

O NEGRO E A COMERCIALIZAÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

JOÃO BAPTISTA BORGES PEREIRA

A exemplo de grande número de países americanos, o Brasil pode ser classificado dentro daquelas sociedades modernas do tipo multi-racial, isto é, daquelas sociedades que abrigam segmentos populacionais oriundos de diversos estoques "raciais", envolvidos em complexo processo de ajustamento a um universo sócio-cultural até certo ponto comum. Dentro desta heterogeneidade populacional e do processo de integração que a acompanha, destaca-se o grupo formado pelos negros e seus descendentes mestiços. É a parte da população brasileira que a literatura antropológica rotulou, de forma genérica e convencional, de "grupo de cor", e que, em 1950, representava 37,5% (19.483.399 indivíduos) do montante populacional do país (51.944.397 indivíduos). O destaque que este grupo ganha em tal contexto, explica-se quer pelas suas peculiaridades étnicas (raciais e culturais), quer pelas condições que determinaram a sua vinda e a sua permanência no continente americano, como escravos, quer, finalmente, pela dramaticidade de que se revestem as suas tentativas de integração nas variantes mais urbanizadas da moderna sociedade brasileira (1). Neste artigo, pretendo focalizar alguns aspectos dessas tentativas de enquadramento profissional do negro em certas esferas de trabalho surgidas com a comercialização de um tipo de música que historicamente lhe foi associada, de maneira quase lógica. Refiro-me à música popular, com fortes influências culturais negras, e que, a partir da década de 20, começou a ganhar projeção no panorama musical brasileiro. A valorização desse tipo de música, que se traduz inclusive em sua

(1) Cf. Florestan Fernandes, *Integração do Negro à Sociedade de Classes*, São Paulo, Dominus Editôra, 1965; também, Octávio Ianni, *Raças e Classes Sociais no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

popularização e na sua influência sobre a própria música erudita (2), não é um fenômeno isolado. Reflete o processo de mudança que a partir da Primeira Guerra Mundial, envolve certas áreas do país, em especial São Paulo e o Rio de Janeiro, atual Estado da Guanabara. É o instante do surgimento na cena histórica do Brasil moderno que aos poucos, de forma irregular e em graus variáveis, iria substituir o Brasil arcaico. Enquanto este se identifica ao Brasil rural, tradicional, provinciano, com pouca diversificação nos diferentes planos estruturais, o primeiro expressa o Brasil urbano, inovador, cosmopolita, num constante e acentuado processo de enriquecimento de sua estrutura. É, portanto, o Brasil-classe que vem substituir o Brasil-estamento; este processo de mudança se faz acompanhar de uma reformulação no plano de suas expressões culturais, dando o perfil do estilo de vida urbana, no qual a música entra como um dos seus componentes mais expressivos.

O negro focalizado nas páginas seguintes é o homem que, ao ser envolvido por tais mudanças e a elas reagindo, joga com suas qualificações humanas e culturais, a busca de ajustamento nos quadros societários urbanos.

A MÚSICA POPULAR "NEGRA"

Dentre as várias formas musicais populares identificadas legitimamente ou não ao grupo negro (3), o *samba* destaca-se como o gênero-símbolo de toda uma linha musical, sobre o qual recaiu a missão de representar a "autenticidade" da poética popular brasileira em determinada fase histórica de nossa vida. O atual samba — urbano e comercializado — (4) é o produto estilizado de uma tendência musical que começou a ganhar expressões mais refinadas e citadinas nos centros lúdico-religiosos das populações negras do Rio de Janeiro, logo no começo do século. Recém-egressa da escravidão, sem condições institucionais para desenvolver satisfatoriamente seus anseios de sociabilidade nos quadros urbanos, essa população encontrava em tais centros a oportunidade de convívio endogrupal, onde a maioria predominante era branca. Ali, submetidas a toda sorte de pressões, inclu-

(2) Cf. João Baptista Borges Pereira, *Ofício, Profissão e mobilidade, O Negro e o Rádio de São Paulo*, Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1967 (cap. III).

(3) Nesta relação de formas musicais populares, pode-se incluir a marcha, o choro, o maxixe, a batucada etc. Cf., Mário de Andrade, *Música, Doce Música*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1962, p. 23; Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, 2.ª edição, F. Brigulet, Rio de Janeiro, 1942, pp. 112-193; Lúcio Rangel, *Sambistas e Ocorões*, Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1962, p. 56; Almirante, *No Tempo de Noel Rosa*, Livraria Francisco Alves, 1963, p. 65. Sobre a dificuldade em especificar o que é realmente de origem cultural negra em tais formas musicais; cf. Renato Almeida, *A Influência da Música Negra no Brasil*, Colóquio sobre as Relações entre Países da América Latina e da África, UNESCO, IBCEC, Rio de Janeiro, 24 a 30 de setembro de 1963 (edição mimeografada).

(4) A primeira música gravada oficialmente com o nome de samba Pelo Telefone. Embora sua autoria seja oficialmente atribuída ao mulato Donga, frequentadores do centro dirigido pela Tia Ciata, na Praça Onze, do Rio de Janeiro, afirmam que o mesmo surgiu como composição grupal em reuniões ali realizadas.

sive policiais, os negros arregimentavam, por assim dizer, fragmentos de sua tradição cultural que sobreviveram à escravidão, e com eles ensaiavam a composição de um estilo de vida precário e que aos olhos da maioria branca era profundamente desabonador. Em tais centros, cantavam, dançavam, adoravam suas divindades meio-africanas, meio-cristãs e organizavam ranchos comemorativos de datas cristãs, que posteriormente evoluíram, num processo de laicização de costumes, para as famosas escolas de samba do Rio de Janeiro, que durante o carnaval desfilam pelas avenidas do Rio de Janeiro (5).

Eis o depoimento de negro, de 77 anos: "Naquele tempo (1910), não havia lugar para se divertir. Não havia cinema. Havia só festa familiar. No Rio de Janeiro todo o mundo se divertia com festa familiar. Nós, os da *raça* (prêto) já sabíamos de cor onde se reunir. Havia sempre festa, com baile e até com assunto religioso, em numerosas famílias. Lá os crioulos se reuniam, comiam, sambavam, se divertiam, namoravam e casavam ou então amigavam. Mas de qualquer jeito arranjavam companhia. Havia muitas casas (centros) onde os negros se reuniam. As principais, que eu me lembro, eram da Percialiana, mãe do João da Bahiana; da Amélia do Aragão, mãe do Donga, e da Tia Ciata, na Praça Onze, lá onde foi feito o samba *Pelo Telefone* que o Donga diz que é d'ele" (6). Este depoimento é complementado por outro, de um negro de 87 anos: "As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento mas também para reunir os moços e o povo de "origem" (negro). Tia Ciata, por exemplo, fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de prêto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a "elite". Quem ia prô samba, já sabia que era da nata. Naquele tempo eu era carapina (carpinteiro). Chegava do serviço em casa e dizia: mãe, vou prà casa da Tia Ciata. A mãe já sabia que não precisava se preocupar, pois lá tinha de tudo e a gente ficava lá quase morando, dias e dias se divertindo".

Estes depoimentos, além de completar os anteriores, ainda mostram como o branco encarava tais reuniões: "Minha mãe sempre fazia festa para reunir os meus colegas e amigos de "origem". A festa durava às vezes dias e dias. Tinhas comes e bebes e não faltavam o baile na sala de visita, o samba-raiado na sala dos fundos e a batucada no terreiro. Para fazer a festa a minha mãe ia buscar o alvará na Polícia. Lá o Chefe dava conselho, pois na opinião da polícia, negro só se reunia para brigar, para fazer

(5) A primeira Escola de Samba — «Deixa eu Falar» — teria surgido no Bairro do Estácio de Sá, na altura de 1925; cf. J. B. Borges Pereira, op. cit. pp. L 212-213.

(6) Cf. nota 4.

malandragem. Mesmo com a autorização, a polícia não deixava a gente em paz. Ela aborrecia sempre. Quando a polícia apertava a gente num canto, a gente ia para o outro. Nós fazíamos samba na planície. Quando a polícia vinha, nós nos escondíamos no morro. Lá era fácil esconder... Um dia de maio de 1918 eu estava na Penha, participando da festa e do samba. A polícia veio, acabou com a nossa festa e ainda quebrou o meu pandeiro. A polícia sempre tomava os nossos instrumentos porque ela achava que prêto era briguento, fazia capoeira e o instrumento de percussão servia como arma. Ignorância!" — "Quando eu era rapazinho ia assistir ao samba da *negrada* lá no mato, perto do Mangue. Eles escolhiam lugar onde a polícia não os encontrasse. Me lembro que uma vez eu estava assistindo bem sossegado à brincadeira, quando a polícia entrou. Quebrou os instrumentos e botou os negros a correr. Quando eu estava já grandinho, quase no de 1920, a gente precisava andar com os instrumentos escondidos, quando ia de uma festa a outra. Era botá um violão debaixo do braço e a polícia já vinha em cima. Samba era nome que fazia a turma grã-fina fazer o sinal da cruz! Mas tudo isso passou e hoje, eu que andava correndo da polícia, sou homenageado por todos. O samba só me deu alegria na vida. Falo sempre em casa que o mundo dá muitas voltas: a nossa música era motivo de vergonha, hoje ela é de orgulho".

Nesta última frase está expresso o processo de revalorização desse gênero musical, transformando a música "negra" de uma situação de desprestígio social para a posição de "a música popular brasileira". Quais os fatores responsáveis por tais processos da mudança? Pelo menos três ordens de fatores respondem por êste processo: a primeira, ligada à exaltação do ritmo na escrita musical do Ocidente; a segunda diz respeito à implantação do estilo de vida urbano entre nós; por fim, a terceira ordem de fatores está prêsa a um instante histórico de exaltação nacionalista. "O exalçamento e a consagração do ritmo na música do Ocidente trouxe como consequência o aproveitamento de ritmos populares, colocando em realce todo o complexo dentro do qual aqueles elementos se inseriam: o instrumental, as expressões melódicas, as tradições culturais, e até mesmo os elementos humanos a eles identificados". Referindo-se a êste fenômeno, Mário de Andrade diz, em 1926, que "não é por causa do jazz que a fase atual é de predominância rítmica. É porque a fase atual é de predominância rítmica que o jazz é tão apreciado" (7). Excetuando o prestígio mundial e guardadas as devidas proporções, o que aconteceu com o jazz — e também com as demais músicas afro-americanas — aconteceu com a música "negra" do Brasil. Pela disposição de elementos que a compõem, onde o ritmo se destaca e se alça ao primeiro plano, esta música, que paulatinamente vai ganhando público e conquistando preferências, harmoniza-se com aquelas ten-

(7) Cf. Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Livraria Martins Editôra, São Paulo, 1962, p. 58.

dências renovadoras e condicionantes que, após a Primeira Guerra Mundial, se instalam em todo o campo musical. Dentro deste contexto mais amplo, ela se torna espécie de manifestação lógica, compatível, não-destoante; enfim, ela se configura como traço inovado e inovador que passa a ser explicado e a ser aceito sob os influxos aliciadores daquelas orientações e daqueles interesses que então ganham relêvo.

As duas ordens de fatores, que se incluem neste esquema explicativo, originam-se da própria realidade brasileira. Ainda que o processo de urbanização do País se tenha iniciado nos fins do século XIX, a década de 20 representa o instante histórico de transição mais acentuada entre o Brasil rural e o Brasil urbano. Acompanhando as transformações estruturais, a cultura brasileira reformula-se em termos de expressões urbanas. É o estilo de vida urbano que vem substituir paulatinamente valores e interesses ligados ao mundo rural. A música não poderia permanecer alheia a tais alterações. Neste plano, coube à música "negra", até então despregiada, o papel de expressar mensagens do novel estilo de vida. Diferentemente da música que até então dominava, que à consagração do amor romântico ligava a apologia do viver bucólico, na música popular em ascensão "a natureza está sempre ausente sendo invulgar qualquer imagem ou comparação com tais elementos..." (8). Seu assunto é sempre a cidade e a crônica de seus habitantes.

Ao se analisar a terceira ordem de fatores, surge à tona emaranhado painel de exaltação nacionalista que após a Primeira Guerra Mundial dominou de forma acentuada todas as expressões da vida nacional, a partir de seus fundamentos econômicos (9). A busca da autenticidade nacional, sendo então comprometida pelo avanço do estilo de vida urbana, levou o pensamento brasileiro a se concentrar sobre as "verdadeiras fontes de brasilidade". A Semana da Arte Moderna é uma expressão formal, em 1922, desta tendência que, embora agasalhando cambiantes ideológicos, tinha como denominador comum a procura daquilo que forneceria os elementos para a caracterização do que era "nosso". Na música, esta fonte de autenticidade foi encontrada principalmente nas contribuições negras da cultura nacional. Música erudita e música popular se unem estreitamente, num influenciar recíproco. É o instante em que o negro, como expressão cultural, "entra na moda", até que na década de 40 surgem as primeiras reações a estas tendências (10). O que interessa destacar é que durante este período, a música popular "negra" ganhou *status* mais elevado, consolidando a sua posição no processo de competição com as demais alternativas musicais que ainda hoje são exibidas pela cultura brasileira.

(8) Como, por exemplo, o *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense (1915).

(9) Pereira, op. cit., cap. III (2.^a parte).

(10) Cf. Arthur Ramos, *A Aculturação Negra no Brasil*, Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1942, p. 326.

O NEGRO PERANTE NOVAS ALTERNATIVAS OCUPACIONAIS

A comercialização da música popular "negra" é outra ordem de fatores que entra neste ensaio explicativo quando se busca, não apenas explicar a aceitação plena desta nova linha musical, mas, acima de tudo, quando se pretende associar tal processo de revalorização musical ao surgimento de novas alternativas ocupacionais. De outro lado, a aceitação do negro por estas atividades remuneradas, ainda que na dependência de múltiplos fatores, explica-se principalmente em termos de sua "adequação" racial e cultural aos novos papéis profissionais. Isto é, além de estar, como grupo, ligado histórico-culturalmente à música em ascensão, ele é favorecido neste jogo competitivo pelos estereótipos que procuram reunir num mesmo complexo biocultural a cor negra e a aptidão para a arte e técnica ritmo-musicais.

A comercialização da música de maneira sistemática está vinculada ao incremento do consumo popular da arte, o que por sua vez implica a existência de um público consumidor recrutado das populações que se urbanizam dentro de uma sociedade em progressivo processo de massificação. Portanto, comercialização da música popular, constituição de um público consumidor, massificação e, como se verá, a industrialização, são todas expressões do mesmo processo de urbanização que aos poucos se implanta no Brasil. Por seu lado, a comercialização sistemática da música, colocada, como foi, em termos empresariais, contribui para o enriquecimento da estrutura ocupacional na medida em que dá *status* profissional a atividades até então desempenhadas em termos de diletantismo. Dentre estas empresas, destacam-se as gravadoras e o rádio, em especial o rádio publicitário. Nas páginas finais desta análise será dado destaque à empresa radiofônica como campo de trabalho que se abre ao negro, a partir da década de 30.

Os depoimentos transcritos a seguir mostram como, paralelamente à aceitação da nova música urbana e ao aparecimento de novos centros de comercialização, o homem negro vai encontrando oportunidades de ganho. O primeiro a testemunhar é Pixinguinha, famoso compositor e músico negro: "venho de uma época em que não havia grandes divertimentos como hoje. Naquele tempo não havia clubes dançantes. Os bailes eram feitos em casa de família. Em casa de preto a festa era na base do *chôro* e do *samba*. Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba nas salas de fundo é a batucada no terreiro. Era lá que se formavam e se ensaiavam os *ranchos* (11). A maioria dos sambistas e dos chorões era de cor. Branco quase não havia. Comecei minha carreira de músico aos 15 anos, ganhando 8 mil réis por mês. Tocava em *casas de chope*, que eram as *boites* de antigamente. As *casas de chope* funcionavam das 20 às 24 horas. Vez ou outra, tocava, como profissional, em festas dançantes. Depois de 1920, formamos um conjunto — os Oito Batutas —

(11) Cf. nota 6.

com companheiros de festas e de serenatas. Com este conjunto começamos a ser aceitos em festas familiares de gente elegante, porque o Arnaldo Guinle, o Lineu de Paula Machado e o Floresta de Miranda abriam com seu prestígio o caminho para nós. Depois o Guinle arrumou uma viagem do conjunto para a França. Após o sucesso na Europa a nossa música começou a ser aceita e começamos a receber convites para trabalhar. No Rio, logo que chegamos, o Dr. Roquette-Pinto nos convidou para audições no Rádio. Isto foi em 1924, mais ou menos. A que seria Rádio Sociedade estava funcionando provisoriamente num pavilhão. Acho que nós fomos os primeiros prêtos a entrar para o rádio tocando música popular. Havia lá uma cantora mulata mas ela cantava música fina. Depois, fomos para São Paulo. Fizemos uma temporada lá em um café elegante, que chegou a parar o trânsito. Depois vieram os cinemas mudos. Cinema de luxo mantinha duas orquestras: uma ao pé da tela, para acompanhar o roteiro do filme; outra na sala de visitas para entreter os frequentadores. Negro não era aceito na segunda orquestra. Lembro-me que os únicos prêtos que tocavam no Cinema Palais era um tal de Mesquita (violonista) e um tio dele (violoncelista). Ambos haviam estudado na Europa tinham chegado de lá com fama e só tocavam música erudita. Nós começamos a tocar nesse Cinema porque começamos a ser exigidos pelo público frequentador. Depois surgiu a propaganda, o rádio se firmou, a nossa música ganhava cada vez mais prestígio e eu fui subindo com ela. No rádio, desempenhei várias funções, sempre ligadas à música. A partir de 1925, também minhas composições começaram a ser gravadas. As gravadoras foram ficando mais comerciais e estavam preocupadas em explorar o gosto do público. Mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor, porque eu nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam prêtos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia".

O segundo depoimento é de um compositor branco: "comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto, só de brancos. Usei pseudônimo porque tinha vergonha de ver meu nome identificado ao samba e à música popular. Nosso conjunto ajudou na aceitação da nova música, porque nós não tocávamos por dinheiro. Participávamos de festas familiares e dos primeiros salões que iam aparecendo no Rio, porém sempre como diletantes. Isto atraiu para nós a simpatia e o respeito do público mais exigente. Quando eu entrei para o rádio, já o encontrei cheio de crioulos, mas isso foi em 1932. Dia a dia nós sentíamos a música ir ganhando prestígio, principalmente com o aparecimento de cantores e instrumentistas brancos, alguns até de boa família, como o Mário Reis. Com este prestígio surgiu novo campo de trabalho: ensinar violão. Antes o violão era mal visto. Depois o violão começou a ganhar aceitação nas camadas mais ricas da população. As mães de boa família começaram a aprender violão. O Patrício Teixeira foi um violonista preto que encontrou novo meio de ganhar dinheiro ensinando violão para mães da sociedade".

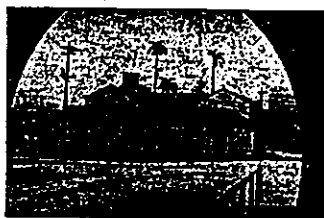
Por fim, o terceiro depoimento, de um sambista da Escola de Samba de Mangueira: "No início ninguém queria saber de prêto, nem como cantor, nem como compositor. Fiz muitos sambas que se perderam por aí. Alguns estão em nome de figurões do rádio, como se tivessem sido eles os compositores. Naquele tempo ninguém ligava pra nada. Samba não dava dinheiro. Ele podia dar "cana" (prisão). Depois nós entramos na moda. Negro de cá. Negro de lá. Escola de Samba. Carnaval, música, tudo era de crioulo. Eu participei do 1.º desfile oficial de escolas de samba realizado no Rio. Foi feito lá na Praça Onze pelo jornal "Mundo Esportivo". Na "cabeça" do desfile estavam os compositores brancos. Neste desfile a nossa escola foi a vencedora. No ano seguinte, em 1933, foi a consagração da nossa escola e da música do negro, do samba. O jornal "O Globo" fez o desfile. Quando eu vi aquêlê desfile de prêtos, o povo aplaudindo o nosso samba, foi que percebi como o negro era importante para o Brasil. Depois disso, nós viramos gente importante, requestada. Fui parar até em boite de grã-fino e em televisão. Mas não deixei de lado nem minha gente, nem minhas "gafieiras". Lá eu toco com alma, pego meu pandeiro e esqueço do mundo".

Entre outros aspectos significativos, percebe-se em tais entrevistas a constante referência ao rádio. Tendo surgido no Brasil, em 1922, em comemoração ao centenário da Independência do País, o rádio permaneceu até 1930, mais ou menos, como veículo encarregado precipuamente da educação sistemática (12). A partir de 1932, surge em cena o rádio publicitário e com êle a moderna empresa radiofônica brasileira, a serviço do complexo industrial e comercial, que aos poucos ditava as linhas de interesse dos grandes centros urbanos do Sul, como São Paulo e Rio de Janeiro. É este veículo de propaganda que, de um lado, se transformou no grande veiculador da nova linha musical, e, de outro, abriu perspectivas inéditas de carreira para músicos e cantores populares. Neste nicho ocupacional, embora competindo com os brancos, o negro se alojou com relativa facilidade, se se comparar o que ocorre com o enquadramento profissional do prêto em outras esferas de trabalho. Voltando ao que se discutiu anteriormente, isto se deve a sua adequação aos papéis sociais abertos por êste nôvo campo profissional. Adequação que é ao mesmo tempo de ordem histórico-cultural e biocultural. No primeiro caso, a identificação do negro com a nova linha musical favoreceu-o profissionalmente, pois no processo de valorização de um elemento cultural o agente humano a ela ligado historicamente foi também revalorizado. No segundo caso, a análise se defronta com a estereotipia que envolve o negro na tradição cultural brasileira. O estereótipo, ao exagerar qualidades e ampliar os defeitos,

(12) Os introdutores do Rádio no Brasil foram dois cientistas e educadores: Henry Morize (físico francês radicado no Brasil) e E. Roquette-Pinto (Antropólogo brasileiro). Em 1952, o Brasil possuía 934 prefixos, situando-se em 1.º lugar quanto ao número de estações transmissoras, dentre todos os países de língua portuguesa e espanhola espalhados pelos quadrantes do globo. Cf. World Communications: Unesco, Paris, 1964.

fornece uma imagem deformada do homem negro, como expressão racial. Neste caso particular, o que está em jogo é a conexão biológica entre aptidões musicais e traços raciais. Isto é, visto através desta conexão estereotipada, o negro brasileiro se confunde biologicamente com a própria música. É como se o negro, por ser negro, trouxesse em sua estrutura física as potencialidades indispensáveis para ritmar e tocar. É claro que em si tal estereótipo, ao transformar em associação lógica aquilo que é apenas uma identificação de ordem histórico-cultural, expressa um componente de toda uma ideologia racial brasileira, quase sempre desfavorável ao preto. Neste caso, porém, ao invés de desfavorecê-lo, ainda que cientificamente contestado, tal estereótipo o auxilia em seu processo de competição com os brancos. Ambos — preto e branco — estão convictos de que musicalidade e negritude são dois elementos racialmente indissolúveis.

Em conclusão, o que resta sublinhar nestas rápidas considerações é que a revalorização da música e de todo o complexo cultural a ela ligado trouxe consigo a revalorização do elemento humano historicamente identificado a tal expressão de cultura, adequando-o às exigências do contexto de atividades remuneradas que então se configura pela primeira vez em nossa estrutura ocupacional. "Houve, portanto, a transferência do prestígio do elemento cultural para o substrato orgânico a ele associado. Da mesma maneira que a "sua" música deixa de ser expressão pejorativa e indesejável, o negro enquanto cantor ou músico não é mais o indivíduo inclinado às atividades artísticas reprováveis; ao contrário, dentro dos novos valores vigentes ele passa a encarnar, melhor do que o branco, o virtuosismo coreográfico-musical exaltado pelas tendências e pelos padrões estéticos de um momento histórico-cultural que alcança até a atualidade" (13).



(13) Cf. J. B. Borges Pereira, *op. cit.* p. 235.