LUNDU IMPERFEITO: O POEMA-CANÇÃO “UMA ORQUESTRA” DE LUIZ GAMA

Arthur Katrein Mora¹

RESUMO: Fundamentado na vida e obra do advogado, jornalista e poeta Luiz Gama (1830-1882), homem negro, escravizado na juventude, que transitou espaços institucionais do Brasil Imperial, e nas origens do lundu como amálgama de concepções estéticas europeias e afro-brasileiras, o presente artigo explora a composição temática, formal e ideológica de “Uma orquestra”, poema-canção integrante do volume *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859). Trata-se de uma composição conciliadora do duplo entrelugar (SANTIAGO, 2000) habitado tanto por seu autor, quanto pelo seu gênero musical-literário, dos quais expressa o temperamento engajado nos embates, contradições, resistências e assimilações historicamente presentes na arte e na sociedade brasileira. Por intermédio de pesquisas históricas sobre a elaboração e a performance do lundu, de José Ramos Tinhorão (2013) e Edilson Vicente de Lima (2010), e o conceito de sujeito lírico abrangente, que excede o texto literário, de Dominique Combe (2010), “Uma orquestra” afigura-se uma manifestação do alcance e do valor do lundu – em sua versão desprezada e compelida à marginalidade no século XIX – e que encontrou em Luiz Gama o vate que não apenas o registrou literariamente, mas o reputou relevante e belo em sua suposta imperfeição, afirmando-o como componente idealizado de um engajamento romântico.

PALAVRAS-CHAVE: Luiz Gama; Poesia brasileira; Lundu; Poema-canção; Engajamento literário.

FLAWED LUNDU: LUIZ GAMA’S POEM-CHANSON “UMA ORQUESTRA”

ABSTRACT: Established upon the life and works of the lawyer, journalist and poet Luiz Gama (1830-1882), a black man, enslaved in its youth, who became familiar with the institutional spaces of the Brazilian Empire, and the origins of *lundu* as an assorted genre of European and Afro-Brazilian aesthetic conceptions, our research explores the thematic, formal and ideological configuration of “Uma orquestra”, poem-*chanson* included in *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859). The poem, which reconciles the dual *entrelugar* (SANTIAGO, 2000) inhabited by its poet and literary genre, also express their commitment in historically permanent clashes, contradictions, resistances and assimilations that define Brazilian art and society. Assisted by José Ramos Tinhorão’s (2013) and Edilson Vicente de Lima’s (2010) historical researches on the creative arrangements and performances of *lundu*, and Dominique Combe’s (2010) broad concept of the “lyrical subject”, which exceeds the literary text, our analysis perceives “Uma orquestra” as a manifestation of *lundu*’s scope and value – regarding its repudiated and marginalized XIXth Century embodiment –, which Luiz Gama not only registered literarily, but deemed it relevant and beautiful in its alleged imperfections, and affirmed its validity as an idealized element of romantic engagement.

KEYWORDS: Luiz Gama; Brazilian poetry; *Lundu*; Poem-*chanson*; Literary engagement.

¹ Mestre em História da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (PPGL/FURG). Contato: arthur.kmora@gmail.com

Malgrado suas origens misteriosas, ocultas nas brumas primordiais da violenta diáspora africana nas Américas, o lundu-canção – a princípio unido à dança homônima – estabeleceu-se como gênero musical e poético em meados do século XVIII, já fatalmente estilizado conforme os modelos formais árcades do período. No entanto, preservaram-se junto do lundu, até meados do século XIX, qualidades rítmicas e temáticas legadas das tradições afro-brasileiras em amálgama no país, que sobreviveram à agressiva aculturação insinuando-se nas tendências “europeizantes” de sua nova estrutura estilística. No conforme do afastar de seu pioneiro e mais notável vate, o carioca Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), o lundu sofreu ainda constantes transformações, desde já elaborado em cançoneta de palco e danças saltitantes, mas continuamente voltado, não obstante, ao espetáculo popular; mutações que o historiador José Ramos Tinhorão (2013, p. 67) situa no ano de 1844.

Contemporâneo a este contexto de metamorfoses na natureza performática do lundu, em meados do século XIX, viveu Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882), advogado, jornalista, republicano, abolicionista e, menos reconhecidamente, poeta. Baiano de nascença, escravizado em sua juventude e conduzido a São Paulo, Luiz Gama, tal qual o lundu cantado e dançado nos palcos e ruas das cidades, amadureceu sob os influxos da memória e do orgulho de sua ascendência africana², e sob as oportunas influências de seu contato – sobretudo autodidata – com a convencionalmente denominada, à época, “cultura erudita”. Sua situação de homem negro a trafegar o quadro oficial do Império brasileiro, atento ao funcionamento das instituições e, até certo ponto, educado por elas, posiciona Luiz Gama em um *entrelugar*.

O conceito de entrelugar empregado neste contexto ilustra um espaço de multiplicidade do pensar, oriundo de um intenso processo de intercâmbio, que provoca tensões “entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 26); espaço que tanto o lundu, quanto o poeta Luiz Gama, habitam. Conforme investigaremos no presente artigo, através de José Ramos Tinhorão e Edilson Vicente de Lima (2010), o lundu, como gênero poético-musical, é fruto de oposições e sínteses estilísticas que podem divisar seus atributos essencialmente afro-brasileiros; e Luiz Gama, por sua vez, ao debater-se entre uma visão de mundo romântica e uma iluminista-positiva, empreende a celebração da pele negra e de símbolos genéricos de uma África idealizada em sua poesia, propondo a consciência de uma “africanidade” entre os negros brasileiros, ao mesmo tempo que procura integrá-la a uma ampla “brasilidade” mediante sua apropriação do cânone literário branco.

Como ponto de convergência entre a poética de Luiz Gama e a musicalidade do lundu, selecionamos o poema “Uma orquestra”, breve composição cômico-satírica pertencente ao volume *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859) – não apenas em função de o poema aludir ao lundu diretamente, mas por aproximar-se do gênero em seus temas e formas –, de maneira a observar o que a execução particular de Luiz Gama nos revela sobre a dimensão e o valor do lundu, os significados das variações em sua estrutura

² Mais especificamente, Gama, em sua famosa carta autobiográfica (2011, p. 199), atesta ser sua mãe proveniente da “Costa Mina (Nagô de Nação)”, o que corresponde à região do golfo da Guiné, atuais Gana, Togo, Benin e o sudoeste da Nigéria, dessa forma assentando-a próxima do chamado “ciclo do litoral de Mina” de tráfico de escravos, que abasteceu a Bahia por todo o século XVIII (MATTOSO, 2016, p. 45).

formal, a persistência de seus temas, e o interesse político-cultural que seu entrelugar proporciona a um poeta negro no século XIX.

O império da lira e a marimba de Orfeu

Não causa surpresa a vida pessoal de Luiz Gama ter ofuscado o seu pequeno e único livro de poemas; pois sua biografia, bem como outros aspectos extraliterários que cercam sua obra, constitui uma narrativa admirável por si só. Nascido livre na Bahia em 1830, Gama foi escravizado na infância e enviado a São Paulo; sua alfabetização ocorreu na adolescência e foi crucial para sua emancipação. Adulto, tornou-se referência política no Partido Republicano Paulista e conseguiu licença para advogar como provisionado após cumprir educação autodidata. Defendeu gratuitamente os interesses de escravizados que procuravam seus serviços jurídicos, a ponto de utilizar seu espaço em periódicos para atacar a atuação de juízes nos julgamentos de suas “causas de liberdade” (GAMA *in* FERREIRA, 2011, p. 203), e criticar a inércia política da Corte com relação à abolição do trabalho compulsório.

Havia, no entanto, outra competência criativa sobre a qual Luiz Gama arriscou extravasar seu inconformismo: a poesia. Em 1859 é impressa em São Paulo a primeira edição de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, fruto dos contatos de Gama com a literatura durante sua ocupação de bibliotecário da Faculdade de Direito. Apesar da tiragem limitada, a qual Ligia Ferreira (2000, p. XVII) estima não ter “ultrapassado 200 exemplares”, a boa recepção desta primeira edição possibilitou uma segunda, “correta e aumentada”, impressa no Rio de Janeiro apenas dois anos depois, em 1861.

J. Romão da Silva (1981, p. 35) credita o relativo sucesso do livro menos ao que este “representava como repositório de um punhado de rimas do ex-escravo, do que pelo que envolvia de ridicularizante e afrontoso à aristocracia e aos homens do poder na época”. A recorrência por vezes feroz da sátira, do burlesco e do caricato em *Primeiras trovas burlescas*, forjou em Gama a imagem duradoura de moralista indignado e espirituoso, abrindo-lhe espaços tanto na política quanto na imprensa.

Pode-se discernir o franco posicionamento político-social de Luiz Gama a partir do próprio título do livro, onde o pseudônimo “Getulino” denota a afirmação resoluta da origem africana do autor, em razão do vocábulo derivar de “Getulos”, tribo berbere da Antiguidade que habitava o norte da África³. Este pseudônimo, cuja sonoridade remete aos padrões árcades, não esconde a identidade de Gama, que inclusive assina com seu nome verdadeiro o texto de apresentação de *Primeiras trovas burlescas*; também não vincula absolutamente sua poética aos idílios bucólicos dos pastores gregos e romanos. É, de fato, a enunciação engajada de uma postura política, o assumir-se negro.

Embora sustente peremptoriamente suas disposições políticas provocadoras por toda a obra, Luiz Gama demonstra ter consciência de quem compõe seu público leitor: não são os racistas brancos – que jamais lerão seus versos –, nem os negros escravizados – a quem a alfabetização é negada –, mas sim aliados progressistas, homens negros que conquistaram instrução e renda, e brancos de educação clássica, capital político e

³ Os “Getulos, nome dado aos verdadeiros nômades dos limites setentrionais do Saara”, tinham contato constante – e amiúde belicoso – com a República e o Império Romanos, cuja alcunha “Getúlia” designava seus territórios do norte da África. (WARMINGTON, 2010, p. 474).

consumidores de poesia. Homens estes com os quais Gama lidava diariamente nas lojas maçônicas, nos tribunais e jornais.

A especificidade deste público, conquanto limitado à boa vontade de um punhado de intelectuais, faz de *Primeiras trovas burlescas* um autêntico exercício de engajamento literário. Pois que, lida pelo opressor, testemunhando a favor do oprimido contra o opressor, “fornecendo ao opressor sua própria imagem, vista de dentro e de fora; e tomando, com e pelo oprimido, consciência da opressão”,⁴ a poesia de Luiz Gama expressa e difunde uma ideologia construtiva. Mas isso ele o realiza “abraçando sua temporalidade”, falando a “língua” de seu público leitor.

Isto é, seus versos, contestadores e contrapostos à ideologia dominante, não são transgressivos a ponto de alienar seu público branco, daí o recurso constante ao soneto (cf. “Retrato” e “Soneto”), à intertextualidade com clássicos da literatura ocidental – que contempla Luís de Camões (cf. “O grande curador do Mal das Vinhas”), Padre António Vieira (cf. “Novo sortimento de gorras”), François Rabelais (cf. “Os glutões”) e Gregório de Matos (“A um nariz” e “Retrato de um sabichão”) –, ao conflito ideológico entre o positivismo tecnicista e a mística romântica (cf. “A um fabricante de pílulas”, “O fósforo” e “Carta do vate Muriçoca a seu prezado amigo Zebedeu”), e à estereótipos da estética branca – como no tratamento poético dado às mulheres (cf. “Farmacopeia”, “Meus amores” e “Laura”) e nas maledicências agressivas contra uma presumida “feminização” dos homens e da sociedade (cf. “A uns colarinhos” e “O gamenho”).

Semelhantes concessões, amiúde severamente distorcidas em pastiches grotescos, são complementadas, por sua vez, pelo zelo poético ousado de Luiz Gama, que interpela uma tangente engajada na transformação da imagem literária do “ser negro”, exprimindo uma realidade onde os atributos físicos e culturais desta população têm espaço no imaginário da – ainda – romântica literatura brasileira. A historiadora Elciene Azevedo (1999, p. 66), biógrafa de Luiz Gama, reputa aos poemas mais “negros” do poeta a construção de uma identidade política afro-brasileira, que buscou superar as fronteiras culturais das diversas etnias africanas e seus descendentes em coexistência no Brasil Imperial. A imagem genérica da África em *Primeiras trovas burlescas*, homogeneizada por meio de símbolos erroneamente considerados ubíquos ao continente, como os instrumentos musicais – o cabaço do urucungo e a marimba –, os leões, o deserto, e a pele negra, seria o recurso poético determinante na concepção dessa “africanidade”, que poderia desta forma tornar-se referência comum a toda a população negra brasileira.

Azevedo (1999, p. 75) salienta ainda que a motivação de Gama “não era a oposição de uma ‘africanidade’ a uma ‘brasilidade’, que representava a escravidão”; ou seja, apesar da dimensão política de sua poética poder ser associada à criação de uma identidade comum que unisse as diversas etnias africanas sob a imagem de “uma África”, essa África “seria uma das partes constitutivas da sociedade brasileira – estando na própria

⁴ O trecho expressa juízos do filósofo Jean-Paul Sartre a respeito do escritor norte-americano Richard Wright (1908-1960), cuja obra literária tematiza tensões raciais, discriminação e violência contra a população negra dos Estados Unidos no século XX. Sartre o aborda para ilustrar a importância de “saber quem nos lê, e se a conjuntura recente não relega ao rol das utopias nosso desejo de escrever para o ‘universal concreto’.” (SARTRE, 2015, p. 191-192). As similaridades de Luiz Gama para com Richard Wright, tanto na produção literária provinda de entrelugares, quanto nas relações com o público leitor, nos impeliu a justapor a passagem de Sartre ao contexto do poeta brasileiro.

formação do Brasil como nação”. O emprego literário desta identidade afro-brasileira integraria, por conseguinte, o quadro maior de elaboração e afirmação cultural empreendida ao longo do Romantismo, nos moldes idealizantes e generalizantes do Indianismo.

O poema “Uma orquestra”, por sua vinculação com a musicalidade do lundu – a qual nós perscrutaremos em detalhe nos tópicos seguintes –, é um dos que encerra em si esse engajamento poético romântico; somam-se a ele poemas que tematizam a beleza da pele negra (cf. “Meus amores”, “Minha mãe”), o cativo da escravidão (cf. “Coleirinho”, “No cemitério de S. Benedito, da cidade de São Paulo”), a tensão das relações raciais (cf. “Quem sou eu”, popularizado como “A bodarrada”, “No álbum do meu amigo J. A. da Silva Sobral”), o uso abrangente do léxico de origem africana – sobretudo da linguagem yoruba/nagô – e o manuseio, ostentado sob uma luz positiva, de temas e símbolos afro-brasileiros.

Emblemático no usufruto destes últimos recursos literários é o poema “Lá vai verso!”, no qual a Musa que guia a transcendência do poeta não desce os montes Parnaso, Olimpo nem Hélicon, mas vem da Guiné, e é negra como uma “estátua de granito denegrido” (GAMA, 2000, pp. 10-11). Para favorecer a inspiração poética, a Musa negra oferece ao poeta a marimba e o urucungo, instrumentos que o permitem perscrutar os mistérios da candimba⁵. Tanto no léxico quanto no conteúdo simbólico, a presença afro-brasileira alastra-se pelo poema, subverte a linguagem poética convencional, despreza a lira como instrumento lírico por direito, e faz de seus versos uma quimera fantástica; a substância de novos fundamentos míticos invade as formas clássicas. Trata-se de um dos momentos mais ousados da poesia de Luiz Gama, inclusive por ter sido escrito em uma época de aversão hostil a semelhantes esforços sincréticos⁶, e configura o princípio de seu mais ilustre contraponto à sociedade e à literatura do Brasil Imperial.

Trata-se, ademais, do poema que estabelece o mais célebre “sujeito lírico” de Luiz Gama – na terminologia de Dominique Combe (2010, pp. 125-6) –, o Orfeu de Carapinha. Assumindo um papel mítico universal, o Orfeu de Carapinha é a derradeira ficcionalização alegórica de Luiz Gama, na qual o seu “eu empírico” é idealizado em uma figura heroica que, novamente nas palavras de Combe, “ultrapassa o ser individual e singular” para além do alcance humano. O mito de Orfeu é obscuro em função do caos interpretativo que o cerca, mas sabemos ser ele um músico sedutor que enfeitiça deuses e homens, e uma personalidade propícia a descumprir proibições. Isso faz de Orfeu a alegoria ideal para um poeta situado no entrelugar do século XIX que, entre cantos e sorrisos, se apropria de conceitos, mitos e formas poéticas do opressor para subverter sua linguagem e seus propósitos, abrindo caminho para a afirmação de uma identidade fundada em novos moldes.

⁵ Lígia Ferreira (2000, p. 11) informa que na “edição de 1859 [de *Primeiras trovas burlescas*], o Autor dá o significado desta e de outras palavras deste mesmo poema em notas de rodapé (retiradas na edição seguinte): *Urucungo*: instrumento de música africano; consiste num arco de quatro a cinco palmos de comprimento, cuja besta é de arame ou fio de barbante [...]. *Candimba* é, segundo algumas nações africanas, ciência misteriosa, que só pode ser perscrutada pelos sacerdotes”.

⁶ O historiador da literatura Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 63) recorda a opinião do crítico e tradutor Juan Valera (1824-1905), cônsul espanhol no Rio de Janeiro e estudioso da literatura brasileira, sobre a “incorporação de palavras oriundas de línguas indígenas e africanas” no português brasileiro. Em artigo intitulado “Da poesia nacional”, publicado na revista Guanabara, número 3, em 1856, Valera diz não ter objeções aos termos de origem indígena, mas considera que as “palavras dos dialetos africanos [não serão] jamais empregadas por pessoas instruídas e bem-educadas”.

À vista disso, Luiz Gama, “autoalegorizado” ou “automitificado” em Orfeu de Carapinha, conduz sua procissão dionisíaca como símbolo de um renovado impulso estético.

Os efeitos da procissão dionisíaca do Orfeu de Carapinha reverberam por todo o livro, mesmo quando sob outras máscaras do processo de ficcionalização alegórica, como a do “bode”, do titular Getulino, e a do enunciador sático que explora a estética branca. Todas convergem para a plenitude unitária de *Primeiras trovas burlescas*, ou seja, são unidades harmônicas de um sujeito lírico abrangente, componentes do homem Luiz Gama, cuja situação de entrelugar é refletida em seus arranjos poéticos.

Nessa conformidade, estabelecida a abordagem engajada, idealizadora e romântica da poesia de Gama para com seu contexto histórico-social, verificaremos as particularidades do entrelugar habitado pelo gênero musical-poético do lundu, antes de adentrarmos, afinal, a decisiva confluência de ambos, proporcionada pelo poema “Uma orquestra”.

Pendenga de lundu

Em virtude de sua origem ancestral e anônima em terras brasileiras, a trajetória histórica do lundu é habitual alvo de especulações. Sob sua grafia mais frequente, *lundum*, o gênero remonta a fins do século XVIII, contemporâneo à modinha e, como esta, já devidamente sistematizado em sua estrutura formal, adequado à publicação como poema-cantiga e à performance como canção solista. Perdura o mistério, todavia, de sua relação com o lundu-dança, considerada por Tinhorão (2013, p. 61) a “discussão da qual os historiadores da música no Brasil têm fugido sempre”, e cujo debate envolve os esclarecimentos sobre a influência inaugural dos ritmos e coreografias da dança sobre a cantiga, e sua passagem para o texto poético e a partitura. Infelizmente, não há registros preservados de partituras do lundu-dança anteriores ao século XIX (LIMA, 2010, p. 197), não obstante possam-se elaborar hipóteses a partir dos fragmentos formais do texto poético posterior.

Antes de insinuarmos em tais minúcias formais – por sua vez indispensáveis para a devida compreensão do vínculo entre o poema “Uma orquestra” de Luiz Gama com o lundu –, cumpre determinar a orientação temática do gênero e, ademais, a contextura do seu entrelugar, como expressão artística de fato negociada entre as tendências culturais de um Iluminismo árcade ibérico, impositor do clássico e do simétrico, e da pluralidade afro-brasileira, amálgama americano de ritmos e melodias articuladas por diferentes linhagens arrebatadas de nações africanas com muito distintas expressões estético-literárias.

A figura de Domingos Caldas Barbosa permite-nos ilustrar adequadamente tanto a temática, quanto o entrelugar do lundu em fins do século XVIII; em razão não apenas de o vate carioca, filho de pai português e mãe angolana, guardar na sua coletânea de versos o mais antigo registro do lundu cantado, mas por consolidar, na obra *Viola de Lereno* (1798), características duradouras do lundu-canção de seu século: “a aceitação pessoal ou indireta do caráter negro e a preocupação humorística dos temas tratados” (TINHORÃO, 2013, p. 59). Decerto, o *lundum* de Barbosa é essencialmente sensual e humano, não em um sentido denunciador e moralista – atitude mais compatível com seu contemporâneo árcade Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) e com o próprio Luiz Gama meio século depois –, mas como “chulice” bem-humorada, que Edilson Vicente de Lima (2010, p. 25) constata ter aspectos dengosos, meigos, e sedutores, sem abandonarem a malícia que caracteriza a sátira. Podemos testemunhá-lo nestas estrofes – a quarta e a quinta – do poema “O ser mulher faz tremer”:

Deu-me um dia um certo abraço
Em penhor do meu querer
Infalível segurança
Mas enfim sempre é mulher

Voltar-se ao mundo é mais fácil
E inda a fria zona arder
Que o meu bem mudar d'afeto
Mas enfim sempre é mulher. (BARBOSA, 1980, p. 127)

Somada a essa sensualidade quase palpável conferida ao gênero por Domingos Caldas Barbosa (cf. “Lundum de cantigas vagas”, “Doçura de amor”), os lundus do século XVIII exprimem uma materialidade cotidiana, íntima da presença no mundo e, por consequência, crítica e engajada com seu contexto histórico-social, isto é, “comprometida com o projeto civilizador que tem início com o marquês de Pombal, [em que o lundu fará] parte da disseminação de uma cultura ilustrada, laica e liberal” (LIMA, 2010, pp. 15-16). É dentro deste panorama que o lundu, já difundido em todas as classes sociais, agita-se em assimilações e contradições, dentro das quais poetas de ascendência afro-brasileira, como Domingos Caldas Barbosa, logram fazer suas contribuições originais ao gênero influírem nos projetos da metrópole lusitana⁷.

Naturalmente, por mais que estas espontâneas “negociações” inter-relacionais de classes, culturas e ideologias operassem na constituição do lundu, a violenta barreira social do racismo e da escravidão dedicava-se a regular, e limitar, o alcance da hibridização. No entanto, sujeito às mesmas assimetrias de forças nas quais resistiu posteriormente Luiz Gama, os aspectos particularmente afro-brasileiros do lundu perduraram e se apropriaram de não desprezível porção de seu legado.

É nesse sentido que entendemos que o lundu não foi completamente domado pela civilidade ilustrada: se por um lado, surgiu já de uma síntese, unindo elementos do mundo negro aqui na colônia a matrizes de danças e estruturas musicais europeias; por outro lado, e mesmo vigiado nos largos das cidades e nos terreiros [...], soube manter-se não totalmente domesticado, exercitando, no paralelo, suas licenças, suas chulices, mesmo com os narizes retorcidos dos moralistas; mitigando a inoculação de uma sociabilidade ilustrada, mantendo algo diverso que, em parte, fugiu ao controle; pelo menos numa pequenina parcela da produção musical. (LIMA, 2010, p. 32)

⁷ Este intercâmbio não se deu sem conflitos, e suscitou desavenças rancorosas. O caso mais emblemático deve-se a um soneto satírico atribuído a Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), cuja vítima é Domingos Caldas Barbosa, por ocasião de “uma das reuniões da Nova Arcádia de Lisboa no Palácio do Pombeiro” (COSTIGAN; MORATO, 2018, p. 18), na qual o árcade português serve-se acintosamente de uma variedade obscena de insultos raciais.

Com efeito, embora o lundu sofresse, no decorrer do século XIX, um processo de “embranquecimento” no país, devido às suas contínuas fusões com recém-chegadas danças europeias – inclusive a polca (TINHORÃO, 2013, p. 67) –, esta “pequenina parcela” musical sobrevivente nas cidades e nos terreiros repercutiu, tanto por sua força temática satírica e sensual, quanto, como veremos, pelas propriedades formais de suas redondilhas, em um jovem poeta negro de São Paulo que homenageou o gênero, de forma terna e sutil, no poema-canção sobre o qual nos debruçaremos.

Estética da imperfeição: “Uma orquestra”

Dispostos de um modo que poderiam ser denominados como “harmonia caótica”, os poemas que compõem *Primeiras trovas burlescas*, com sua variedade de temas, em constante movimento, a pular da sátira para a lírica, de um “sujeito lírico” para outro, são capazes de desorientar seus leitores. “Uma orquestra” é o décimo sexto poema da coletânea, ladeado por uma sátira gregoriana a respeito do nariz humano, e um pastiche épico camoniano sobre um curandeiro charlatão. Seu total de 34 quadras em redondilha menor e rimas alternadas concebem, de maneira não estranha a muitos poemas de Luiz Gama, uma narrativa em versos, na qual o enredo inicial é diluído na perspectiva observadora de um enunciador sátiro onipresente. Atentemos às estrofes iniciais:

Por certa cidade
Sozinho vagando,
Ao mórbido corpo
Alívio buscando:

Acorde harmonia
Ao longe escutei,
E aos dúlios (*sic*) acentos
Meus passos guiei.

Além, n’uma rua,
Em casa antiquada,
Diviso ao luar
De Euterpe a morada.

A ela me chego,
Com gesto tardio
Por entre as janelas
Os olhos enfio. (GAMA, 2000, p. 64)

Servindo-se de – por vezes imperfeitas – redondilhas menores, o poema enceta sua narrativa com um enunciador anônimo vagando pela cidade e atraído por uma toada musical. A origem da melodia, uma “casa antiquada”, leva o enxerido andarilho a espiar pela janela, em cujo interior uma pequena família se diverte, cada um com seu instrumento, a

tocar música. O enxerido passa então a descrever os membros da humilde orquestra, detendo-se tanto às feições quanto aos instrumentos:

Mas eis que diviso
Um velho zangão,
Zurzindo raivoso
No seu rebecão.

[...]

De venta enfunada,
Com ar de Sultão,
A dona da casa
Tocando trombão!

[...]

A filha mais velha
Do tal Corifeu,
Que em flauta d'um tubo
Tem fama d'Orfeu,

Melíflua tocava
No seu canudinho,
A menos prelúdios,
Lundu miudinho.

A outra, segunda,
Dione formosa,
Impando as bochechas,
Possante e raivosa,

[...]

Nos prantos batia,
Malhava o zabumba,
N'um moto contínuo
De *bumba-catumba!* (GAMA, 2000, pp. 66-67)

Nestes versos já é possível experienciar a enfática materialidade do ambiente, o bom-humor imoderado da caricatura e a coloquialidade musical popular, com menções diretas – e enfatizadas graficamente – ao lundu e ao batuque do zabumba; índole até então alheia à chulice dengosa de Domingos Caldas Barbosa. Se espreitarmos o poema, todavia, para além destas suas propriedades manifestas, e adentrarmos seus tons e temas tendo em mente os demais poemas de *Primeiras trovas burlescas*, somado ao que sabemos sobre o

perfil engajado, romântico e combativo de seu autor, será possível divisar outros elos que o vinculam ao lundu de maneira mais íntima.

É evidente que o “sujeito lírico” do poema não é o mítico Orfeu de Carapinha, o folião negro que, em sua procissão, montado em barões, revela a verdade do mundo pelo avesso, mediante a suspensão das hierarquias decretada por ordem carnavalesca; trata-se, em “Uma orquestra”, de um enunciador banal, um transeunte anônimo⁸ que de Orfeu só apresenta, à primeira vista, o gosto pela zombaria. Em que pese esta última nas descrições da família de músicos, o tom do poema como um todo se mantém na jocosidade alegre, a qual testemunhamos nas passagens acima citadas, longe do escárnio agressivo que o poeta dedica às altas figuras políticas (cf. “O rei-cidadão, dois metros de política”), às autoridades policiais (“Novidades antigas”, “A Guarda Nacional”) e à acadêmicos pedantes (“A um vate enciclopédico”) em outros cantos; e veremos como, ao final do poema, sua tonalidade resulta chula e afável à sua maneira.

Pois é justamente nessa alegria risonha transmitida pelo enunciador anônimo de “Uma orquestra” que se encontra sua afinidade com Orfeu de Carapinha, em razão de ela representar a mesma rejeição à estética branca, especialmente na forma de lidar com seus temas e tipos representados. Tamanha ternura e risos simpáticos Luiz Gama só dedica às trovas que figuram personagens populares, como em suas favoráveis encenações da pobreza audaz do malandro (cf. “O janota”), no bardo preguiçoso que vive do seu violão (cf. “Carta do vate Muriçoca a seu prezado amigo Zebedeu”), na celebração de hábitos cotidianos e objetos simples (“A pitada”, “O fósforo”), e, é claro, na pequena família da “casa antiquada” que executa lundus. Seus personagens formam uma espécie de “coro popular” cujo vocabulário coloquial, incidentalmente, não se limita a enaltecer a riqueza da expressão popular, mas dinamiza um sentimento antielitista, característico de Luiz Gama na poesia e no jornalismo, e imposto aos olhos de seus leitores mais esnobes.

Ainda que nenhum desses poemas declare um “sujeito lírico” explicitamente negro, neles figuram referências a manifestações culturais afro-brasileiras, das quais a musicalidade é elemento considerável. E a adoção ansiada e bem-vinda de atributos temáticos reputados “populares”⁹ nos versos de “Uma orquestra”, como sua preocupação temática humorística, e os elementos sensuais e humanos – preconizados por Tinhorão e Lima – tornam-se, desde já, manifestos; sua relação com o lundu é simultaneamente sutil e brusca.

Contudo, afora essas associações temáticas e extraliterárias, o lundu, à primeira vista, não está evidenciado na estrutura formal do poema “Uma orquestra”; afinal, sua composição contém apenas simples quadras em redondilha menor, como qualquer balada. Diante disso, nos dedicaremos, finalmente, à apreciação formal do lundu-canção, matéria bastante flexível historicamente, mas cujos recursos métricos, sintáticos e sonoros espelham sua natureza de gênero nativo aos entrelugares.

⁸ Contrafação burlesca do *flâneur* baudelairiano, que interrompe a melancolia de suas perambulações atendendo a um voyeurismo troçador.

⁹ O emprego de termos como “cultura popular” ou “arte popular” não necessariamente os vincula de maneira indiscriminada às manifestações poético-musicais afro-brasileiras, mas reporta-se à conceituação brechtiana (BRECHT, 1980, p. 81) do “popular”, como manifestação artística contendor e insurgente em seu cenário socio-histórico. Isto é, o “popular” é a expressão de um “sujeito”, e não “objeto”, do campo político, dedicado a apropriar-se deste, forçar seu ritmo e coordenar sua direção.

Conforme aludimos anteriormente, o surgimento do lundu em meio ao século do Iluminismo, no auge de suas pretensões neoclassicizantes, e envolto por Arcádias no Brasil e em Portugal, reverberou no moldar de sua forma, ditada, em parte, pela busca do equilíbrio simétrico, harmônico e padronizado. Declaramos “em parte” por efeito das tendências discrepantes da síncope e do contrametro – a anáclase – na canção, consideradas por Lima (2010, pp. 28-29) “verdadeira solução formalística advinda da cultura negra”; isto é, o recurso à síncope, tanto na música quanto no texto, somado aos esforços rítmicos simétricos da poesia árcade europeia, confluíram no lundu como gênero híbrido.

Estabelecidos como artifícios operantes no gênero, a síncope e o contrametro, apesar de inicialmente associados apenas à melodia, conduzirão da mesma forma os arranjos poéticos da canção no século XIX. O Romantismo abusará da síncope na emenda métrica, e Luiz Gama (2000, pp. 66-68, grifos nossos), em “Uma orquestra”, a leva a extremos de troça (“As grossas *c’ravelhas*” / Ligeiro torcia”). De forma semelhante, embora o poema não tenha sido concebido para a execução musical e inexista uma partitura, alterações relativamente análogas ao contrametro sobrevieram: Luiz Gama amiúde embaralha seus versos, efetuando metáteses ou corruptelas inesperadas (“Nas largas *ventrechas* / Sorvia a pitada”), e empreende contorcionismos sintáticos no arranjo forçado de algumas rimas (“Tremendo e suando / A bola afrescava / Pitadas tomando”); isto é, as “soluções formalísticas” do lundu estão presentes no poema-canção de Gama.

Junto a “Os glutões”, o poema “Uma orquestra” se destaca como um dos mais acolhedores a esses experimentos melódicos e fonéticos, entretido na expressão sonora em proveito da intensificação do conteúdo poético. Na vigésima quinta estrofe, renuncia-se ao foco descritivo do transeunte enxerido que olha pela janela, pois os ritmos do zabumba e do lundu inspiram o pai de família, o sorridente “velho zangão”, a tomar a palavra e cantar. Seus versos arranham chilros aliterativos: “A todos confundo / “Com meu rebecão, / “Que ronca e rebreme, / “Qual fero trovão! // “Ferindo estas cordas / “Bezerros imito, / “Grunhido de porcos, / “Berrar de cabrito.” (GAMA, 2000, p. 68, grifos nossos). Mesmo submetido ao fricativo dos erres, o ritmo uniformemente anfibráquico¹⁰ priorizado por Luiz Gama tem efeito suavizante, e é ainda na voz cantante do velho que, adiante, o poema se encerrará.

No que se refere, enfim, à elaboração estrófica e métrica do lundu, suas transformações são de grande interesse. Entre o final do século XVIII e início do XIX, as propriedades formais da versificação do lundu-canção assentam-se em quadras de redondilha maior, o heptassílabo rimado entre o segundo e quarto versos – muito estimado no gosto popular¹¹ –, e um ocasional estribilho que, por sua vez, “é composto de uma estrofe

¹⁰ Os versos pentassílabos de Luiz Gama são, em sua maioria, de ritmo anfibráquico [~ ~´~], acentuados na 2ª. e 5ª. sílabas [~ ~´~ ~´~], e produzem um movimento ondulatório cuja cadência, segundo Manuel Said Ali (2006, p. 59), “dá mais prazer ao ouvido”, graças à separação mais espaçada das sílabas tônicas.

¹¹ O heptassílabo, “[d]e todos os versos o mais usado e mais popular” (ALI, 2006, p. 67), deve muito de seu renome à liberdade de acentuação que sua forma permite. Sua estrutura baseada na alternância combinativa entre tônicas e átonas facilita a composição heptassilábica pelos autores, mantendo-se, não obstante, “agradável ao leitor”. O próprio Luiz Gama o emprega em abundância em *Primeiras trovas burlescas*, cujos versos, em sua maioria, observam o ritmo [~ ~ ~´~ ~´~], com a primeira sílaba não necessariamente átona, mas soando como tal na recitação natural que liga as palavras iniciais, atenuando a primeira sílaba e reforçando a terceira; como no poema “A pitada”:

de dez versos em redondilha menor” (LIMA, 2010, p. 57); tal encurtamento métrico promove uma aceleração rítmica que dinamiza o poema mediante sua alternância regulada. Domingos Caldas Barbosa aplica esse arranjo em diversos de seus lundus, como “Doçura de amor”:

Cuidei que o gosto de Amor
Sempre o mesmo gosto fosse,
Mas um Amor Brasileiro
Eu não sei porque é mais doce.

Gentes, como isto
Cá é temperado,
Que sempre o favor
Me sabe a salgado:
Nós lá no Brasil
A nossa ternura
A açúcar nos sabe,
Tem muita doçura,
Oh! se tem! tem.
Tem um mel mui saboroso
É bem bom, é bem gostoso (BARBOSA, 1972, p. 22).

Depreende-se, a partir destes atributos formais, que o poema “Uma orquestra”, desprovido de variação métrica e estrófica – mantendo apenas as rimas das quadras, todas pentassílabas – corresponde, em sua totalidade, a um longo estribilho vertiginoso de lundu-canção. Essa proposta formal de Luiz Gama em “Uma orquestra” ilustra, com efeito, as graduais mudanças e transformações sofridas pelo lundu no decorrer do século XIX, especialmente a dissociação observada entre o lundu-dança e o lundu-canção, que se converteu em uma oposição entre o lundu voltado para cançoneta, apresentações de palco, o lundu de terreiros e festas populares. José Ramos Tinhorão identifica os detalhes dessa ramificação do gênero entre camadas sociais do Brasil Imperial:

O *lundu-dança* continuou a ser cultivado pelos negros e mestiços (e até por brancos das camadas mais baixas), *apoiado apenas nos estribilhos curtos*, ou incluindo eventualmente a intercalação de uma ou outra chula. O lundu-canção, graças ao exotismo de sua origem popular, passou a interessar, de um lado, aos compositores cultos – que acabariam por desfigurá-lo a ponto de poder ser confundido nos fins do século XVIII com a modinha de sabor erudito – e, de outro, aos músicos de teatro, que viam no casamento de um texto engraçado com a malícia da dança uma boa atração para o público de brancos amantes das emoções eróticas. (TINHORÃO, 2013, pp. 65-66, grifos nossos)

“Não respeita velho ou moço, / Seja preto ou cor de giz; / Sai do bote para a caixa, / E da caixa p’ra o nariz.” (GAMA, 2000, p. 42).

Isto é, o lundu das variações entre quadras de redondilhas maiores e estribilhos em redondilha menor – descrito acima – expressou uma tendência do gênero na qual este, apesar de ser considerado um tanto vulgar e “exótico”, encontrou espaço em composições tidas por mais “cultas”, voltadas para o espetáculo e para a publicação escrita. Os lundus-canção do próprio Domingos Caldas Barbosa representaram uma mudança formal significativa, de apuro estético clássico europeu, em relação ao lundu popular praticado pela população em geral, e era oferecido, sobretudo, para o público português dos círculos que o poeta frequentava nas arcádias de Lisboa.

Luiz Gama, por sua vez, e mediante a preservação do curto estribilho pentassílabo em “Uma orquestra”, enaltece um aspecto característico do mais longo lundu-dança, que continuava a ser cultivado entre grupos marginalizados. À vista dessa notável distinção formal, somado ao usufruto e valorização, por parte do poeta, das corruptelas lexicais, da coloquialidade atuante como síncope na emenda métrica, do embaralhar silábico de sua metátese, e do seu coro popular de personagens alegres, desponta um impulso estético revigorante e singular em pleno Romantismo brasileiro:

“ – Toquemos[,] meninas,
 “Faceiras Camenas,
 “Valsitas, quadrilhas
 “Nas brandas avenas.

“E todos alegres,
 “Vibrando o compasso,
 “Os nomes gravemos,
 “Na lira d’um Tasso!...” (GAMA, 2000, p. 69)

Esses versos derradeiros de “Uma orquestra” reforçam a natureza meiga, chula, e de emblemática leveza do poema-canção; evidencia-se, ademais, em Luiz Gama um talento perspicaz, indevidamente ignorado por grande parte da crítica e historiografia literárias, cujo consenso informal o considera poeta menor¹² e versificador desleixado. E, entretanto, é precisamente nas supostas “imperfeições” formais de muitos de seus poemas que residem os artifícios – sejam espontâneos ou deliberados – propensos a celebrar uma expressão poética marginalizada. Neste ânimo desfruta o poeta esses jubilosos versos finais de “Uma orquestra”, nos quais, esquecido o andarilho enxerido, a pequena família de músicos prossegue “vibrando o compasso”, eternizada em um alegre presente.

O entrelugar engajado

¹² Manuel Bandeira sequer o cita em sua *Apresentação da poesia brasileira* (1946), como também o ignora Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (1959); Alfredo Bosi (1978, p. 125) relega Luiz Gama a uma breve nota de rodapé, considerando-o “predecessor imediato de Varela e Castro Alves” no uso poético do escravo; já Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979, p. 151), preocupado com questões de pioneirismo, menciona Gama com o fim de destacar os versos de seu contemporâneo, José Bonifácio, o Moço (1827-1886), considerados por Péricles “uma das primeiras manifestações românticas sobre a escravidão”.

Em seu artigo “*Introduction à la poésie nègre américaine*”, escrito em 1941, o poeta e ensaísta martinicano Aimé Césaire (1913-2008) revela os atributos por ele considerados elementares para a poesia negra do mundo diaspórico, dentre os quais se destaca a preferência pela intimidade do gênero lírico, que permite, mediante a aceitação íntima de um “eu” negro, atender a apelos pessoais de identificação com sua cor e sua comunidade, frente a um “sórdido” mundo real que as oprime e discrimina (*apud* BERND, 1987, p. 56). Os predicados de Césaire certamente não contêm em si a totalidade da experiência e da poética negro-americana, e, no entanto, podemos vislumbrar nesse pensamento a contingência relacional profunda que um escritor pode desenvolver junto a um gênero literário.

De fato, relacionar Luiz Gama à sátira, devido a sua reconhecida admiração por Gregório de Matos e pelo português Faustino Xavier de Novais¹³ (1820-1869), é trivial, e ignora a rica variedade de *Primeiras trovas burlescas*, cujas ambições, conforme testemunhamos, são muito mais abrangentes. Seus inúmeros “sujeitos poéticos”, espalhados com destreza na execução de sátiras e de líricas, em formas fixas e livres, em numerosos diálogos intertextuais, no acolher do malandro, da mulher negra e da música popular como atributos temáticos positivos, no cantar lúgubre do amor e da escravidão, e em ousadas marchas carnavalescas, não são meras ficções intransitivas; são manifestações literárias de um “eu” no mundo, um “eu” negro em um contexto histórico de escravidão e violência racial, e um “eu” que se utiliza da competência da poesia para atuar nesse mundo.

A comunhão de Luiz Gama com o lundu, em “Uma orquestra”, é um de seus mais sutis exercícios de engajamento literário. Inseridos em entrelugares comuns, tentando resguardar com carinho o legado afro-brasileiro que lhes cabe contra as fervorosas investidas da estética branca – dedicada a seu apagamento –, tanto Gama quanto o lundu representam uma sobrevivência. E a relação entre poeta e gênero se dá como vimos, na manutenção de temas queridos depreciados por seus contemporâneos, na linguagem simultaneamente provocadora, acessível e distorcida, como se pronunciada por uma boca constantemente a sorrir, e no rememorar de formas predecessoras do lundu-dança, ainda presente e viva a seu lado, mas desfavorecida perante suas variantes “embranquecidas”.

No entanto, a obra poética de Luiz Gama, escassamente reeditada¹⁴ e pouco referenciada por críticos e historiadores da literatura brasileira dos séculos XIX e XX, tem sua disponibilidade limitada para a apreciação de novos leitores. Apenas o poema “Quem sou eu?”, a mais famosa de suas criações, também popularizada com o nome de “A bodarrada”, é relativamente notório. A reprodução assídua deste único poema parece advir de Silvio Romero (1851-1914), que em sua *História da literatura brasileira* (1943[1888], p. 119) dedica algum espaço à análise do “bardo baiano”. Em que pese a inegável qualidade e

¹³ “Xavier de Novaes foi autor satírico de inspiração neoclássica e teve muitos leitores no Brasil. Possivelmente a boa receptividade às suas obras tenha sido a causa de ele para cá se transferir definitivamente, o que se deu em 1858. Hoje esquecido entre nós, é referido apenas e episodicamente como o irmão da mulher de Machado de Assis, D. Carolina.” (FRANCHETTI, 1987, p. 17)

¹⁴ Entre as duas edições publicadas em vida pelo próprio Luiz Gama, e a edição crítica organizada por Lígia Ferreira no ano 2000, *Primeiras trovas burlescas* foi reeditado somente em 1904 – Tipografia Bentley Júnior, com prefácio de Coelho Neto –, 1944 – Editora Cultura, organizada por Fernando de Góis –, 1954 – Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, com estudo biográfico-crítico de J. Romão da Silva – e em 1974 – Editora Três; totalizando sete edições, apenas uma nos últimos cinquenta anos.

importância de “A bodarrada”, o diagnóstico crítico de Romero parece ter sido o embrião de um verdadeiro vício da crítica subsequente, persistente em relacionar Gama a esta única composição poética.

Perdem-se, ao se ignorar os demais poemas de *Primeiras trovas burlescas*, não apenas sátiras e líricas que acomodam valores poéticos fundamentais para a compreensão do Romantismo brasileiro, como também sua instigante aproximação a temas e formas oriundos da cultura popular de meados do século XIX. “Uma orquestra”, por si só, nos confidencia a extensão e o valor do lundu, na sua versão desprezada e compelida à marginalidade, mas que encontrou alguém capaz de registrá-lo literariamente, a reputá-lo relevante e belo em suas supostas imperfeições, e a afirmá-lo como componente idealizado de seu engajamento romântico.

Referências bibliográficas

- ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- AZEVEDO, Elciene. *Orfeu de carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo*. Campinas: Unicamp, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Poesia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1972.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BRECHT, Bertold. “Against Georg Lukács”. In: BLOCH, Ernst et al. *Aesthetics and politics*. London: Verso Books, 1980.
- COMBE, Dominique. “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. *Revista USP*. São Paulo, n. 84, p. 113-128, 2010.
- COSTIGAN, Lúcia Helena; MORATO, Fernando. “A Doença, de Domingos Caldas Barbosa”. In: BARBOSA, Domingos Caldas. *A doença*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FERREIRA, Lígia F. “Introdução”. In: GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XIII-LXXIII.
- FRANCHETTI, Paulo. “O riso romântico: notas sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”. *Remate de males*. Campinas, IEL/UNICAMP, n. 7, p. 7-17, 1987.
- LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 248f. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – ECA/USP, São Paulo, 2010.
- GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GAMA, Luiz. “Carta a Lúcio de Mendonça”. In: FERREIRA, Lígia F. (Org.). *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 199-203.
- MATTOSO, Kátia M. de Q. *Ser escravo no Brasil: séculos XVI-XIX*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2016.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. vol. IV. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SANTIAGO, Silviano. "O entrelugar do discurso latino-americano". In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Petrópolis: Vozes, 2015.

SCHWARZ, Roberto. "Autobiografia de Luiz Gama". *Novos estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 25, p. 136-41, 1989.

SILVA, J. Romão da. *Luis Gama e suas poesias satíricas*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia literária brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

WARMINGTON, B.H. "O período cartaginês". In: MOKHTAR, Gamal (Org.). *História geral da África*, vol. II. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 473-501.

Recebido em: 18/08/2021

Aceito em: 01/12/2021

Referência eletrônica: MORA, Arthur Katrein. Lundu imperfeito: o poema-canção "Uma orquestra" de Luiz Gama. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.