DOMINGOS CALDAS BARBOSA
E O CONCEITO DE “CRIOLIZAÇÃO DO CARIBE”

POR

PHYLLIS PERES
University of Maryland

*We cannot deny the reality: cultures derived from plantations; insular civilizations...; social pyramids with an African or East Indian base and a European peak; languages of compromise; general cultural phenomenon of creolization; pattern of encounter and synthesis; persistence of the African presence; cultivation of sugarcane, corn, and pepper; site where rhythms are combined; peoples formed by orality.*¹

Edouard Glissant

Qualquer tentativa de definir discursos brasileiros e afro-brasileiros como crioulos deve ser feita com muita cautela. Em primeiro lugar, crioulo é um termo que ecoa a história da escravidão africana no Brasil. O termo crioulo possui a mesma raiz das palavras *criar*, *cria* e *criação* e designava um africano nascido escravo no Brasil. *Criar* e *criação*, termos usados em relação a animais domésticos, comumente se referiam também a escravos africanos ou afro-brasileiros. *Cria*, por exemplo, era usado para descrever crianças pequenas num leilão. Vários relatos e recortes de jornais podem ser encontrados em *Children of God's Fire* de Robert Conrad e em *A Documentary History of Brazil* de E. Bradford Burns. Esta história, naturalmente, está ainda presente no uso atual de crioulo como termo muitas vezes pejorativo para designar os afro-brasileiros.

Mas o uso do vocábulo requer toda cautela, mesmo deixando de lado este sentido do termo crioulo e levando em conta o uso histórico e geográfico específico aplicado a espaços e expressões culturais. Este ensaio, que se encontra marcado pelas mesmas hesitações e relutâncias, é, portanto, a primeira tentativa de examinar a possibilidade de uma leitura crioula do poeta e músico afro-brasileiro do século XVIII Domingos Caldas Barbosa.

¹ Não podemos negar a realidade: culturas derivadas de plantações; civilizações insulares...; pirâmides sociais com a África ou a Ásia na base e a Europa no vértice; línguas de negociação; fenômeno geral cultural de criouliização; padrão de encontro e síntese; persistência da presença africana; cultivo de cana de açúcar, milho, pimenta; lugar onde ritmos são combinados; pessoas formadas pela oralidade. Todas as traduções do inglês são minhas.

Devido a esta cautela qualquer discussão sobre crioulo deve ser selecionada. Edouard Glissant define crioulo como uma tendência “according to which it is a matter of uniting Creolophone peoples ... and promoting the exclusive use of the language (263), (de acordo com a qual é uma questão de unir os falantes de crioulo... e promover o uso exclusivo da linguagem). Glissant, no entanto, mostra claramente que se esta tendência valoriza o crioulo como língua, também corta os laços históricos e culturais profundos com as áreas do Caribe que não usam esta mesma língua.² Ao invés, o que é essencial, em parte para Glissant e também para este ensaio, é a visão do crioulo como um processo contínuo de síntese e acomodação, e não meramente uma evidência de encontro de culturas. Portanto, se examinarmos a citação de Glissant acima—sua bela leitura do Caribe como texto— no preâmbulo deste meu artigo, é a noção de experiências coletivas de negociação, assim como de encontro e síntese, que eu pretendo ressaltar na minha leitura de Domingos Caldas Barbosa.

Tal leitura não é inovadora no seu conceito, porque no caso de Domingos Caldas Barbosa é imediatamente feita pelo ângulo da mestiçagem. David Brookshaw, por exemplo, no seu estudo abrangente, *Race and Color in Brazilian Literature* (1986),³ discute a mestiçagem genuína envolvendo o “empretecimento do branco”, em oposição à falsa mestiçagem que na verdade representa assimilação do mulato. Para Brookshaw, cultura mestiça no Brasil “is not a denial of the African heritage, but an adaptation of it to white influences” (303) (não é uma negação da herança africana, mas uma adaptação desta à influências dos brancos) e seu exemplo principal é Domingos Caldas Barbosa (Brookshaw 303). Além do mais, esta “absorção e reciclagem da cultura dos brancos pelo Brasil africano, contrariando como o faz o purismo europeu, representa a subversão da linha de comportamento ... (294).⁴

Enquanto a descrição de “mestiçagem negra” enfatiza o status hegemônico da cultura branca da elite, sua visão das expressões culturais afro-brasileiras primeiramente como subversões da parte debaixo da “linha de comportamento” relega estas expressões ao reino da cultura “popular” ou ao mundo inferior dos vestígios culturais. O que Brookshaw não entende ou não deixa claro é o processo de negociação que se dá acima e abaixo desta “linha de comportamento”, usando sua metáfora infeliz para expressar relações de raça no Brasil. É na verdade um processo de transculturação, tão

² Por outro lado o uso que Glissant faz de *antillanité* vai de simples unidade lingüística a expressões caribenhas.

³ Originalmente publicado em português como *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, 1983.

⁴ Brookshaw usa o termo “linha de comportamento” para explicar relações de raça no Brasil em oposição aos Estados Unidos. Para Brookshaw, a faixa de cor norte-americana é rígida e evidenciada no Brasil por uma linha de comportamento que separa duas culturas incompatíveis. Na leitura de Brookshaw via Roger Bastide, a estética branca, ou a “cultura de moralidade” representada pela estética negra está abaixo. Inegavelmente Brookshaw critica uma visão elitista da cultura brasileira, mas em sua super-simplificação torna-se dependente das mesmas categorias racistas que critica.

bem descrito por Mary Louise Pratt, que acontece dentro de uma “zona de contato”. Para Pratt, esta zona indica aqueles “espaços sociais onde as culturas se encontram, se chocam e se disputam” (34), muitas vezes em contextos altamente assimétricos de relação de poder, como colonialismo, escravidão ou outros como são vividos em muitas partes do mundo ainda hoje. O que nos interessa aqui, e em contraste com a descrição enganosa de Brookshaw dos espaços sociais, é o processo de negociação e intervenção que se dá continuamente.

Em meu trabalho sobre espaços culturais subalternos no Brasil, mostrei sua complexidade e muitas vezes sua natureza contraditória devido ao contínuo encontro de expressões subalternas genuínas com discursos hegemônicos.⁵ Quero enfatizar que esta síntese contínua também se aplica a expressões culturais hegemônicas, e, neste sentido, presta-se a uma analogia provocadora com a visão de Glissant de crioulaização como um processo dinâmico, mas sempre inquietante, de compromisso e ajuste. Seguindo esta visão, eu ainda proporia que um poeta e músico afro-brasileiro como Domingos Caldas Barbosa que escrevia e se apresentava em círculos aristocráticos portugueses - uma zona de contato atrás das trincheiras inimigas —foi bem sucedido por criar uma auto-representação nova, mediada e necessária colaborando com os modos de expressão, apropriando-se deles e intervindo neles.

Domingos Caldas Barbosa, considerado por alguns críticos como o primeiro poeta afro-brasileiro, nasceu por volta de 1740, rumo ao Rio de Janeiro.⁶ Como Francisco de Assis Barbosa informa no prefácio de sua crítica em *Viola de Lereño*,⁷ o pai de Caldas Barbosa, não identificado por Assis Barbosa,⁸ estava retornando ao Rio de Janeiro depois de residir por muitos anos em Angola e vinha acompanhado de uma

⁵ Veja-se Peres, “Subaltern Spaces in Brazil”, artigo que se concentra em várias leituras dos carnavais brasileiros.

⁶ A questão de identidade racial no Brasil é, naturalmente, muito complexa para ser adequadamente tratada neste breve ensaio. Domingos Caldas Barbosa, filho de pai brasileiro e branco, mãe angolana banto é quase sempre referido em textos críticos como mulato. Enquanto Brookshaw se refere continuamente a escritores ‘pretos’ e ‘mulatos’ em seu trabalho, ele não faz nenhuma distinção em relação à estética, pois aparecem juntos em sua seção ‘Tradition of the Black Writer’. Jane Malinoff, por outro lado, intitula seu artigo ‘Domingos Caldas Barbosa: Poeta afro-brasileiro na Corte de Dona Maria I’. Apesar de Malinoff não discutir o papel da identidade racial no Brasil neste trabalho, ela o faz em sua tese de doutorado inédita (sob o nome de Jane McDivitt, 1976) ao definir a poética afro-brasileira. O que é mais interessante, no entanto, dada a vasta bibliografia de Brookshaw, é a falta de inclusão dos trabalhos de Malinoff/McDivitt.

⁷ Os trabalhos poéticos de Domingos Caldas Barbosa foram publicados em dois volumes *Viola de Lereño* em 1798 (vol.I) e 1826 (vol.II) em Lisboa. O prefácio crítico de Assis Barbosa aparece na edição de 1980 publicada pela Civilização Brasileira.

⁸ Malinoff identifica Antonio de Caldas Barbosa como pai do poeta e uma mulher preta como sua mãe (195). A observação de Malinoff está baseada no trabalho arquivístico de Heitor Martins. Assis Barbosa, por outro lado, somente especula a identidade do pai.

mulher angolana quando esta deu à luz a Domingos antes de chegarem ao Brasil. Ainda jovem, Domingos Caldas Barbosa demonstrou grande habilidade como poeta satírico cujas lanças apontavam para o influente colonialismo português. Tão hábil, na verdade, era o seu verso, que os ofendidos convenceram as autoridades coloniais a recrutar Caldas Barbosa para o serviço militar e mandá-lo para longe do Rio de Janeiro, para a Colônia de Sacramento onde permaneceu até 1762.

Em 1763, Domingos Caldas Barbosa saiu do Brasil para estudar em Portugal, na Universidade de Coimbra. Seu pai, no entanto, morreu antes do poeta entrar para a Universidade, levando Caldas Barbosa a procurar patronato na casa influente do Marquês de Castelo Melhor. Os dois filhos do Marquês — José Luís de Vasconcelos, que mais tarde tornou-se Conde de Pombeiro e Marquês de Belas e Luís José Vasconcelos e Sousa, o futuro Vice-Rei do Brasil — foram protetores de Barbosa até sua morte em 1800. Caldas Barbosa viveu alternadamente nas casas dos dois irmãos nobres e com eles mudou-se do Porto para Lisboa por volta de 1775.⁹

Francisco de Assis Barbosa afirma que desde então o poeta-músico acompanhou seus próprios versos com uma viola, ‘fazia-se... literatura palaciana para o deleite dos poderosos’ (15). Brookshaw, no entanto, é mais direto ao dizer que o status de favorito ocupado por Caldas Barbosa na corte lisbonense de Dona Maria I devia-se a “sua origem e proveito do mundo de sentimentalidade branca, senso de humor, e curiosidade pelo que era levemente chocante, dado que fosse expresso por um não-branco” (191). Apesar da minha relutância ao usar a palavra “proveito”, não há dúvida de que Domingos Caldas Barbosa era uma curiosidade para os nobres de Lisboa e de que ele sobreviveu como poeta palaciano precisamente por usar seu status para seu próprio benefício. Neste sentido, Caldas Barbosa assumiu a posição do “outro” — um sujeito colonial afro-brasileiro — dentro de uma sociedade Metropolitana educada e aristocrática.

O que é mais notável, no entanto, é a natureza complexa e às vezes contraditória de suas expressões artísticas, que devido a sua posição de “outro”, reflete tanto as demandas de assimilação e expectativas exóticas da alta classe social de Lisboa. Brookshaw afirma que apesar de Caldas Barbosa ter assimilado a cultura erudita ele não sacrificou a sua própria: “Sua educação musical foi ... obtida abaixo da linha de comportamento, enquanto seus modelos literários vieram de cima. Barbosa conseguiu combinar as duas, assim gerando para o Brasil o seu primeiro trabalho literário mestiço” (191). Deixando de lado as linhas de demarcação moral, Brookshaw é correto na sua afirmação de “mestiçagem”, mas somente se o entendermos dentro do sentido maior da criouliização causada por deslocação, relocação, concessão e intervenção.

É claro que isto não significa deixar de lado a visão, de Brookshaw e de outros, da “subversão” de Caldas Barbosa, quanto à questão da estética pastoral neoclássica. Ao contrário, proponho que aquilo que os outros chamam de “humor e patos” nos

⁹ A data de sua chegada a Lisboa é dada como 1775, pois naquele ano Caldas Barbosa contribuiu para a coleção de poemas em honra à dedicação da estátua ao rei José I.

trabalhos poéticos¹⁰ do autor de *Viola de Lerenó* sejam notas cacofônicas do processo de criação de um crioulo que cruza culturas, línguas e outras fronteiras¹¹. Se Caldas Barbosa atingiu popularidade como poeta palaciano, foi como um afro-brasileiro que adotou o cognome *árcade* de Loreno Selinuntino. O poeta era um participante ativo da Nova Arcádia Portuguesa —na verdade ele a presidiu durante 1790 a 1795— e viajou para a Itália para participar da Arcádia de Roma. Por outro lado, Caldas Barbosa, sendo *árcade*, é mais lembrado como cultivador de duas formas musicais em verso —a *modinha* e o *lundu*¹²— que como poeta neo-clássico.

Na verdade, a minha proposta, como o fazem Brookshaw e Malinoff/McDivitt, é que através das *modinhas* e *lundus*, Domingos Caldas Barbosa afirmou-se não só como poeta brasileiro, mas como um escritor afro-brasileiro. Proponho também que esta dupla identidade foi gerada pelo seu próprio tipo de intervenção nos modos de conhecimento metropolitanos. Esta identidade, acima de tudo é negociada e expressa através de formas mediadas de *modinha* e *lundu*.

A primeira destas formas, a *modinha*, recebeu este nome da palavra portuguesa *moda*, uma melodia ou canção, mas o diminutivo é usado distintamente. As *modinhas* são tidas como originárias do Brasil, tese esta apoiada pela descoberta do musicólogo Gerald Béhague de duas coleções de *modinhas* do século XVIII na Biblioteca da Ajuda em Lisboa¹³. Duas destas *modinhas* parecem ser de Domingos Caldas Barbosa. As *modinhas* mais tarde se desenvolveram como um tipo de *ária* ou baladas sentimentais, mas um aspecto fundamental destas *modinhas* do século XVIII, como descrito em Appleby em seu trabalho abrangente, *The Music of Brazil*, é a presença de “*double meters characteristic of later maxixes and sambas and rhythmic figures characteristic of New World African Music*” (26).

Enquanto que os versos das *modinhas* de Caldas Barbosa demonstram um grande sentimento brasileiro,¹⁴ o uso do *lundu* marca mais profundamente sua intervenção no

¹⁰ Refiro-me a noção de Brookshaw de que para o escritor negro, a tradição popular é marcada pelo humor (nas expectativas dos brancos de ser um encenador ou um palhaço) e patos (a auto-realização do escritor de seu papel).

¹¹ Obviamente, esta afirmação provém da leitura que Edouard Glissant realiza do Caribe crioulo.

¹² Domingos Caldas Barbosa, como poeta *árcade*, utiliza a convenção pastoral de cantar louvores às pastoras chamadas *Lesbina*, *Armania* e *Marília*. Esta última, sem dúvida, está associada ao brasileiro contemporâneo Tomás Gonzaga (o pastor Dirceu corteja sua *Marília*). A maioria dos poetas afro-brasileiros adere aos modelos neoclássicos femininos de beleza (loira, olhos brilhantes como estrelas, tez rosada, lábios de rubis, etc.). Somente em dois poemas, ‘Retrato de Minha Linda Pastora’ e ‘Retrato de Lucinda’, as pastoras são louvadas como mulheres afro-brasileiras.

¹³ Suetonio Soares Valen diz que os manuscritos descobertos por Béhague, conhecidos como *Modinhas* e *Modinhas do Brasil* são anônimos, levantando a possibilidade de que os versos destas *modinhas* sejam de autoria de Caldas Barbosa, mas não a música. Na verdade Soares Valença insiste que nenhuma das músicas originais de *Viola de Lerenó* sobreviveram.

¹⁴ Veja, por exemplo, “*Marília Brasileira nas Caldas*” (232-233). Esta *modinha*, como outras de Caldas Barbosa, segue a imagem da pastora inatingível. *Marília*, no entanto, é negavelmente

espaço sócio-cultural metropolitano contestável. O lundu —às vezes escrito “lundu” ou “lundum”— refere-se à dança e música trazida pelos escravos africanos bantos da região de Angola-Congo. O lundu é caracterizado pela umbigada, o encontro dos umbigos entre dançarinos que significa um convite para dançar.¹⁵ Como explica Appleby, lá pelo século XIX o termo lundu era usado para descrever uma variedade de formas como composições instrumentais, músicas, danças e poemas. Como música, o lundu era sempre acompanhado pela viola ou violão.

Diversos musicólogos brasileiros sugerem que Domingos Caldas Barbosa deve ter sido o primeiro poeta-músico a introduzir o lundu em Portugal. Se este foi ou não o caso, os versos dos seis lundus que aparecem em *Viola de Lerenó* (no original do segundo volume) representam o que Malinoff chamou “no less than a linguistic revolution in the ears of Caldas’ court patrons” (198) (nada menos do que uma revolução lingüística nos ouvidos dos protetores palacianos de Caldas). Apesar de Malinoff, assim como Brookshaw, serem corretos nas suas afirmações do uso do discurso de Caldas Barbosa, como primeiro discurso poético colonial afro-brasileiro, devemos enfatizar que os padrões crioulos que ele emprega se mesclam com características tupis. Em Caldas Barbosa, esta característica imanente do crioulo é evidente no “Lundum das cantigas vagas” (238-40); o primeiro momento em que um texto poético em *Viola de Lerenó* é denominado lundu. A primeira estrofe —“Xarapim eu bem estava/Alegre nest’ aleluia/Mas para fazer-me triste/Veio Amor dar-me na cuia”— indica uma influência lexical tupi no Brasil colonial. “Xarapim do tupi “xe-rer-á” indica uma pessoa com o mesmo nome. A palavra cuia nesta estrofe obviamente significa cabeça, mas também é uma palavra tupi usada para *cabaça*.

Neste lundu que adverte dos efeitos da paixão, Caldas Barbosa insere expressões culinárias afro-brasileiras: “Amor comigo é tirano/Mostra-me um modo bem cru/Tem-me mexido as entranhas/Qu’ estou todo feito angu”. A pessoa poética foi literalmente triturada pelo amor, o resultado é que ele virou angu, um mingau de milho que era o prato principal da refeição matinal dos escravos africanos e afro-brasileiros nos campos. As referências culinárias continuam na estrofe seguinte, onde o amor faz seu coração “mais mole do que quimgombó” (quiabo). *Quimgombó* vem da palavra quimbundo, um termo levado ao Brasil por escravos angolanos da região perto de Luanda. Para completar a metáfora, o objeto de seu amor o queima, ‘como queima a malagueta’.

Por um lado, o uso de metáforas culinárias africanas pode ser meramente tomado como introdução de elementos exóticos para uma minuciosa audiência portuguesa. Sem dúvida, existe base para tal leitura, tanto nas descrições de Malinoff sobre o

brasileira, como também a linguagem dos versos da modinha que Malinoff cita como ‘Português brasileiro coloquial’.

¹⁵ A palavra brasileira *samba* veio de “semba”, palavra banto usada para caracterizar o encontro estilizado de umbigos que além de convidar um parceiro ou casal para dançar, também significa um desafio para executar passos mais intrincados.

aspecto ‘revolucionário’ da linguagem poética de Caldas Barbosa, quanto no seu papel do exótico outro que o poeta mesmo era esperado cumprir. Eu sugeriria também que o uso destas imagens culinárias indicam o quanto a cozinha africana penetrou na sociedade brasileira; portanto, abrindo a porta da cozinha, por assim dizer, para mostrar lá fora as relações sociais e culturais da vida na zona de contato. Em outras palavras, se Caldas Barbosa se refere à influência africana na cozinha brasileira, esta referência também se estende aos africanos escravos que trabalhavam nas cozinhas da Casa Grande no início da primeira metade do século XVI.

O autor de “Lundum das cantigas vagas” aprofunda sua visão dos espaços sociais do Brasil colonial através do uso da linguagem dos escravos africanos e afro-brasileiros. Quando escreve “Tem nhanhá certo nhonhô”, o uso de *nhanhá* e *nhonhô* — dois dos termos de tratamento usados por africanos para se referirem à senhora e ao senhor¹⁶ — expõe relações desiguais de poder na sociedade colonial escravocrata. Além do mais, Caldas Barbosa segue tal declaração com o argumento de que nhonhô não é rival para a persona poética “Porque eu sou calda de açúcar/E ele apenas mel do tanque”. Sua comparação, sem dúvida, é humorística, e este humor é também retirado do contexto da indústria de plantação de cana que dominou o início da produção brasileira colonial nas regiões costeiras e que empregava uma vasta maioria da população escrava do Brasil. Se apenas olharmos para o “humor” dos lundus de Caldas Barbosa, como o faz David Brookshaw, deixaremos de ver o quadro complexo do Brasil colonial criado pelo poeta como espaço social marcado por uma desigualdade nas relações de mercado com base escravocrata. É mais do que um tempero do português brasileiro com expressões afro-brasileiras e tupis; é também um processo de crioulização que interfere nos modos de expressão metropolitanos baseados precisamente numa relação desigual de poder da colônia. Neste sentido, Caldas Barbosa pode comercializar sua própria posição do Outro exótico na corte da rainha da Metrópole, mas sua auto-representação como autor e músico de ‘Lundu das Cantigas Vagas’ revela a complexidade do espaço sócio-cultural brasileiro.

Os outros cinco lundus de *Viola de Lereno* também mostram expressões crioulas africanas no Brasil colonial, mas devo admitir que tais expressões não importam tanto quanto as do lundu discutido acima. Menção especial deve ser feita ao “Lundum em louvor de uma Brasileira adotiva” (272-77). Aqui o lundu como canção lírica, focaliza este gênero como dança; e o que é mais importante, uma canção que saiu do Brasil para Portugal. A ‘brasileira adotiva’ do título é uma mulher portuguesa que dança tão bem que o poeta-músico expressa surpresa: “Quem me havia de dizer/ Mas a cousa é verdadeira;/Que Lisboa produziu/Uma linda Brasileira”. Não só a dança afro-brasileira ganhou popularidade entre as nhanhás de Lisboa, mas também marcou danças europeias do peridos (fandango e gigas). O que é essencial aqui é o reconhecimento do poeta-músico da intervenção do lundu como dança nos ciclos aristocráticos

¹⁶ Outros termos para “senhora” incluem *sinhá*, *iaia* e *nhá*. O senhor também pode ser tratado de *sinhô*, *ioiô*, ou *inhô*.

de Lisboa. E, sem dúvida, é a mulher portuguesa que adota uma identidade brasileira quando dança o lundu, de certo modo negociando internamente sua cultura, mas obviamente não invertendo a estrutura de poder da metrópole/colônia.

Não há dúvida, portanto, que como poeta afro-brasileiro, Domingos Caldas Barbosa escreveu, apresentou-se artisticamente e interveio dentro do que Mary Louise Pratt chama de “zona de contato”. Seus contemporâneos portugueses fornecem numerosos vestígios para os que desejam reconstruir os encontros e desencontros sociais dentro dos espaços eminentemente sociais (metropolitanos). Barbosa du Bocage (1765-1805), por exemplo, num soneto dedicado a Caldas Barbosa —“Ao trovista Caldas, pardo de *feições*, e grenha Crespa e revolta: metamorphose”— continuamente se refere à herança africana do poeta e afirma que ele não é mais do que um macaco tentando personificar um homem.¹⁷ Neste sentido, talvez seja mais apropriado redesignar a “zona de contato” de Pratt como uma verdadeira “zona de combate”.

Ao cruzar a zona de contato/combate, atrás da trincheira inimiga, as intervenções de Caldas Barbosa nas formas de discurso metropolitano não refletem, mas antes constroem uma subjetividade colonial, e neste caso, uma subjetividade afro-brasileira. Indubitavelmente, sua visão do império não é menos ambígua do que os discursos metropolitanos de subjetividade, porque isto faz parte da mesma dinâmica de relações dos espaços sociais contestados. Se eu enfatizei a designação do poeta como “escritor afro-brasileiro” foi para sublinhar os problemas de se escrever com uma dupla identidade dentro dos dois espaços: Brasil e Metrópole.

O que não é surpreendente, então, é a reavaliação modernista dada a Domingos Caldas Barbosa, expressa pelo poeta Manuel Bandeira em *Noções de História das Literaturas*: “É o primeiro brasileiro onde encontramos uma poesia de sabor inteiramente nossa” (336). Dentro do contexto deste artigo, pode-se conjecturar que a parte significativa do projeto Modernista no Brasil foi a celebração de uma identidade nacional crioula. Que este projeto, em seus vários estágios e subgrupos, tenha envolvido a substituição do português continental padrão pelo discurso crioulo do Brasil —assim como o desenvolvimento das formas literárias, artísticas e musicais “verdadeiramente brasileiras”—, certamente marcou a relevância dos trabalhos de Domingos Caldas Barbosa para os Modernistas. O que é fundamental, no entanto, é entender que este processo dinâmico de criouliização tem em geral um significado de apropriação e não de mediação, pelo menos sob o ponto de vista das elites.

Isto se torna ainda mais evidente se olharmos as formas musicais populares que Caldas Barbosa popularizou na Metrópole. O lundu e a modinha, como David Appleby commenta “proporcionaram uma linguagem musical e elementos nacionais imediatamente distinguíveis que formaram a base para a música nacional do século XX” (60).

¹⁷ Como Malinoff nota, Barbosa de Bocage usou expressões pejorativas similares para zombar de outro mulato modinheiro do tempo, Joaquim Manuel. Bocage se refere a ele num certo momento como “orpeu de carapinha”. O poeta neo-clássico Filinto Eliseo também satirizou Caldas Barbosa, um “negro peru” que estava tentando produzir canções de um “cisne branco”.

O que Appleby também descreve, no entanto, é que embora o lundu seja uma forma paterna da música popular no Brasil, perdeu seu elemento coreográfico africano e mais tarde tornou-se a base para a música de salão do final do século XIX.

De forma similar, o projeto brasileiro Modernista foi uma tentativa explícita de unificar o dialeto lingüístico nacional a nível literário e coloquial. Este projeto, sem dúvida, valorizou os discursos afro-brasileiros (e tupi) como parte de uma identidade compósita. Uma vez que as diferenças tenham sido apropriadas pelos modos de expressão das elites, o que era inicialmente um processo de negociação corre o risco de tornar-se materializado e fundamentado. Citar Caldas Barbosa como o primeiro poeta afro-brasileiro, como Brookshaw e Malinoff o fazem, não passa de um reconhecimento da cultura brasileira como “crioula”. A insistência na identidade compósita, portanto, sublinha a contínua mediação e confrontos de expressões no Brasil (pós-independência).

OBRAS CITADAS

- Alvarenga, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1960.
- Appleby, David. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Araújo, Mozart de. *A Modinha e o lundu do século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- Assis Barbosa, Franciso de. Preface. *Viola de Lerenó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 13-24.
- Bandeira, Manuel. *Noções de história das literaturas*. São Paulo: Ed. Nacional, 1946.
- Béhaugé, Gerard. “Biblioteca da Ajuda Mss. 1595-1596. Two Eighteenth Century Anonymous Collections of Modinhas”. *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook IV*. New Orleans: Tulane University, 1968. 44-81.
- Brookshaw, David. *Race and Color in Brazilian Literature*. Metuchen: Scarecrow Press, 1986.
- Burns, E. Bradford (ed.). *A Documentary History of Brazil*. New York: Knopf, 1966.
- Caldas Barbosa, Domingos. *Viola de Lerenó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989.
- Malinoff, Jane. “Domingos Caldos Barbosa: Afro-Brazilian Poet at the Court of Dona Maria I”. *From Linguistics to Literature* Bernard Bichakjian, ed. Amsterdam: John Benjamins, 1981. 195-203.
- McDivitt, Jane. *From Anguish to Affirmation: A Study of Afro-Brazilian Poetry*. Ph.D. Dissertation Harvard University, 1976.
- Peres, Phyllis. “Subaltern Spaces in Brazil”. *Dispositio* XIX/46 (1994): 113-126.
- Pratt, Mary Louise. “Arts of the Contact Zone”. *Profession*. New York: The Modern Language Association of America, 1991. 33-40.

Soares Valença. Suetônio. Introduction. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 25-34.