

El mito del origen indígena-jesuítico del *cateretê* en la historiografía brasileña

Juliana Pérez González

Doctoranda, Programa de Historia Social, Universidad de São Paulo

julianabe@gmail.com

Resumen

Desde finales del siglo XIX, la historiografía musical brasileña coincide en atribuirle a la danza del *cateretê* orígenes indígenas y jesuíticos. Este artículo analiza retrospectivamente la mitificación de esa explicación, partiendo de los autores que la adoptaron en el siglo XX hasta llegar al general José Vieira Couto de Magalhães, a finales del siglo XIX. Se hace un sucinto estudio de la crónica colonial en que este autor se basó, resaltando los fragmentos silenciados. El artículo termina relacionando la acogida que tuvo el supuesto origen indígena-jesuita del *cateretê* con el contexto social e historiográfico que lo reprodujo.

Palabras clave: Historiografía, música *caipira*, Brasil, Compañía de Jesús, Indígena.

Abstract

Since the late 19th century, Brazilian musical historiography has agreed on attributing indigenous and Jesuitical origins to the *cateretê* dance. This article analyses retrospectively the mythification of that explanation, from the authors who adopted it in the 20th century to General José Vieira Couto de Magalhães, in the late 19th century. A succinct study of the colonial chronicle on which this author based his work is carried out, highlighting parts which had been silenced. The article ends by relating the acceptance of the supposed Indigenous-Jesuitical origin of the *cateretê* dance to the social and historiographical context which produced it.

Keywords: Historiography, *Caipira* Music, Brazil, Society of Jesus, Indigenous.

Introducción

En un estudio sobre música *caipira* publicado en 2013, Ivan Vilela –reconocido músico, compositor, profesor de *viola caipira*¹ e investigador– mencionó, en las primeras páginas, los orígenes musicales de algunos de los estilos de esta tradición campesina. Vilela escribió que los bailes cantados del *cateretê* y el *cururú* habían surgido del proceso de evangelización liderado por el padre José de Anchieta (1534-1597) en la antigua villa de São Paulo. Según la explicación retomada por el autor, el padre jesuita se valió de danzas indígenas del mismo nombre para enseñar la fe cristiana. El sacerdote habría traducido al tupi los dogmas católicos y los habría musicalizado usando melodías y coreografías indígenas con acompañamiento de instrumentos portugueses como la *viola*, iniciándose así una práctica musical perpetuada en la tradición campesina (Vilela 2013, 39).

Vilela no ha sido el único autor en remitirse al pasado colonial para explicar los orígenes del *cateretê* y *cururú*. Por el contrario, su relato hace eco de una tradición historiográfica que ha coincidido en atribuirle orígenes jesuíticos e indígenas a estos dos bailes, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. En este artículo analizaremos el que hemos denominado “mito de origen” del *cateretê*. Para ello, haremos un breve esbozo retrospectivo de los autores que lo divulgaron hasta llegar al autor que creemos lo forjó. Nos detendremos en su obra y las fuentes documentales en que se basó. En seguida señalaremos algunos silencios sobre una posible cercanía entre el *cateretê* y tradiciones peninsulares, y la preferencia de la historiografía por imaginar un universo musical indígena lejano. Terminaremos reflexionando sobre la fuerza discursiva que tuvo esta mitificación, tanto en textos académicos como en la memoria oral, y sugeriremos algunos factores que pudieron influir en la aceptación de este relato durante más de una centuria.

El origen del *cateretê* en la literatura sobre música *caipira*

Por música *caipira* se entiende, básicamente, un conjunto de géneros musicales adscritos al mundo rural de la extensa región interiorana centro-sur del Brasil conocida como la *paulistânia*, que comprende los actuales estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul, sur de Minas Gerais y partes de Norte do Paraná, Tocantins y Mato Grosso, zona que comparte algunas características culturales. Durante el periodo colonial el territorio sufrió la influencia de las expediciones de los *bandeirantes*, grupos de mercenarios que salían de la villa de São Paulo hacia el interior del continente en busca de mano de obra indígena esclava. Todo parece indicar que las constantes incursiones por este territorio terminaron por crear corredores culturales entre São Paulo y partes del interior brasileño. Dentro de los géneros *caipiras* practicados a lo largo de esta área, tanto en contextos rurales tradicionales como semi-rurales y urbanos folclóricos, se encuentra el *cateretê*. Un baile acompañado por dos cantantes, *viola caipira* y guitarra, que intercala interludios cantados en intervalos de tercera, con interludios instrumentales durante los cuales la percusión es aportada por las palmas y el zapateo de los bailarines.

1. Cordófono de cuerda pulsada, generalmente con cinco órdenes dobles de cuerdas metálicas. Su caja de resonancia y su escala son menores que la guitarra española y tiene diversas afinaciones. También hay algunas modificaciones regionales.

Pese a asumir que la música *caipira* es resultado cultural de más de 500 años de historia, su aparición como tema de estudio en la historiografía es reciente. Aproximadamente a finales de los años 1970 comenzaron los debates escritos sobre sus dinámicas sociales, musicales e históricas. A esto contribuyó la visibilidad que los géneros *caipiras* habían tenido en la temprana industria urbana del entretenimiento, su entrada a la fonografía comercial en la década de 1930 y su consolidación como género grabado en la segunda mitad del siglo XX.

La música *caipira* grabada paulatinamente se diferenció en dos tipos: uno, partidario de preservar el estilo de las primeras grabaciones, consideradas como auténticamente rurales y tradicionales, y otro, abierto a modernizarse adoptando elementos musicales y performáticos de géneros extranjeros y mediáticos. Pese a que esa diferencia venía forjándose desde la entrada del género a la discografía comercial, ella se hizo más evidente en la década de 1970 y esto llamó la atención de algunos académicos, periodistas y divulgadores, atraídos por la visibilidad que los medios de comunicación le daban a la versión modernizante.

En este contexto, el abogado y locutor João Luiz Ferrete, escribió la biografía de uno de los promotores del considerado estilo *caipira* “de raíz”, Ariwaldo Pires, mejor conocido como Capitão Furtado (1907-1979). Ferrete dedicó los primeros capítulos de su libro a sustentar el origen rural y autóctono de la música *caipira* para así legitimar la importancia y autenticidad de la labor de su biografiado. Partiendo de Adán y Eva como personajes esencialmente campesinos, Ferrete aseguró que la primera música conocida por el hombre había sido la música rural. En consecuencia, la música *caipira* sería una de las más antiguas y valiosas tradiciones brasileñas. En el momento en que la argumentación de Ferrete apuntó hacia el carácter netamente brasileño de la música *caipira*, este recurrió al papel activo del padre Anchieta en la historia del género:

[...] Anchieta ter-se-ia aproveitado de uma dança religiosa dos índios, chamada *caateretê*, para atraí-los ao cristianismo [...], dando margem ao surgimento de um primeiro vestígio de música local na mais extravagante das parcerias culturais ocorridas no continente americano (Ferrete 1985, 18-19).

Ferrete buscaba señalar la especificidad del *cateretê* como género musical propio del estado de São Paulo. Esto lo lograba, no solo indicando su origen indígena sino también ligándolo a una particularidad histórica, como fue la obra apostólica del fundador de la capital de ese Estado.

Es interesante observar que el origen indígena-jesuítico del *cateretê*, le ayudaba a Ferrete a sustentar la legitimidad del estilo *caipira* antiguo, en detrimento de las versiones modernizantes y “falsificadoras”. Autores recientes, más al margen de la candente polémica que crearon los dos estilos en los años 70 y 80, también mencionaron el episodio pero, a diferencia de Ferrete, lo hicieron para enriquecer sus trabajos con una perspectiva histórica y no profundizaron en el asunto, quizás, por no ser punto neurálgico en sus argumentaciones (Sant’Anna 2000, 91; Zan 2004, 2; Nepomuceno 2005, 58; Zan 2008, 3). De cierta forma, en la actualidad el origen del *cateretê* es un lugar común en la historiografía; en general, es tratado como un acontecimiento bien documentado o comprobado por la literatura precedente.

Una de las publicaciones anteriores al libro de Ferrete preocupada por un asunto similar –y, tal vez, una de las mejor sustentadas académicamente–, fue elaborada por un intelectual de amplio reconocimiento en las ciencias humanas brasileñas. En su juventud el sociólogo y

crítico literario Antônio Cândido estudió los orígenes indígenas del *cururú*, otra danza cantada *caipira* que guardaba similitudes coreográficas y musicales con el *cateretê*. En la década de 1940, Cândido se propuso hacer su tesis doctoral sobre las manifestaciones de ese baile en el interior del Estado de São Paulo, con la intención de combinar sus intereses sociológicos y poéticos. Tras realizar sus primeras salidas de campo y percibiendo su falta de conocimientos musicales decidió modificar el objeto de su estudio y se enfocó en la vida cotidiana y organización de la sociedad *caipira* (Dantas 2002, 83). En 1964 se publicó su tesis bajo el título *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*, texto leído y aplaudido hasta la actualidad como uno de los mejores trabajos sobre el asunto. En 1956, antes de salir su libro, Cândido publicó el artículo "Possíveis raízes indígenas numa dança popular", texto en el que sintetizó su estudio inicial sobre la danza del *cururú* y que quedaría por fuera de su tesis.

En su artículo, Cândido partió de la sospecha de que el *cururú* era una danza de influencia indígena, tolerada y difundida por los jesuitas durante la Colonia. El autor comparó material etnográfico e histórico con prácticas conocidas por él durante su trabajo de campo. De esta forma, concluyó ser posible ver en el género algunas supervivencias de las tradiciones indígenas tupí, como el hecho de ser una danza en rueda, su compás ser marcado por el pie, la improvisación de su canto, los duelos cantados y el prestigio del buen cantador. Según el autor, estos elementos habrían llegado al *cururú* reorganizados según las características de la sociedad que se configuraba, es decir, según la "existência de uma força própria de organização na sociedade paulista" (Cândido 1964, 14). Este fenómeno de mezcla cultural solo se habría dado en el estado de São Paulo, gracias a su distancia de los centros de poder colonial y la consecuente permisividad del régimen (Cândido 1964, 11-14).

El estudio de Antônio Cândido presentó una argumentación convincente, basada en una amplia y variada bibliografía. Aún sin documentación histórica que sustentara una relación clara entre el *cururú* y las labores de los jesuitas en el São Paulo colonial, Cândido recurrió a fuentes documentales históricas de otros lugares de Brasil. Recopiló testimonios de otros padres jesuitas, como Manuel da Nóbrega y Fernão Cardim, sobre la "adoção de práticas aborígenes como técnica provisória, para servir de passagem à perfeita identificação do índio catequizado com a cultura ocidental, pelo menos no que se refere à vida religiosa" (Cândido 1956, 5) y señaló la posibilidad de que esta misma estrategia hubiera sido usada en las misiones jesuitas de São Paulo.

Por ahora, nos interesa señalar que la sospecha de la que partió el estudio de Cândido sobre la relación estrecha entre el *cururú*, la música indígena y las misiones jesuíticas de São Paulo, no era original. Probablemente se basaba en conjeturas que circulaban en textos anteriores como, entre otros, el del violinista y compositor minero Flausino Rodrigues Valle: "Entre as formas choreographicas, uma das mais comuns é o *cateretê* ou: *catira*, *dança guarany*; já o padre Anchieta fazia menção della, tendo, em muitas, que eram cantadas, substituído o *guarany* pelo *portuguez*" (Valle 1936, 90).

Igualmente probable es que Cândido se haya inspirado en conversaciones personales con el musicólogo y escritor Mário de Andrade, amigo personal y tío de su esposa, pues sabemos que Andrade también sospechaba sobre los orígenes indígenas del *cateretê* y *cururú*. De acuerdo con la publicación póstuma de su *Dicionário da música brasileira*, Andrade era cuidadoso en sus afirmaciones y percibía que no había documentación suficiente para corroborarlo: "[...] não

há nenhuma descrição coreográfica de tal cateretê primitivo [...] as descrições detalhadas são todas recentíssimas” (Andrade 1989, 121).

Uno de los textos leídos por Andrade, en que se hacía mención al origen del *cateretê*, fue la historia de la música brasileña publicada por el cantante de ópera Vincenzo Cernicchiario en 1926. En su libro, el músico italiano escribió al respecto: “O Padre José de Anchieta aproveitou-se de uma dança religiosa dos índios, chamada ‘caateretê’ para atrahil-os ao cristianismo: introduziu-a nas festas de Santa Cruz, Espirito Santo, Conceição e Gonçalo” (Cernicchiario 1926, 22). Cernicchiario dejó indicado que esta información la había tomado de una de las obras de José Vieira Couto de Magalhães, publicadas el siglo anterior.

Efectivamente, el general José Viera Couto de Magalhães se había referido al *cateretê* en dos de sus escritos. Todo parece indicar que, a finales del siglo XIX, el General fue el primer autor en referirse al origen indígena-jesuítico de este baile. Tanto en su libro *O selvagem* (1876) como en su conferencia “Anchieta, as raças e línguas indígenas” (1897), el General aportó los principales elementos de nuestro “mito de origen” y, a la vez, dejó pistas que nos permiten adentrarnos en la gestación de sus propias afirmaciones.

José Vieira Couto de Magalhães y el *cateretê*

José Vieira Couto de Magalhães fue un reconocido político, militar, escritor y hablante de tupí. Por encargo del Emperador del Brasil Don Pedro II, escribió *O selvagem* para participar en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876. En este libro, de carácter ensayístico y basado en sus viajes por el interior del país, Couto de Magalhães hizo la primera referencia conocida por nosotros al tema que nos interesa. Avanzadas las primeras 100 páginas, escribió que el “cateretê, cururú e dança de minuanos e outras” venían de los indígenas tupí y estaban ligadas “íntimamente aos hábitos nacionais” (Magalhães 1876, 78, segunda parte). Sin profundizar en el asunto, nuestro autor pasó a otros temas relacionados con la vida de los colonos e indígenas interioranos.

Posiblemente, el propósito de Couto de Magalhães en *O selvagem* era dar argumentos a favor de la introducción del indígena en el orden nacional como mano de obra eficaz (Turin 2012). Parece que el General estaba a favor del trabajo indígena en labores agrícolas pues, según él, estaba demostrado que el indígena “não é produtivo em industrias sedentárias [...] Onde quer que foi possível empregar o selvagem como caçador ou pastor, elle excedeu muito à raça branca” (Magalhães 1876, 90, segunda parte).

En este sentido cobran fuerza las diversas observaciones del autor a lo largo de su libro sobre el alto grado de “cruzamento” entre indígenas y colonos en el interior de Brasil. Para Couto de Magalhães esa simbiosis era evidente a nivel lingüístico, dada la extensión territorial del tupí y su influencia en el portugués brasileño, así como en los ámbitos literario y musical. Para Magalhães, el mismo tipo de mezcla de sangre se había dado a nivel cultural, pues en ambos “os elementos se confundem; seus signaes característicos desaparecem para dar logar a um produto homogeneo, que, não sendo exactamente nenhum dos dous que entraram na composição, participa da natureza de ambos” (Magalhães 1876, 144, segunda parte). En suma, es probable que Magalhães atribuyera un legado indígena a las danzas campesinas para aumentar el número de indicios sobre el grado de simbiosis cultural en que describía

a los habitantes del interior. Por esta vía, el General quizás buscaba disminuir los prejuicios que impedían la inclusión laboral de los indígenas, colocando sus rasgos culturales como constitutivos de la vida rural del interior. Como se observa en este primer registro, el relato sobre el origen indígena del *cateretê* servía a un argumento mayor cuya finalidad era política y no histórica, ni mucho menos musicológica.

El *cateretê* y la misión jesuita

Dos décadas después de publicado su ensayo, Couto de Magalhães volvió a mencionar al *cateretê* en un discurso escrito para la celebración del tricentenario de la muerte del padre José de Anchieta, en 1897. Esta conferencia finalmente no fue leída pero fue anexada a partir de la segunda edición de *O selvagem*, publicada en 1913.

En la conferencia "Anchieta, as raças e línguas indígenas", Magalhães anotó las palabras que serían retomadas por la historiografía del siglo XX sobre el baile cantado. Alabando la labor evangelizadora de Anchieta, el General comparó el *cateretê* con bailes europeos y explicó:

[...] A [dansa] brasileira, essencialmente paulista, mineira e fluminense, é o *cateretê* tão profundamente honesta (era dansa religiosa entre os tupis) que o padre Joseph de Anchieta a introduziu nas festas de Sta. Cruz, S. Gonçalo, espirito santo, S. João e Senhora da Conceição, compondo para ellas versos em tupi, que existem até hoje e de que possuo cópia (Magalhães 1935, 317).

En seguida, Magalhães aseguró a su público haber asistido durante sus viajes por el interior a muchas fiestas y danzas al "som de viola", instrumento íntimamente ligado a las tradiciones musicales de esa región. Sobre la *viola*, explicó que era un instrumento indígena de tres cuerdas llamado *guararápewa* en tupí. Adicionalmente argumentó que el baile del *cateretê* era superior a los bailes europeos puesto que imponía un ejercicio físico y psíquico mayor, gracias a la complejidad de su canto y verso (Magalhães 1935, 317).

A lo largo del siglo XX, diversos autores repitieron estas ideas de Couto de Magalhães: el origen indígena de la danza; el papel de Anchieta en su difusión; su uso en fiestas religiosas; y el desarrollo de la inteligencia que exigía el baile. Pero, curiosamente, ninguno de los autores mencionó el instrumento de cuerda *guararápewa*, descrito por Magalhães.² Es probable que quienes leyeron la conferencia hayan callado este dato porque, a) contradecía la idea generalizada de que la *viola* era un aporte portugués, idea fundamental para sustentar el carácter mestizo del baile o b) porque la presencia de cordófonos entre los grupos indígenas americanos era un dato tan extraño que le quitaba credibilidad a su autor.³

Interesa subrayar que no solo los lectores de Couto de Magalhães seleccionaron la información –ejercicio propio de toda operación historiográfica– sino que también el General eligió, desechó e interpretó detalles, guiado por sus intereses y visión del mundo *caipira*.

2. Por ejemplo, ver Ferrete (1985, 19).

3. Pese a que los estudios sobre instrumentos indígenas americanos tradicionales no hagan menciones a cordófonos, llama la atención que entre 1817 y 1820 el alemán Carl F. P. von Martius haya anotado en su diccionario la palabra tupí *guara-péba* –similar a *guararápewa*– y su traducción al portugués como "*viola, arco, chato*" y al alemán como "*guitarre*" (Martius 1867).

Leyendo el pasado colonial

Las afirmaciones de Couto de Magalhães sobre el *cateretê* tenían bases documentales. En su conferencia sobre Anchieta, citó al cronista jesuita Simão de Vasconcellos (1596-1671) de quien había tomado la información sobre el baile del *cateretê*. No sabemos si Magalhães leyó la primera o la segunda edición de *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, publicadas en Lisboa en 1663 y 1865, respectivamente, pero nos inclinamos a pensar que conoció la edición del siglo XIX, más asequible en su momento. Compararemos a continuación el fragmento escrito por Magalhães con trechos de la crónica de Vasconcellos, en busca de los elementos que provocaron el relato del General. Todo indica que el origen del *cateretê* surgió de la lectura de una crónica colonial a partir de la visión de mundo de un hombre del siglo XIX, hasta llegar a mitificarse y perpetuarse acriticamente en la historiografía. Veamos.

En 1897, Magalhães narró que:

Nas chronicas do padre Simão de Vasconcellos lê-se, com encanto, o como o padre Anchieta compunha verso em lingua tupi e como os meninos, á tarde, iam em procissão pelas ruas do nascente S. Paulo dansando o seu caeterê, cantando versos em louvor da Virgem Maria e parando nas portas dos selvagens; estes, seduzidos pelas dansas e cantos, foram pouco a pouco sendo attrahidos ao christianismo, até que de todo ficaram transformados em homens civilizados (Magalhães 1935, 325).

Ciertamente, en el primer tomo de la *Chronica da Companhia*, Vasconcellos se refirió a las labores del padre José de Anchieta, fundador de la misión de São Paulo en el siglo XVI,⁴ diciendo,

Era destro em quatro lingoas, a portuguesa, castelhana, latina, e brasilica: em todas ellas traduzio em romances pios, com muita graça, e delicadeza, *as cantigas profanas que, então andavam em uso*; com fruto das almas, porque deixadas as lascivas não se ouvia pelos caminhos outra cousa senão cantigas ao divino [...] (Vasconcellos 1865, 90, livro I. Énfasis nuestro).

Todo indica que este fue el principal trecho inspirador de Couto de Magalhães. Si comparamos las dos citas, observamos la imprecisión de Magalhães al adjudicarle a Anchieta la composición de versos “pios” a la Virgen en tupí –o lengua brasilica– y no su traducción, como escribió Vasconcellos. No obstante, lo que más llama la atención entre las dos citas es que Magalhães interpretó la frase “cantigas profanas que, então andavam em uso”, como si Vasconcellos se hubiera referido tácitamente al *cateretê*. Creemos que la interpretación de esta frase, en particular, fue el eslabón que permitió vincular el baile campesino y “profano” del *cateretê* con las cantigas profanas del periodo colonial.

Básicamente, Couto de Magalhães cayó en un tipo de anacronismo. El General trasportó la frase “cantigas profanas que, então andavam em uso”, escrita en 1663, a su propio tiempo, deduciendo que el padre Simão de Vasconcellos se había referido al *cateretê*, baile campesino

4. Es importante resaltar que Vasconcellos no conoció a Anchieta, quien murió en Brasil unos años antes de Vasconcellos haber nacido en Portugal.

de finales del siglo XIX. Es decir, el General consideró el *cateretê* como una danza "profana en uso" tanto en su tiempo como en los siglos XVI y XVII. Consecuencia de esta interpretación, fue asumir que Anchieta había usado el *cateretê* para enseñar textos católicos en lengua tupí.

En fecha más reciente, el musicólogo Rogério Budasz retomó la frase de Vasconcellos "cantigas profanas que então andavam em uso" y, partiendo de la ampliamente documentada práctica española de los siglos XVI y XVIII de crear versiones de carácter religioso para canciones populares, analizó parte de la obra poética de José de Anchieta. Budasz partió de la premisa de que los epígrafes de algunos de sus poemas indicaban el título de la pieza popular con cuya música se debía cantar su poema. De forma convincente, el musicólogo encontró correspondencias entre algunos de los poemas de Anchieta y algunas piezas profanas de su tiempo, disponibles en cancioneros y romanceros ibéricos (Budasz 1996a). Queremos enfatizar que la investigación de Budasz hizo una lectura de las palabras de Vasconcellos más a tono con nuestra manera de comprender el pasado, que la realizada por Magalhães un siglo atrás.

De cualquier forma, es llamativo observar que todos los elementos mencionados por Couto de Magalhães en relación con el origen del *cateretê* se pueden identificar en la obra de Vasconcellos. Por ejemplo, la mención de Magalhães a "como os meninos, a tarde, iam [...] cantando versos e parando nas portas dos selvagens" (Magalhães 1935, 325) se corresponde con la narración de Vasconcellos sobre "aqueles meninos filios dos Indios que [...] sabião já ler, escrever, e cantar muitos d'elles [...] Juntavaõ-se á noite a cantar pelas casas cantigas de Deos em própria lingua" (Vasconcellos 1865, 92, livro I), refiriéndose a niños indígenas evangelizados, enviados desde São Vicente para impartir catequesis a indígenas de São Paulo.

La efectividad de la estrategia evangelizadora fue relatada por Vasconcellos, "[...] e em breve tempo n'esta forma forão bautizados com toda a solenidade possível [...] com grande festa, e aplauso, e não menos exemplo dos país" (Vasconcellos 1865, 92, livro I), relato asumido por Magalhães como estrategia civilizadora. Tal vez, el General también concluyó que los indígenas, "seduzidos pelas dansas e cantos, foram pouco a pouco sendo atraídos ao christianismo" (Magalhães 1935, 325), basado en el testimonio de Vasconcellos sobre los indígenas ser "mui dados a dançar" (Vasconcellos 1865, LXXXVI, livro I) y "afeiçoadissimos a música; e os que são escolhidos pera cantores da Igreja, prezão-se muito do officio" (Vasconcellos 1865, 120, livro II).

***Cateretê* ¿una antigua danza indígena?**

Pero ¿qué hizo pensar a Magalhães que la descripción de Vasconcellos obedecía exactamente al *cateretê*? Es probable que a partir del relato del cronista sobre el gusto indígena por la danza y sus descripciones, Magalhães haya deducido que el *cateretê* era el equivalente a las danzas amerindias descritas por Vasconcellos. Pese a que el General encontró correspondencia entre las descripciones del siglo XVII y los bailes que él había presenciado en el interior, aquí también se observa que Magalhães desechó algunos elementos no poco importantes.

Por ejemplo, el padre Vasconcellos escribió en el siglo XVII: "São mui dados a dançar, e saltar de muitos modos, a que chamão guau em geral: a hum dos modos chamão urucapy; a outro, dos de menor idade, chamão curúpirára: outro guaibipáye, outro guaibiábucú" (Vasconcellos 1865, LXXXVI, livro I).

En primer lugar, notamos que el cronista no usó el término *cateretê* como vocablo indígena para nombrar ningún aspecto de la danza ni del mundo aborígen.⁵ Vasconcellos mencionó el vocablo *guaú* como denominación para baile en tupí; e, incluso, especificó que había cuatro modos diferentes de bailar, cada uno con su propia denominación: *urucapy*, *curúpirára*, *guaibipáye* y *guaibiábucú*.⁶ No obstante, Magalhães adoptó la palabra *cateretê* como nombre indígena, sin que en realidad Vasconcellos la hubiera mencionado.

La ausencia de la palabra *cateretê* en la obra de Vasconcellos es acorde con su etimología poco clara.⁷ Hasta el momento, la mención más temprana hallada en los escasos diccionarios de lenguas indígenas brasileñas, se encuentra en el *Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português* (1929) del italiano Ermanno Stradelli, quien vivió en el Amazonas a finales del siglo XIX. Stradelli incluyó la palabra e hizo una observación muy interesante y no tenida en cuenta por la historiografía sobre el género: “Baile que se effectua ao som das castanholas e que, si é baile indígena, o que duvido, devia ser originariamente acompanhado com o maracá” (Stradelli 2014, 341). Sobre esta descripción volveremos más adelante.

En segundo lugar, es posible que Couto de Magalhães haya asociado la coreografía zapateada del *cateretê* con la descripción “saltar de muitos modos”, ya citada (Vasconcellos 1865, LXXXVI, livro I). Pero, ¿el zapateado del *cateretê* puede ser considerado como una herencia de los saltos de una antigua danza indígena? No tenemos una respuesta conclusiva pero nos inclinamos a pensar que no lo era. La descripción escueta hecha por Vasconcellos de un baile indígena –y desechada por Magalhães en su conferencia– dificulta equipararlo con una tradición aborígen.

En 1663, Vasconcellos contaba:

Hum d’estes generos de danças he mui solemne entre eles; e vem a ser, que andão n’elle todos á roda sem nunca mudarem o lugar d’onde começãõ, cantando no mesmo tom arengas de suas valentias, e feitos de guerra, com taes assovios, palmadas, e patadas, que atroão os valles. E pera que não desfalleção em accão tão heroica, assistem alli ministros destros que dão de beber aos dançantes continuamente de dia, de noite, até que vão embebedando-se, e cahindo ora hum, ora outro, e finalmente quasi todos [...] (Vasconcellos 1865, LXXXVI, livro I).

El cronista se refirió a una danza circular en que no hay desplazamiento; describió el uso de palmas y patadas; el canto de los bailarines, y las largas jornadas en que se desarrollaba el baile, acompañado de bebida alcohólica. Elementos muy similares están presentes en danzas y rituales de comunidades indígenas vivas en las tierras bajas de América del Sur (Bastos 2007). En tanto, su relación con las coreografías de las danzas *caipiras* no parece tan evidente. El

5. En 1996 Rogério Budasz también corroboró la ausencia del vocablo en la obra de Vasconcellos e identificó al general Couto de Magalhães como uno de los primeros autores en adjudicarle una raíz indígena al *cateretê* (Budasz 1996b, 71-72).

6. Estos cinco vocablos, se encuentran en *Dicionário de tupí antigo: a língua indígena clássica do Brasil* (Navarro 2013), citando la explicación dada por Vasconcellos en su crónica. En el mismo diccionario es notorio que el tupí antiguo tenía más vocabulario en torno a la actividad del baile, como *poraceí* (danzar), *poraceia* (danza ritual masculina), *poraceítara* (danzarino).

7. Agradezco la ayuda de la lingüista María Stella González de Pérez en la búsqueda del vocablo *cateretê*, realizada en Navarro (2013), Martius (1867) y Anchieta (1980), así como las reflexiones en torno al origen y significado de la palabra, del lingüista especialista en tupí, Antônio Fernandes Góes Neto.

baile del *cateretê*, documentado solo en el siglo XX, llega a coincidir, tanto con la descripción de Vasconcellos como con algunos bailes indígenas actuales, en que se puede bailar en filas enfrentadas. No obstante, se trata de una figura común a muchas otras danzas en el mundo y, por lo tanto, no se puede tomar como índice unívoco de identidad.

Por otra parte, es común que en danzas indígenas de las tierras bajas de Suramérica, los bailarines y músicos pisen fuerte durante el baile y hagan sonar rítmicamente los cascabeles atados a sus piernas. Quizás este movimiento fue observado por Vasconcellos y descrito como "patadas, que atroão os valles". No obstante, no conocemos documentación acerca de una danza indígena pasada ni presente cuyos movimientos de los pies lleguen a adquirir el carácter casi virtuoso de la coreografía del *cateretê*.

En cambio, en otras danzas de tradición popular de la América española encontramos coreografías donde el zapateado es más parecido al del *cateretê*. Según la musicóloga María Teresa Linares, dentro de la música campesina cubana se encuentra documentado desde el siglo XIX, un género llamado zapateo. Allí el baile en ocasiones resulta virtuoso para el hombre, además su música es ejecutada por el tiple y percusión menor (Linares 1999, 55). De acuerdo con la musicóloga, existen íntimos lazos históricos y musicales entre los géneros campesinos cubanos y tradiciones musicales peninsulares como el fandango.

Como es sabido, el fandango fue difundido tanto en España y Portugal como en territorio americano, durante los siglos XVIII y XIX. Su amplia aceptación en ambos continentes ocasionó que elementos musicales y coreográficos se mantuvieran en alguna medida dentro del repertorio popular latinoamericano. La iconografía histórica del fandango acostumbra mostrar bailarines haciendo figuras con brazos y piernas. Movimientos similares se observan en algunos bailes populares latinoamericanos, posiblemente heredados del fandango, como la zamacueca en Chile, el gato en Argentina, la jarana en Panamá, el joropo de los llanos colombo-venezolanos, el jarabe y el son huasteco en México, entre otros. Lo anterior abre la posibilidad de que el *cateretê* haya sido una adopción y apropiación de un baile peninsular, como el fandango, en la cultura *caipira*.⁸

Sobre la semejanza entre bailes de posible raíz peninsular y el *cateretê* no deja de ser sugestiva la mención hecha por el mismo Couto de Magalhães, en relación a otras danzas hispanoamericanas que él mismo asistió:

Creio que os jesuitas da República Argentina, do Paraguay e da Bolivia adopterão também os cantos e dansas do caatereté para festas religiosas entre os índios, pelo menos para as de Sta. Cruz, porque assisti em Corrientes e Assumpção celebradas com elle, como se faz até hoje nos sitios e povoados interiores do Brazil (Magalhães 1935, 327).

En su relato, el General nos indica que había gran similitud entre bailes campesinos de Hispanoamérica y el *cateretê* del interior brasileño. Coherente con su propio discurso, Magalhães asumió que esa semejanza se debía a que los jesuitas habían enseñado el *cateretê* en territorios fuera de la América portuguesa. De esta forma no solo afirmaba el carácter brasileño del baile cantado sino que desechaba un origen común con otros bailes de raíz peninsular.

8. A Brasil también llegó el fandango, y en la tradición campesina existe una danza llamada de la misma forma.

Pese a que no ha sido nuestro objetivo estudiar el surgimiento histórico del *cateretê*, nos resulta sugerente la duda de Ermanno Stradelli –ya mencionada– sobre su identificación como una práctica indígena, así como su descripción al compás de castañuelas. De igual forma, son sospechosos los silencios de la historiografía en torno a elementos peninsulares adicionales a la instrumentación y su énfasis en presentar la “viola de arame”, es decir, con cuerdas de alambre, como herencia jesuita.⁹ Llegar a una conclusión sobre la historia del *cateretê* amerita una investigación más profunda que se sale de los límites del presente escrito. En esta ocasión nos ocupa principalmente estudiar los hilos historiográficos que le dieron forma al discurso sobre su origen y su circulación a lo largo del siglo XX.

El mito en la memoria

La idea de que el *cateretê* era una fusión entre el mundo indígena y la catequesis no se reprodujo exclusivamente en los círculos letrados. Esta idea también transitó, se modificó y ganó nuevos matices en la memoria colectiva. En 1943 Sebastião Almeida de Oliveira, explicó que entre los *caipiras* paulistas se pensaba que todas las danzas eran invenciones diabólicas, con excepción del *cateretê*, pues este era un baile bendecido e, incluso, practicado por Jesús. Mário de Andrade quien, como vimos, conocía los escritos de Magalhães, opinó al respecto:

Me parece ver nesta superstição uma supervivência histórica. Os jesuítas no seu afã de retirar os índios e primeiros mestiços das suas práticas pagãs (sempre coreográficas) teriam enegrecido as danças ameríndias com o anátema divino. Menos o Cateretê, que adotaram lhe substituindo os textos pagãos por outros católicos. E o anátema sobreviveu até o caipira estudado por Sebastião Almeida Oliveira (Andrade 1989, 121).

Nosotros, más que considerarlo una supervivencia histórica, entendemos ese relato como una posible apropiación, por parte de la tradición oral, de una idea que circuló en la literatura de inicio de siglo. ¿Será esta una versión diferente del mismo mito que hemos estudiado? En ese sentido también llama la atención la siguiente ilustración del origen del *cururú*, baile similar al *cateretê*. La pieza fue escrita por Capitão Furtado y el músico de Piracicaba, Ochelsis Aguiar Laureano, probablemente entre las décadas de 1940 y 50.

Catequistas se moviam,
 pra provar o seu amor
 aos nativos que temiam
 o estranho invasor...
 Mas, ouvindo o som mavioso
 de uma viola a soluçar,
 o selvagem cauteloso
 espreitava, a escutar

9. Existen trabajos que desmienten el uso de cuerdas de alambre o acero en las *violas* antes de la segunda mitad del siglo XVIII. La documentación de archivo lleva a dudar de que la actual *viola* sea una herencia jesuita directa del siglo XVI, pues el instrumento evidentemente sufrió modificaciones a lo largo del tiempo (Ver Castagna, Souza y Pereira 2012, 18).

Espreitava, a escutar
o aluno de Jesus,
que em campo aberto, a cantar,
plantou uma grande cruz...
Cruz que o índio, a distância,
entendia curuzu,
que ao branco parecia
a palavra cururu.
[...] (Ferrete 1985, 16)

Relatos similares se mantienen vigentes entre los intérpretes de música *caipira*, sobre todo en contextos urbanos. En la tradición oral de músicos contemporáneos existen diferentes versiones sobre la ligación del *cateretê* con un pasado colonial remoto, donde se entrelazaron la fe católica y el mundo aborígen.

Por otra parte, es posible que estos relatos de memoria sobre el origen del *cateretê* regresaran al mundo letrado y hayan terminado permeando trabajos académicos en áreas lejanas a la música. Una muestra de esto sería la traducción realizada en 1984 por el padre jesuita Helio Abranches Viotti de la Carta Anua de 1581, escrita por José de Anchieta el 1º de enero de 1582.¹⁰ En *Cartas. Correspondencia ativa e passiva de José de Anchieta* (1982), Viotti publicó una versión en portugués, encontrada por él en el Archivo de Toledo, y una copia en latín realizada por algún colega de Anchieta, según lo plantea el investigador (Viotti 1982, 300). Además, en el anexo del libro, Viotti tradujo nuevamente el texto latino para ilustrar las diferencias que existían entre la carta en portugués, considerada por él como original, y la versión en latín.

Como fue observado por Paulo Castagna (1991, 200), es curioso que Viotti haya usado la palabra *cateretê* en su traducción de la Carta Anua referida. En dicha Carta, Anchieta describió la celebración de una misa en un pueblo de indios cristianos, asegurando que, “Celebram com muitas festas e danças e alegrias [...]” (Anchieta 1984, 316. Énfasis nuestro). Por su parte, en la versión en latín se dice que la misa fue celebrada con: “[...] maxima laetitia, pluribus choreis et trepudiis [...]” (Anchieta, 1984, 456. Énfasis nuestro). Y –sorpresivamente– en la traducción del latín hecha por Viotti, se lee: “Com dança e *cateretês*, festejaram, em meio à muita alegria [...]” (Anchieta, 1984, 478. Énfasis nuestro).

Como se observa, la palabra *cateretê* solo fue introducida en la traducción de Viotti en 1984. ¿Se trata de una intromisión sin fundamento? Literalmente, la frase en latín tiene tres sustantivos: “laetitia” [alegría], “choreis” [danzas], y “trepudiis”. Este último es la variante no clásica de “tripudium”, nombre que denominaba una danza originalmente romana ejecutada por sacerdotes en honor a Marte.¹¹ Tanto la versión en portugués del siglo XVI como la de Viotti coinciden en la traducción de “laetitia” como alegría e “choreis” como danzas. La discrepancia está, justamente, en la palabra “trepudiis”. En las versiones del siglo XVI “trepudiis” parece equivaler a “fiesta”, mientras que Viotti decidió traducirla como *cateretê*.

Arriesgaremos una explicación de la decisión de Viotti. Quizás, en primera instancia nuestro traductor optó por una correspondencia entre “trepudiis” y la palabra portuguesa “tripúdios”

10. Este dato me fue comunicado en la evaluación realizada por la Revista Resonancias. Agradezco al par evaluador.

11. Agradezco al latinista Juan Sebastián Páramo Rueda por su ayuda en la comprensión de esta frase.

que, de acuerdo con el *Dicionário Houaiss*, proviene de la palabra latina clásica “tripudio” y denomina un baile zapateado, o danzar o saltar golpeando con los pies. Teniendo como base ese significado, creemos que influyó otro elemento no menos importante. Nos inclinamos a pensar que Viotti, quien era estudioso de la vida de Anchieta y uno de los líderes de su proceso de beatificación, daba por verídico el relato sobre la herencia indígena y jesuita del *cateretê* y el papel decisivo de Anchieta en su surgimiento. Por este motivo asumió que si la palabra latina “trepudiis” equivalía a “tripúdio” (baile zapateado), entonces Anchieta se estaba refiriendo al actual baile del *cateretê*, con su característico zapateado. Si nuestra hipótesis es verídica, la traducción de Viotti sería un ejemplo más de la aceptación del “mito de origen” y su fuerza discursiva en círculos sociales lejanos a la actividad musical.

Básicamente, tanto el texto de Capitão Furtado como la referencia comentada por Andrade y la traducción de Viotti, parecen ser ecos del relato de Magalhães. En caso de ser así, la memoria colectiva y el discurso historiográfico habrían atribuido un pasado indígena y jesuítico a géneros de la música *caipira*, dejando al descubierto un complejo proceso de retroalimentación entre las dos construcciones históricas que amerita un estudio futuro.

Conveniencias del mito

A nuestro parecer, lo más interesante del supuesto origen indígena-jesuita del *cateretê* es observar que se mitificó y fue adoptado sin mayores modificaciones tanto por la mayoría de estudiosos interesados en la formación histórica del género como por músicos intérpretes de ese repertorio. Llama la atención que autores de diferentes formaciones, como musicólogos, sociólogos, periodistas, abogados y músicos profesionales tomaran el mencionado origen sin dudar de su supuesta sonoridad indígena, pese a que algunos de ellos poseyeran sólidas formaciones musicales.

Si observamos con atención, resulta paradójico que la historiografía haya vinculado la danza *caipira* con música indígena de la *paulistânia*, música que en realidad desapareció junto con la esclavitud, muerte y aculturación de sus aborígenes. Al comparar la sonoridad musical del *cateretê* con otras tradiciones hispanoamericanas parece como si el “mito de origen” hubiera conseguido esconder los rasgos europeos del baile y activara la imaginación acústica –según palabras de Charles Rosen (2000, 25-28)– de su audiencia, llevando a que se oyeran hipotéticos rasgos musicales indígenas.

Teniendo en cuenta los planteamientos de autores como el productor musical y psicólogo cognitivo Daniel Levitin, quien explica la alta frecuencia con que el cerebro completa la información sonora que llega a nuestros oídos (Levitin 2014, 113-123), y Charles Rosen, quien desde la musicología propone la existencia de “detalhes musicais que não podem ser ouvidos, mas apenas imaginados” (2000, 25), consideramos que la escucha es un ejercicio activo en el que interviene nuestro cerebro, el repertorio que hemos aprendido en nuestra cultura, los gestos de los intérpretes y los discursos de la palabra, entre otros factores. Desde este enfoque, es posible que la fuerza discursiva del “mito de origen” del *cateretê* haya permeado la audición de su público. Quizás este relato llevó a oír en las voces tensas de los cantantes y en los efectos percusivos del zapateo y las palmas, el sonido de culturas autóctonas desconocidas. En consecuencia podríamos pensar que el “mito de origen” resignificó los sonidos del *cateretê* y propició que su audiencia imaginara una música indígena realmente desconocida.

Es necesario recordar que la mayoría de los grupos indígenas de la región en cuestión fueron masacrados o esclavizados desde tiempos coloniales. Esto redujo las comunidades a números ínfimos, obligó su desplazamiento hacia territorios no colonizados, o las llevó a abandonar sus costumbres como mecanismo de sobrevivencia (Monteiro 1994). Históricamente el mundo indígena ha sido minimizado y sus sobrevivientes han sido menospreciados por la violencia del racismo. En consecuencia existe un profundo desconocimiento de su música y costumbres coreográficas pues durante cinco siglos de colonización el hombre occidental se ha interesado mayoritariamente en apropiarse de sus tierras y emplearlos como mano de obra esclava o semi-esclava. Ciertamente, esto nos deja profundos vacíos documentales que impiden la reconstrucción musical de sus tradiciones y, aun más, introducir su música a nuestros repertorios cotidianos.

Por otra parte, existieron otras circunstancias sociales e historiográficas que ayudaron a que la interpretación hecha por Couto de Magalhães fuera repetida por sus lectores y se perpetuara en las citas indirectas de las generaciones siguientes. La adopción del mito podría encontrar explicación en su sintonía con necesidades sociales –como lo era imaginar un mundo indígena aniquilado en el pasado– y en su afinidad con los discursos hegemónicos sobre la identidad histórica de la región. Veamos.

Historiográficamente, mitificar el origen indígena-jesuita fue coherente con la relevancia que la disciplina histórica le dio a los jesuitas y la música en el proceso de evangelización de la América indígena. Aproximadamente desde la década de 1930, cuando se publicaron los primeros escritos dedicados exclusivamente a la música del periodo colonial en Latinoamérica, los autores mencionaron el empeño de los misioneros en la enseñanza musical de los indígenas. Investigadores como el padre Guillermo Furlong, en Argentina, y Gabriel Saldívar, en México, identificaron este esfuerzo como un medio eficaz para atraer los indígenas al culto católico (Pérez 2005).

De acuerdo con Paulo Castagna y Marcos Holler, los padres de la Compañía de Jesús que actuaron en Brasil tuvieron ciertas restricciones para la práctica y enseñanza musical entre los indígenas (Castagna 1994; Holler 2010, cap. 4).¹² No obstante, parece que esos impedimentos no atenuaron la fama adquirida por la Compañía en relación con la actividad musical de sus misiones. Es visible que desde la primera historia de la música brasileña, escrita por Guilherme Pereira de Mello en 1908, la enseñanza musical jesuita fue mencionada y enaltecida, tanto por él como por otros historiadores de la música (Mello 1908; Cernicchiaro 1926; Almeida 1942). En otras palabras, la fama de la labor musical en las misiones jesuitas permitió que el relato de Magalhães pareciera verídico y fuera adoptado por los estudios de música *caipira* sin mayores cuestionamientos.

También consideramos que en la adopción del mito indígena-jesuita fueron importantes las circunstancias sociales e históricas por las que pasó la propia cultura *caipira* y su música. A finales del siglo XIX e inicios del XX la música *caipira* fue transportada desde sus contextos tradicionales a la ciudad, tanto por inmigrantes campo-ciudad como por la fonografía comercial, y empezó a ser oída por nuevos grupos sociales. En realidad, se trataba de un público que no quería reconocerse en la sonoridad del mundo rural. Era una audiencia más deseosa de viajar a París y Nueva York que a Piracicaba y las pequeñas ciudades del interior.

12. Sobre la práctica musical jesuita y la conversión indígena en Brasil también se puede ver Castagna 1999.

Audiencia que, además, se decía acostumbrada al sistema de afinación temperado, prefería las voces líricas de la ópera y estaba a favor de un portugués peninsular, sin evidencias de tupí. En el fondo, era un público que necesitaba una explicación de por qué, ahora, las voces tensas de los *caipiras*, cantando en dueto, con afinaciones arcaicas y acompañados por *violas*, estaban a la venta en los modernos discos de 78 rpm y ocupaban los palcos de la ciudad.

Los promotores de la música *caipira*, ligados a la temprana industria del entretenimiento urbano, sabían del prejuicio que el género despertaba y se propusieron resaltar su valor cultural, mediante diversos argumentos. Entre ellos, resultó satisfactorio recurrir al pasado colonial, la evangelización de los indígenas y la figura del padre Anchieta para exaltar la importancia histórica del *cateretê*. Esos elementos le otorgaban al *cateretê* un pasado remoto y noble capaz de limpiarlo de los prejuicios con que se le asociaba a la vida rural, símbolo de atraso. Un pasado noble llenaba las expectativas de la nueva audiencia urbana y hacía más fácil que la música *caipira* fuera reconocida como expresión cultural regional con valor histórico.

Además, nuestro “mito de origen” también servía al deseo de la élite cafetera paulista de consolidar su liderazgo político nacional porque alimentaba su discurso de identidad cultural. Pese a que en las primeras décadas del siglo XX los discursos colocaban a São Paulo como locomotora del progreso brasileño, era urgente encontrar un elemento cultural identitario que ayudara a disfrazar los conflictos y tensiones de una sociedad colonial esclavista y su abrupta entrada al mercado capitalista (Saliba 2004). Las afirmaciones de Magalhães sobre el origen del *cateretê* colaboraron en la invención de una tradición pacificadora que enmascaraba el pasado conflictivo y creaba la ilusión de vivir en un presente donde las tres razas habían dado origen a una cultura que sintetizaba armónicamente su historia.

Consideración final

El origen indígena-jesuita del *cateretê* ha sido adoptado por la historiografía de la música *caipira*, músicos y promotores sin profundizar en su veracidad. A lo largo del siglo XX se ha repetido ese origen hipotético, por medio de citas directas e indirectas del general José Vieira Couto de Magalhães, quien realizó una lectura anacrónica de la obra del padre Simão de Vasconcellos, escrita en el siglo XVII.

Lo que más llama la atención es la gran fuerza discursiva del mito. Este consiguió permear la escucha de estudiosos y amantes del género llevándolos a imaginar una música indígena realmente desconocida. Además, el mito ayudó a matizar en el plano cultural los conflictos históricos entre colonos e indígenas de la *paulistânia* y convirtió al *cateretê* en un elemento cultural pacificador que le otorgaba identidad al Estado de São Paulo. Incluso, darle un pasado noble y civilizador al *cateretê* fue un mecanismo propicio para disminuir los prejuicios de un público que menospreciaba la cultura *caipira*. En suma, nos parece que el origen indígena-jesuitico se ha mantenido vigente en la historiografía y en la memoria colectiva porque, de una u otra forma, ha servido para ocultar una realidad conflictiva y un pasado tristemente sangriento.

Bibliografia

- Almeida, Renato. 1942 [1926]. *História da música brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet.
- Anchieta, José de. 1980 [1595]. *A arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- _____. 1984. Cartas. *Correspondência ativa e passiva*, editado por Helio Abranches Viotti. Vol. 6, *Obras completas*. São Paulo: Edições Loyola/Vice-Postulação da Causa de Canonização do Beato José de Anchieta.
- Andrade, Mário de. 1989. *Dicionário Musical Brasileiro*, editado póstumamente por Oneyda Alvarenga y Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte, Brasília, São Paulo: Itatiaia, Min. da Cultura, IEB, Edusp.
- Bastos, Rafael José de Menezes. 2007. "Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte". *Mana* 13 (2): 293-316.
- Budasz, Rogério. 1996a. "A presença do cancionero ibérico na lírica de José de Anchieta. Um enfoque musicológico". *Latin American Music Review* 17 (1): 42-77.
- _____. 1996b. "O cancionero Ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico". Dissertação, Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo.
- Cândido, Antônio. 1956. "Possíveis raízes indígenas de uma dança popular". *Revista de Antropología* 4 (1): 1-24.
- _____. 2010 [1964]. *Os parceiros do Rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- Castagna, Paulo. 1991. "Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII". Dissertação, Escola de Comunicação e Artes - ECA, Universidade de São Paulo.
- _____. 1994. "A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII". *D. O. Leitura* 12 (143): 6-9.
- _____. 1999. "The Use of Music by the Jesuits in the Conversion of the Indigenous Peoples of Brazil". En *The Jesuits: Culture, Sciences and the Arts 1540-1773*, editado por John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris y T. Frank Kennedy, S J, 641-658. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Castagna, Paulo, Maria José Ferro de Souza y Maria Teresa Gonçalves Pereira. 2012. "Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica". En *As músicas luso-brasileiras no final do antigo regime: repertórios, práticas e representações*, editado por Maria Elisabeth Lucas y Ruy Vieira Nery, 667-704. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calousete-Gulbenkian.

- Cernicchiaro, Vincenzo. 1926. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni.
- Dantas, Vinicius. 2002. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- Ferrete, J[oão] L[uiz]. 1985. *Capitão Furtado. Viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte/INM.
- Holler, Marcos Tadeu. 2010. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora Unicamp.
- Levitin, Daniel J. 2014 [2006]. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Linares, María Teresa. 1999. *El punto cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Magalhães, José Vieira Couto de. 1876. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma.
- _____. 1935 [1897]. "Anchieta, as raças e línguas indígenas". En *O selvagem*, 289-330. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Martius, Carl Friedrich Phil v. 1867. *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens*. Leipzig: Friedrich Fleischer.
- Mello, Guilherme Theodoro Pereira de. 1908. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*. Bahia: Typografia de S. Joaquim.
- Monteiro, John Manuel. 1994. *Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Navarro, Eduardo. 2013. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global.
- Nepomuceno, Rosa. 2005 [1999]. *Música caipira. Da roça ao rodeio*. 2 ed. São Paulo: Editora 34.
- Pérez González, Juliana. 2005. "Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico". *Revista Fronteras de la Historia* 9: 281-321.
- Rosen, Charles. 2000 [1995]. "Música e som". En *A geração romântica*, 25-77. São Paulo: Edusp.
- Saliba, Elias Thomé. 2004. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana". En *História da cidade de São Paulo*, editado por Paula Porta, 555-588. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Sant'Anna, Romildo. 2000. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência (Marília, SP), Ed. Unimar.

Stradelli, Ermanno. 2014 [1929]. *Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português*. Cotia SP: Ateliê Editorial.

Turin, Rodrigo. 2012. "O 'selvagem' entre dois tempos: a escrita etnográfica de Couto de Magalhães". *Varia Historia* 28: 781-803.

Valle, Flausino Rodrigues. 1936. *Elementos de folk-lore musical brasileiro*. São Paulo: Companhia editora nacional.

Vasconcellos, Simão. 1865 [1663]. *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. 2 ed. Vol. 1. Lisboa: A. J. Fernandes Lopes, rua Aurea, 132-134.

Vilela, Ivan. 2013. *Cantando a própria história: Música caipira e enraizamento*. São Paulo: Edusp.

Zan, José Roberto. 2004. "(Des)territorialização e novos hibrismos na música sertaneja". Ponencia presentada en el V Congreso IASPM-AL - Música Popular na América Latina, Rio de Janeiro.

_____. 2008. "Tradição e assimilação na música sertaneja". Ponencia presentada en el IX Congresso Internacional da Brazilian Studies Association (BRASA), Louisiana.

R