANDRONI, Carlos (2001), *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar)
- ULHÔA, Martha Tupinambá de e Luiz COSTA-LIMA NETO (2015), «Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821-1850)», *Revista Brasileira de Música*, 28/1, pp. 33-6, DOI: <https://doi.org/10.47146/rbm.v28i1>
- ZAMITH, Rosa Maria (2011), *A quadrilha, da partitura aos espaços festivos: Música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista* (Rio de Janeiro, e-papers)
- ZANIN, Fabiano Carlos (2007), «O violão flamenco e as formas musicais flamencas», palestra apresentada ao I Simpósio de Violão da EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná), disponível em <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/fabiano.pdf>> (acedido em 1 de fevereiro de 2021)

## Periódicos

*A Lanterna Mágica*, 1844, 13/15

*A Marmota na Corte*, 7 de março de 1851, 2

*A Semana Familiar*, 2 de março de 1862, 4

*Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal*, 8 de novembro de 1856, 2; 9 de novembro de 1859, 1; 2 de abril de 1860, 2

*Diário do Rio de Janeiro*, 19 de janeiro de 1832, 60

*O Argos da Província de Santa Catharina* (Santa Catarina), 5 de junho de 1860, 3

*O Barco dos Traficantes* (Bahia), 1 de julho de 1862, 1

*O Escorpião. Periódico de Ferretoadas*, 10 de abril de 1863, 4

*O Farricouco – Jornal Político Joco-Sério*, 18 de janeiro de 1849, 4

*O Liberal: Periódico Político e Libertário*, 15 de agosto de 1852, 3

*O Sino dos Barbadinhos*, 28 de março de 1849, 2

*Semana Ilustrada*, 27 de abril de 1873, 5165

**Luiz Costa-Lima Neto** é doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO (2010-4) e pós-doutor em História pela Universidade Federal Fluminense/UFF (2016-7). Sua tese de doutorado conquistou o Prêmio CAPES de Tese 2015, na área de Artes/Música. Recebeu o II Prêmio de Estudos Musicológicos Euro-Latino-Americanos Príncipe Francesco Maria Ruspoli (2016) e o Prêmio da Fundação Nacional de Artes/FUNARTE de Produção Crítica em Música (2017).

Recebido em | *Received* 04/01/2019

Aceite em | *Accepted* 22/05/2020