

Sobre a Consistência, a Solidez e a Economia Formais da Música Popular Brasileira: uma investigação preliminar sobre o “*Na Glória*” de Raul de Barros

Rafael J. de Menezes Bastos¹

¹Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil

Resumo

Este é um estudo sobre os significados do choro “*Na Glória*”, de Raul de Barros. Em sua gravação original, de 1949, sua letra é só “*Na Glória*” e “*é Madureira*”. Trata-se de uma homenagem aos bairros citados, do Rio, o primeiro de importância histórica e político-diplomática; o segundo, sede de célebres escolas de samba. Uso a transcrição musical como instrumento de análise, como Anthony Seeger. Ela é primeiro de tudo transcrição, como os mapas. Radicada também no pensamento de Carlos Vega sobre a música popular, o estudo retira essa música do pensamento fetichista de que a sua especificidade está na fonografia: toda a música do planeta nunca mais foi a mesma depois da invenção da fonografia. Concluo que a música popular é o lugar da excelência mais excelente, como as demais músicas. “*Na Glória*” é uma homenagem que concilia as esferas alta e baixa do Brasil, como também o “*Feitio*”, de Noel Rosa.

Palavras-chave: Raul de Barros; “*Na Glória*”; Significado.

Consistence, Solidness and Formal Economy of Brazilian Popular Music: a preliminary research about Raul de Barros “*Na Glória*”

Abstract

Study on the meanings of the choro “*Na Glória*”, by Raul de Barros. In its original recording, from 1949, its lyrics are only “*Na Glória*” and “*é Madureira*”. It is a homage to the cited neighborhoods of Rio, the first with historical and political-diplomatic importance; the second, being home of famous samba schools. I use musical transcription as an instrument of analysis, as Anthony Seeger. Transcription is first of all transcription, like maps. Also rooted in Carlos Vega’s thought about popular music, the study takes this music from the fetishistic thought according to which its specificity is in recording: all music on the planet never more is the same since the invention of recording. I conclude that popular music is the place of excellence, like other types of music. “*Na Glória*” is a homage that reconciles the high and lower spheres of Brazil, as well as “*Feitio*”, by Noel Rosa.

Keywords: Raul de Barros; “*Na Glória*”; Meaning.

Recebido em: 20/10/2024

Aceito em: 24/10/2025



Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

1 Introdução¹

Telefonei para Raul em 2009. Atendeu-me uma mulher, possivelmente Romilda Dias Pereira, sua companheira desde 1978². Eles viviam na penúria, Raul considerando-se estar no ostracismo (Clique Music, 2000). Ela logo passou o telefone para Barros, sugerindo a ele que eu provavelmente seria jornalista. Depois de meus cumprimentos e apresentação, perguntei a ele pelo seu serviço militar e casamento. Explico: um dos pontos que sempre me impressionou em “*Na Glória*”, choro que será o objeto central deste texto e que toco eventualmente, violonista bissexto que sou, é a presença na sua parte III de citações da Canção do Expedicionário Brasileiro (de Guilherme de Almeida e Spartaco Rossi) e da Marcha Nupcial (de Mendelssohn)³. Raul sugeriu que eu marcasse uma entrevista com ele. Não consegui encontrá-lo para fazer isso e logo ele infelizmente veio a falecer.

Mas não foram somente as citações acima que sempre me espantaram em “*Na Glória*”. O bordão presente nele – com a letra “*Na Glória*” –, que também está presente na gravação original do “*Feitio de Oração*” de Noel Rosa (gravação original de 1933), com a letra “quem acha” (Menezes Bastos, 1996), também sempre me acompanhou. Esse bordão é um motivo musical formado por um pequeno arpejo. No “*Feitio*”, ele é coberto pela letra “quem acha”, e é muito comum no Brasil nos momentos em que os grupos instrumentais, já afinados, “dão o tom” ao cantor. Sugeri em 1996 que o motivo referido apontaria escárnio, altamente reivindicativo, produzido pelo músico (instrumentista) na direção do cantor. É com esse escárnio que o músico – que orgulhosamente se vê como detentor do saber da música popular, embora ocupante de uma posição subalterna em sua estratigrafia de prestígio e econômica – se dirige ao cantor, que, apesar de ocupar o centro dessa estratigrafia, é na grande maioria das vezes por ele (músico) considerado como apenas o musicalmente pobre “dono da voz”, mera palavra, que nem mesmo sabe “pegar o tom” (conforme meu texto de 1996).

¹ A Carlos Sandroni, que me ensinou a decifrar os enigmas das relações entre sinhá e neguinho.

² Tudo indica que a sua companheira original foi Gilda de Barros (Teresópolis, 28/6/1927 – Rio de Janeiro, 5/3/2010). Ela era cantora e havia sido *crooner* de sua orquestra. Ela teve uma grande produção como cantora. Já Romilda era a companheira de Raul quando de seu falecimento. Sobre Gilda, conforme apresentado no Diário da Música (2011). Note-se que no Depoimento, Raul diz que descasou três vezes. Não sei quem foi a sua terceira companheira. Raul teve cinco filhos, entre os quais Raul Machado de Barros Jr. Para o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2024), essa importante obra de referência foi usada de maneira geral neste texto.

³ Recordo que Raul participou do famoso LP, de 1964 “Sérgio Mendes e Brasil 66”. Para saber mais, consultar: <https://www.cliquemusic.com.br/artistas/ver/raul-de-barros.html>. Acesso em: 5 ago. 2024.

Por algumas interlocuções sobre este texto, obrigado a Izomar Lacerda, Pedro Aragão, Samuel Araujo, Deise Lucy Montardo, Maria Eugenia Dominguez, Daniela Spielmann, Sueli M. Faria, Luiz Sebastião Juttel, Wagner Segura, Geraldo Vargas, Natália Livramento, Andrea Ernst Dias, Sílvia Beraldo e Marina Beraldo Bastos. Sou, entretanto, o único responsável por este texto.

Raul Machado Nogueira de Barros (25/11/1915, Rio de Janeiro – Itaboraí, 8/6/2009) consagrou esse motivo nesse famoso choro “*Na Glória*”, considerado um clássico samba de gafieira (Spielmann, 2017)⁴. A partir de então, ele se consolidou como prefixo musical hilariante, que soa como julgamento irrisivo do “músico” em relação à “estrela”. Observe-se, ademais, como o motivo em consideração nas gravações subsequentes do “*Feitio*” conforme tipicamente naquela de Maria Bethânia (de 1965), gravação caracterizada pela austeridade, é radicalmente transfigurado, perdendo tanto o *glide* quanto a glotalização terminais e, mais ainda, tendo o salto ascendente de quarta transformado em descendente de quinta, ao que não mais se segue a oitava baixa. Os motivos musicais pensam-se a si mesmos, diria eu, com saudade de Lévi-Strauss. Sugiro que a transfiguração citada, que é profunda, aponta para a relevância do motivo em consideração. Ela transformou o motivo em austero, sem o seu corte original de jocosidade.

“*Na Glória*” é um dos clássicos do choro, sendo o grande sucesso de Raul. Observe-se que em sua gravação original, de 1949 em 78 RPM (Odeon, número 12.948, lado B), ela não tem letra, senão aquela cantada por um coro masculino, formado possivelmente pelos músicos responsáveis pela execução da música. Esta letra é simplesmente “*Na Glória*”, apenas em dois trechos da parte II do choro (repetido no *ritornelo*). O lado A do disco traz o choro “*Eu, heim*”, de Felisberto Martins. No presente artigo, usei a gravação original, com eventuais apelos também a gravações posteriores (You Tube, 2024). Nessas gravações posteriores, “*Na Glória*” inclui letra, de Ary Santos e Guego Favetti. Desde a gravação de 1949, Ary Santos é o autor da letra, embora ela, ali, não apareça. Como se pode verificar, este belo choro é cheio de enigmas.

Este texto é uma investigação sobre o “*Na Glória*”, primeira daquelas de minha autoria sobre a música popular brasileira que tem como objeto uma música “sem letra”, apesar da presença nela de dois momentos onde os músicos cantam melodias com a breve letra “na Glória”⁵. Note-se que na primeira gravação do choro, de 1949, os músicos cantavam “na Glória”, mas não “ê Madureira”, que só aparece em versões posteriores (Aragão, comunicação pessoal)⁶. Nos textos escritos sobre a canção, tenho adotado a posição teórico-analítica de que os universos da música e da letra constituem, na canção, maneiras de construção do significado bem diferentes entre si, quase nunca acontecendo entre eles a ênfase ou a mera sobreposição. Escrevi sobre essa diferença em vários textos, em geral sugerindo que a letra apontaria para o mundo da cognição, o da música para aqueles do afeto e da avaliação.

Neste texto, intenciono dar começo à aventura de tentar explicitar o universo de significado do choro, samba de gafieira, “*Na Glória*”. Trata-se de um desafio difícil, daqueles

⁴ Veja “O Centenário de Raul de Barros, o Rei da Gafieira”, para um apanhado geral de sua vida e obra, disponível em: <https://jornalggn.com.br/musica/o-centenario-de-raul-de-barros-o-rei-da-gafieira/>. Acesso em: 5 ago. 2024. Conforme indicado no Depoimento (1979), a mãe de Raul era sergipana e lavadeira, tendo sido escravizada, seu pai sendo natural do Piauí e indígena, posteriormente trabalhando no Rio como mata mosquitos.

⁵ Este artigo é amplamente baseado no depoimento que Raul prestou ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 15/01/1979, tendo como entrevistadores Paulo Tapajós, José Carlos Monteiro (então diretor do Museu), Sérgio Cabral e Albino Pinheiro (veja Depoimento 1979). Muito obrigado a Samuel Araujo e a Lurian Lima pela intermediação do contato, no Rio, com Alberto Fraga, que realizou o acesso e a disponibilização do referido depoimento. Obrigadíssimo a Alberto pelo belo trabalho.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-4Rli23Rrrw>. Acesso em: 5 ago. 2024. Obrigado a Pedro por esta importante verificação. Como disse acima, sou o único responsável pelo texto. Sugiro que a futura menção ao bairro de Madureira produza um contraponto contrastivo em relação àquela feita ao bairro da Glória, o primeiro sendo um bairro muito popular do Rio, sede de duas célebres escolas de samba (Império Serrano e Portela) e de muitos mais equipamentos de diversão. Usarei neste texto também a menção ao bairro de Madureira.

que têm me envolvido desde o início. Nessa direção, parto de dois princípios. Primeiro, o significado musical – como todo significado – pertence ao domínio da cultura, sendo pertinente ao mundo músico-cultural que, no caso, inclui o choro em comentário, envolvendo compositores, músicos em geral e seu respectivo público. O segundo princípio que tenho tomado como âncora sobre o assunto é o de que a natureza desse universo músico-cultural é inconsciente, conforme o que originalmente elabora Lévi-Strauss sobre o tema. Note-se que autores como Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson e Nicolas Troubetzkoy estão na base dessa elaboração, tendo como finalidade descortinar os invariantes da estrutura, no caso presente, invariantes musicais referentes ao mundo do choro⁷. Meus estudos sobre a canção popular no Brasil – entre os quais, o referido sobre Noel Rosa –, e especialmente minha etnografia sobre um ritual xinguano de longa duração (2013) são exemplos de como tenho acionado esses princípios.

A presença na parte III de “*Na Glória*” das citações da “*Canção do Expedicionário Brasileiro*” (de Guilherme de Almeida e Spartaco Rossi) e da “*Marcha Nupcial*” (de Mendelssohn) é um enigma que me levou a levantar a hipótese de que essa parte do choro em análise teria um significado que apontaria para a cronologia da vida de Raul: será que a “*Canção do Expedicionário*” tem a ver com uma relação de Barros, de tipo que desconheço, com a FEB e a vida militar em geral, e a Marcha com um dos seus casamentos (sim, pois ele se casou três vezes)? De acordo com o que leio no Depoimento (1979) e com algumas investigações que realizei com a própria FEB (criada em 1º/1/1945, extinta em 9/8/1948), Raul não parece ter tido relação, como membro, com a Força Expedicionária Brasileira, sua vida militar – que durou quatro anos – tendo sido feita na Escola de Recrutadas da Polícia Militar, onde fez estágio⁸. Nessa condição, ele inclusive prestou serviço no Campo dos Afonsos, posteriormente tendo sido transferido para a delegação do Tribunal de Contas da Polícia Militar, ali servindo como datilógrafo⁹. Então, o Brasil passava por um período muito complexo, tendo como cenário o Governo Vargas e a Segunda Guerra Mundial e inicialmente o jogo duplo de Vargas entre os EUA e a Alemanha e Itália e logo a entrada do país na guerra. Nesse período, a guerra tinha um apelo constante no Brasil, sendo muito presente na imprensa, nas artes e na música.

“*Na Glória*” tem três partes na gravação aqui tomada como objeto central de estudo. Note-se que essa tripartição é clássica, a partir dos anos 1950, o choro podendo também ter somente duas partes, tendo autores notáveis com essa formulação, como, entre outros, o próprio Pixinguinha e Jacob do Bandolim. “*Na Glória*”, como um todo, é uma homenagem especialmente forte ao bairro da Glória, situado na zona central do Rio e dono de uma grande importância na cidade, pelos seus aspectos históricos, político-diplomáticos, arquitetônicos, turísticos e de muitas outras naturezas. O nome do bairro provém daquele da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, que data do século XVIII, em torno da qual se deu o povoamento do lugar. No *site* do choro (veja nota 4), aparecem o Hotel Glória, a Orquestra Raul de Barros, onde se vê ao que parece a festejada *crooner* Gilda de Abreu, companheira de Barros, os integrantes da orquestra responsáveis pela execução do choro.

⁷ As obras de Lévi-Strauss (2003, 2008) são as que estabelecem as bases de sua noção de inconsciente.

⁸ Veja Depoimento de 1979 para os aspectos biográficos de Raul de Barros.

⁹ Recordo que o Campo de Afonsos foi cenário, em 1935, da invasão, no Rio de Janeiro, pelas forças da Revolução Comunista no Brasil (Depoimento 1979). Nesse Depoimento, as referências à Revolução são veladas, eu diria mesmo, evitadas, tanto por parte de Barros, quanto daqueles que o entrevistaram. Não duvido que isso aponte para receio de repressão anticomunista. Para a Revolução no Brasil, veja Pinheiro (1992).

Reproduzo a seguir uma transcrição de “*Na Glória*”, a partir da qual farei os meus comentários¹⁰. Consta na transcrição a divisão em compassos, em número de 55. Observe-se que nessa numeração os compassos de 1ª e 2ª vezes das repetições das partes do choro (nos ritornelos) são contados como quaisquer outros. Os motivos são sinalizados pelas pequenas barras verticais registradas na transcrição. O total de motivos é 27. A primeira parte do choro (que chamarei de I) vai do compasso 1 ao 16. A segunda (II), daí até o compasso 33. A parte III, chamada de coda (do italiano para “cauda”) na transcrição, cobre daí até o fim do choro.

O primeiro ponto – o mais importante – que ressalto de “*Na Glória*” é a sua impressionante consistência, solidez e economia formais. Tudo se passa ali como se lhe bastassem os três primeiros compassos, o mais consistindo de repetições e diferenciações no sentido de Deleuze (1968), conforme trabalhei em meu texto de 2013.

Na Glória

Ary dos Santos / Raul de Barros

The musical score for "Na Glória" is presented in a single system with 10 staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score includes various chords and melodic lines. Key features include:

- Measures 1-16: First part of the chorus (I).
- Measures 17-33: Second part of the chorus (II).
- Measures 34-55: Coda section, ending with a "Fine" marking.
- Two first endings (1. and 2.) are present, with the second ending leading to the coda.
- Chords used include: F, Bdim, Gm, C7, F7, Bb, A7, Dm, E7, Gm7, Cm, Bb7, Eb, Dbdim, and F7.

¹⁰ Obrigado a Izomar Lacerda pela consecução da transcrição e a Daniel de Lavenère Bastos, querido filhote, pela sua implantação neste texto e pela escrita da divisão em motivos. Obrigado também a Izomar pela força fundamental na edição deste artigo.

O primeiro motivo¹¹ de “*Na Glória*” é um jogo de terças (entre a maior e a menor), em fá maior, estendendo-se até o começo do segundo compasso. A relação entre as terças (como também entre as sextas) é extremamente importante em teorias musicais de vários povos e culturas. No chamado mundo Ocidental, ela aponta para o domínio dos modos (veja meu texto de 2013). O segundo motivo parte do dó do segundo compasso, indo até o sol do quarto. Esses dois motivos parecem manter uma relação de oposição, contraste. O terceiro motivo é quase *ipsis litteris* o primeiro, uma segunda abaixo. O quarto vai do primeiro dó do sexto compasso até o último dó do oitavo compasso. Esse motivo parece ser um desenvolvimento com função de ênfase do segundo. O quinto motivo é a repetição do primeiro. O sexto motivo vai do dó até o *si bemol* do décimo segundo compasso. O 12º motivo vai do re do décimo segundo compasso até o fim da parte I. A partir do nono motivo as ideias iniciais são retomadas e levadas a uma conclusão no fim da parte. Contraste ou oposição, desenvolvimento com função de ênfase, retomada e conclusão, o que quero dizer com tudo isso, onde os planos da sintaxe e semântico estão emaranhados ou superpostos? A relação de contraste ou oposição aponta algo como que uma diferença extrema conquistada a partir de uma igualdade também extrema, tipo +3/-3. Desenvolvimento com função de ênfase conota uma por assim dizer evolução de algo que o acentua, como uma sublinhada, itálico, negrito, etc. Retomada é repetição, e conclusão término, final ou intermediário, isto é, com completura ou não. Trabalhei amplamente essas relações sintáticas e semânticas em meus textos de 2005 e 2013, aos quais remeto o leitor.

Vou para a parte II do choro, cujo motivo 17, com a sua característica descida, conduz ao bordão sobre o qual já elaborei antes neste texto. Esse é o lugar da única letra deste choro: “*Na Glória*”. O motivo seguinte (compassos 19-21) reitera este último uma 4ª justa acima. O motivo em seguida (compassos 21-23) recorda por repetição a descida de 19-21 uma 4ª justa acima. O motivo que segue (compassos 23-25) é um motivo de encaixe com o seguinte. O motivo 25-26 repete o 17-18. O motivo 26-28 repete o 20-21. O motivo 29-31 recorda o 21-23. A parte II fecha com o motivo 31-33, que recorda o motivo 23-25.

A parte III tem um começo num grande arpejo em *Si Bemol Maior*, cujo final recorda a oitava do célebre bordão (compassos 35-39, motivo idem). Em seguida, o motivo 39-40, uma aumento desta oitava, que reitera o bordão. Em seguida, nova reiteração do bordão da oitava em aumento (compasso 41-43). Os motivos 43-44 e 44-45 continuam a reiteração do arpejo, lugar da intrigante citação da Marcha do Expedicionário. O motivo 45-46 é um encaixe para o seguinte, 49 até o fim, com a igualmente intrigante citação de Mendelssohn em sua *Marcha Nupcial*. Assim termina este belo choro, recordando a vida militar de Raul, que esteve bem perto da Revolução Comunista no Brasil, e os seus casamentos, em número de três, tudo de acordo com o Depoimento (1979).

2 Conclusão

Este texto usou um instrumento precioso das musicologias, a transcrição musical. Ela é, como argutamente aponta Anthony Seeger (comunicação pessoal) uma forma de análise, poderosa segundo percebo. Sempre entendi que a transcrição musical primeiro que tudo

¹¹ Conforme menciona Lidov (1975) para o conceito de motivo, aqui usado em sentido amplo. Brevemente falando, é o segmento, mínimo ou não, mas com completura, do estrato sintático na música.

é transcrição, como os mapas cartográficos e celestes, grande parte dos exames médicos, como o eletrocardiograma e o eletroencefalograma, e muitas mais tipos de transcrição. Ela é, enfim, uma grafia da música. Não é a própria música, mas uma senda para o seu entendimento. O caminho proposto por Seeger para compreender a sua natureza parece-me consistente com o mundo da música e aquele das relações entre o real e sua compreensão.

Outro ponto potencialmente forte deste texto é a concepção de música popular que está em sua base. Radicada no pensamento de Carlos Vega e de seus seguidores nos estudos da escola inglesa sobre essa música, essa concepção a retira do pensamento fetichista de que a especificidade dela está na invenção da fonografia. Ora bolas, toda a música deste planeta nunca mais foi a mesma depois da aparição da fonografia, desde a música clássica ou artística até as músicas chamadas de primitivas, folclórica e popular!

Esses dois pontos articulados levaram-me a uma descoberta sobre o “*Na Glória*”: como este choro é – repito – consistente, sólido e formalmente enxuto. A partir daí, sugiro que a chamada música popular pode ser o lugar da excelência mais excelente, como as demais músicas. Por fim, qual o(s) significado(s) de “*Na Glória*”? Levando em consideração também versões posteriores à de 1949, “*Na Glória*” é uma homenagem especialmente forte ao Brasil, a partir dos bairros da Glória (figurando as elites) e de Madureira (representando as classes populares) de sua então capital – cidade cortesã, como eu disse em 1996 –, o Rio de Janeiro. Homenagem que busca conciliar as esferas alta e baixa do País, como também a homenagem presente no “*Feitio*”: será este Brasil, de Raul a Noel e adiante, sempre o mesmo acerca do mesmo?

Referências

CLIQUE MUSIC. **Raul de Barros luta contra o ostracismo**, por Nana Vaz de Castro. Em 25 de novembro de 2000. Disponível em: <https://www.cliquemusic.com.br/materias/ver/raul-de-barros-luta-contr-o-ostracismo.html>. Acesso em: 6 ago. 2024.

DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition**. Paris: PUF, 1968.

DEPOIMENTO. “**Depoimento para a Posteridade de Raul de Barros ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**”, realizado em 15/01/1979, tendo como entrevistadores Paulo Tapajós, José Carlos Monteiro, Sérgio Cabral e Albino Pinheiro. [1979].

DIÁRIO DA MÚSICA. **Gilda de Barros**, em 23 de agosto de 2011. Disponível em: <https://elizabethdiariodamusica.blogspot.com/2011/08/gilda-de-barros.html>. Acesso em: 5 ago. 2024.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Busca por músicos**. 2024. Disponível em: www.dicionariompb.com.br. Acesso em: 5 ago. 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, [1950] 2003. p. 11-46.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, [1958] 2008.

LIDOV, David. **On musical phrase**. Montreal: Université de Montreal, 1975.

MENEZES BASTOS, R. J. A ‘origem do samba’ como invenção do Brasil: por que as canções têm música? **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 31, p. 156-177, 1996¹².

MENEZES BASTOS, R. J. The ‘origin of samba’ as the invention of Brazil: Why do songs have music? **British Journal of Ethnomusicology**, v. 8, p. 67-96, 1999.

¹² Conforme meu texto de 1999, para uma edição em inglês, levemente revista, deste texto.

MENEZES BASTOS, R. J. Menezes Bastos, Rafael José de. *In*: SHEPHERD, John et al. (ed.). **“Brazil” – Continuum Encyclopedia of Popular Music in The World**. London; New York: Continuum, 2005. p. 212-248. v. III, Caribbean and Latin America.

MENEZES BASTOS, R. J. **A Festa da Jaguatirica: uma Partitura Crítico-Interpretativa**. Florianópolis: EdUFSC. 2013.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estratégias da Ilusão: a revolução mundial e o Brasil, 1922-1935**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEEGER, Anthony. **Comunicação pessoal sobre a transcrição musical**. [S.l.: s.n.], 2012.

SPIELMANN, Daniela. **Os Bailes de Gafieira: repertórios em movimento**. 2017. 342p. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

VEGA, Carlos. Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”**, año 3, n. 3, p. 1-16, 1979.

YOU TUBE. **Raul de Barros – Na Glória (gravação original de 1949)**. [2024]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-4Rii23Rrrw>. Acesso em: 24 ago. 2024.

Rafael José de Menezes Bastos

Professor Titular do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, aposentado. Professor Emérito da UFSC. Foi professor e/ou pesquisador visitante em várias universidades europeias (Portugal, França) e americanas (Estados Unidos, Canadá). Publicou mais de cem artigos e capítulos de livros, três livros autorais, um deles na Colômbia, e uma coletânea. Atua como conselheiro editorial de várias publicações no Brasil e no estrangeiro. Com experiência central na Antropologia e na Etnomusicologia Indígenas, atua principalmente nos seguintes temas: música, cultura e sociedade nas terras baixas da América do Sul, Alto Xingu, música popular, Santa Catarina e música, cultura e sociedade na América Latina e Caribe.

Endereço profissional: Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Antropologia, Câmpus Trindade, Florianópolis, SC. CEP: 88040-900.

E-mail: rafael.data.base@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1788-6050>

Como referenciar este artigo:

BASTOS, Rafael José de Menezes. Sobre a Consistência, a Solidez e a Economia Formais da Música Popular Brasileira: uma investigação preliminar sobre o “Na Glória” de Raul de Barros. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 27, n. 3, e103694, p. 96-103, setembro de 2025.