

MÚSICA ESCRAVA, IDENTIDADE NEGRA

MARTHA ABREU

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

A partir de um conjunto de letras de música envolvendo temáticas da escravidão ou histórias de afro-descendentes, divulgadas principalmente entre 1880 e 1920, no Sudeste, pretendo discutir os significados desta produção. Por um lado, podiam denunciar a dominação e a discriminação racial, em geral em tom irônico e crítico. Por outro, esta produção abre a possibilidade de pensarmos a música, especialmente os lundus, como um campo de manifestação e reivindicação dos afro-descendentes.

O conjunto de fontes que será analisado possui diferenças que devem ser explicadas: uma parte é fruto de trabalhos de folcloristas ou de literatos preocupados com o registro do folclore brasileiro, que, buscavam encontrar (como também inventar) o “popular” em áreas do interior do sudeste, entre o que chamavam de “gente simples”, negros e mestiços de um modo geral; a outra é o resultado das coletâneas de “músicas populares” (algumas vezes com canções de autoria reconhecida) ou do “cancioneiro popular”, organizadas por músicos ou pelas próprias editoras e publicadas em livros de grande circulação, entre 1890 e 1920 (muitas vezes também gravadas em discos).

Apesar das diferenças qualitativas em relação à natureza e autoria dos dois conjuntos de fontes – um mais ligado ao folclore do interior e o outro ao que se definia por “música popular” urbana - não se deve estabelecer, em princípio, uma rígida separação entre eles. Muitas das chamadas “canções populares” publicadas e divulgadas na capital para o grande público, eram tidas como provenientes do interior e podiam ser organizadas por declarados apreciadores do folclore. Se os folcloristas de modo geral não revelam as fontes de seus registros, muitas canções das coletâneas urbanas, de uma forma parecida, não aparecem com autores declarados¹. Por outro lado, quando a autoria é registrada, nada garante que não fosse uma adaptação de algum verso do interior ou que já tivesse grande circulação nas cidades². Muitas canções estão presentes em edições de folcloristas e em edições grande circulação. A preocupação dos folcloristas em definir como brasileira o que encontravam na chamada “música popular” também pode ser localizada nas publicações urbanas organizadas por músicos que ganhavam reconhecimento, pois também faziam acompanhar a mesma adjetivação nos títulos de suas coletâneas.

¹ Um comentário de Osório Duque Estrada, em 1907, no livro “Trovas Populares” (Tipografia Moderna, Petrópolis, 1907, p.12) ajuda evidenciarmos esta característica. Reunindo versos do interior e das cidades, Duque Estrada afirma que “algumas trovas são de criação puramente anônima; outras de cunho individual, mas de que as massas se apossaram como, por exemplo, as modinhas, que pouco e pouco se vão tornando anônimas”

Embora essas considerações não sejam suficientes para uma definitiva explicação sobre a representatividade social das canções que analisarei, vou procurar evidenciar que, por mais que muitas destas canções tivessem trânsito - ou tivessem até mesmo sido deturpadas pelos folcloristas ou por representantes de segmentos artísticos mais eruditos - o seu conteúdo não pode ser resumido aos estreitos parâmetros do pensamento cientificista sobre os afro-descendentes. Não cabem inteiramente nos preconceituosos julgamentos em geral atribuídos a esta população. A presença dos afro-descendentes nas canções registradas reúne um conjunto variado de temáticas: as agruras da escravidão, as imagens de africanos, negros, mulatos e mulatas, a conquista da liberdade, críticas à escravidão, ironias aos senhores e senhoras, problemas do cotidiano etc. As canções que serão analisadas podem representar uma especial versão, musical e irônica, dos conflitos sociais, culturais e amorosos presentes numa sociedade que precisava reorganizar os mecanismos de dominação e controle no período pós-abolição³. Em alguns casos, como em Eduardo das Neves, chegariam a divulgar uma forma de crítica e oposição frontal à nova disciplina de trabalho livre, através do elogio ao “crioulo malandro”.

Levar em consideração os significados da música, e também da dança, para as comunidades afro-descendentes nas Américas é um bom caminho para se pensar a dimensão das canções e seus versos no período escravista e no pós-abolição. Se no Brasil não encontrei referências de trabalhos historiográficos recentes com esta perspectiva, nos Estados Unidos são antigos os investimentos acadêmicos que destacam a presença de canções, poesias e contos, marcados por sátiras, ridicularizações, recriminações, insultos e ironias nas produções artísticas de afro-americanos neste país e no Caribe. Para alguns autores, estes traços podem ser atribuídos a uma herança africana, especialmente da África ocidental, onde as canções envolvem críticas pessoais, sociais e políticas, especialmente na direção de abusos dos poderosos. A sátira nas comunidades africanas teria o sentido de liberar frustrações e unir a comunidade. Nas Américas, os senhores teriam sido os alvos prediletos destas sátiras, que revelaram uma sofisticada arma de resistência dos afro-americanos contra a opressão. Nos Estados Unidos, esta estratégia encontrava-se presente em cantos de trabalho e em paródias sobre a própria condição dos escravos e negros, frente aos mulatos e homens brancos⁴.

² Sobre esta possibilidade nas primeiras músicas reconhecidas como sambas no Rio de Janeiro, ver Samdroni, C. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Zahar ed./ Ed. UFRJ, 2001, p.143-155.

³ Sobre as discussões em torno da formação do mercado de trabalho livre no Brasil, ver Chalhoub, Sidney, *Trabalho, Lar e Botequim, O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*, Rio de Janeiro, Brasiliense, 1986, e *Visões da Liberdade, uma História das últimas décadas da escravidão na Corte*, São Paulo, Cia das Letras, 1990; Badaró, Marcelo, *Contravenções no Rio de Janeiro no início do século*, Revista do Rio de Janeiro, n. 1, Rio de Janeiro, UERJ, 1992.

⁴ Ver, Caponi, G. D. “The case for na African American Aesthetic”. In: Caponi, G. .D., *A reader in African American expressive culture*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1999; Cowley, J. *Carnival, Canboulay and Calypso, traditions in the making*. Cambridge, Cambridge Universty Press, 1998. Na década de 1970 publicava-se um

Procurando seguir esta perspectiva, pode-se avaliar a temática das mulatas nas “canções populares” do pós-abolição para além da exploração sexual dos senhores “brancos” sobre os corpos de negras e mestiças. Afinal, afro-descendentes, como Eduardo das Neves, também cantavam as belezas da mulata, criavam um espaço de identidade não-branca no pós-abolição e valorizavam o seu papel de destaque na própria formação da Nação, mesmo que em canções que expressavam humor, sátira e malícia⁵. De uma forma próxima a minha pesquisa, o historiador Willian Piersen afirma que, como uma forma de se defenderem ou criticarem do poder senhorial de atrair as mulheres negras, muitas canções dos afro-descendentes no sul dos Estados Unidos e Caribe procuraram fazer ironias ou humor sobre esta situação. Como exemplos, o autor destaca a existência de canções envolvendo a cobiça do homem negro sobre a mulher do senhor, assim como versos que apontavam a “inevitável conversão do homem branco à idéia da superioridade da mulher de cor”⁶. A explicação para o interesse do senhor e do homem branco não estaria, nestas canções, na fraqueza do homem negro, mas na força da mulher afro-descendente.

Entre os tradicionais historiadores da música no Brasil, o gênero lundu é definido como de origem africana, embora tenha se expandido nos salões mais aristocráticos, a partir do século XIX, através da incorporação de novos sentidos, como o caráter irônico e satírico de muitas canções apresentados⁷. Pretendo mostrar que o tom irônico dos lundus talvez não fosse apenas a expressão de uma estratégia dos intelectuais brancos para levar estas canções aos salões e teatros mais chiques. Em meio a algumas ambigüidades, é bem verdade, pretendo argumentar que os lundus e canções que serão analisados apresentam outros possíveis caminhos construídos pelos afro-

livro que se tornou referência para os estudos sobre cultura escrava a partir de relatos de folcloristas: Levine, L. W. *Black Culture and Black Consciousness*. Oxford, Oxford University Press, 1978. Sobre o Caribe, a produção é também bastante significativa. Ver Richard Burton, *Afro-Creole: Power, Opposition, and Play in the Caribbean*; Daniel Miler, *Modernity: An Ethnographic Approach: Dualism and Mass Consumption in Trinidad is also interesting on Trinidad carnival and popular music*; Gordon Rohlehr, *Calypso and Society in Pre-Independence Trinidad*; Keith Warner, *Kaiso! The Trinidad Calypso: A Study of the Calypso as Oral Literature*, dentre outros.

⁵ Ver Abreu, Martha. *Mulatas, Crioulos e Morenas: hierarquias raciais, relações de gênero e identidade nacional nas canções de amor do pós-abolição. Sudeste do Brasil, 1890-1920 (no prelo)*. A estratégia de valorização da mulher afro-descendente, através da mestiça e da mulata, na luta dos negros pode ser encontrada em outros períodos da história do Brasil e em outras sociedades. Esta estratégia, no caso brasileiro, não significou uma subordinação do movimento à crença da democracia racial. Ver concursos para a escolha da Rainha das Mulatas, na década de 1940, no jornal negro “O Quilombo”, em Maués, M. A. de Motta. “Entre o branqueamento e a negritude: o TEM e o debate da questão racial”. Rio de Janeiro, *Dionysios*, n. 28, Teatro Experimental do Negro, MINC/Fundacen, 1988, p. 92, citado por Guimarães, Antônio Sergio A, *Classes, raças e democracia*, São Paulo, Ed. 34, 2002, p. 145. Nos Estados Unidos, estudando a construção da beleza das mulheres afro-descendentes, no início do século XX, em jornais organizados pelas comunidades negras, Máxime Leeds Craig, demonstra o quanto foi importante a estratégia de afirmação da beleza da mulher negra em contraposição às ações segregacionistas que difundiam imagens sobre os seus aspectos feios e bárbaros. Nesta construção, entretanto, como no Brasil, iria emergir o ideal da beleza da mulher mulata. Para o autor, os concursos de beleza realizados, considerados como uma instituição da comunidade negra, não eram completamente dominados, nem inteiramente autônomos dos valores estéticos dominantes. Craig, M. L. *Ain't I a Beauty Queen? Black human, beauty and the politics of race*. Oxford, Oxford University Press, 2002, P.45 - 64.

⁶ Piersen, W. “A Resistance Too Civilized to Notice”. In: Caponi, G. D., *A reader in African American expressive culture*. Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1999, p.359.

⁷ Ver Abreu, Martha. *O Império do Divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1999.

descendentes para lutarem pela liberdade e autonomia, ou incluírem-se, após 1888, numa Nação, que não estava muito disposta a aceitá-los; para projetarem os seus sonhos e para criticarem as desigualdades sociais e raciais, que insistiam em perpetuar-se após o fim da escravidão.

Especial atenção precisa ser dada ao que Artur Ramos (1903-1949) chamou de “folclore do Pai João”. Ou seja, canções, contos, anedotas, adivinhas e desafios de diferentes procedências e períodos que giravam em torno deste personagem, envolto em muitas histórias e lendas. Segundo o reconhecido folclorista da década de 1940, Pai João, o negro velho das fazendas, é uma espécie de símbolo, “onde se condensam várias personagens: o *griot* das selvas africanas, guardador e transmissor da tradição, o velho escravo conhecedor das crônicas de família, o bardo, o músico cantador de melopéias nostálgicas, o mestre de cerimônias dos jogos e autos populares negros, o rei ou príncipe destronado de monarquias históricas ou lendárias (Príncipe Oba, Chico-Rei...”. Toda a poesia afro-brasileira poderia ser reunida em torno da expressão “folclore do Pai João”, um folclore negro, fruto da opressão branca⁸.

Artur Ramos, entretanto, chega a reconhecer que Pai João não se expressava apenas de uma forma “resignada”, melancólica e “mansa”, ao cantar as tradições africanas e a “longa e odiosa” história da escravidão, “de opressão e martírio”. Afirma que havia sátira e ironia nas suas canções; admitindo, mesmo que depois mude de idéia, que os germes da revolta estavam presentes neste folclore. Na sua conclusão, acaba defendendo ser o folclore uma “revolta resignada”. Para o autor, “Pai João” era a antítese do quilombola revoltado⁹.

Esta visão do “Pai João”, como o oposto ao quilombola, iria ganhar terreno na historiografia sobre a escravidão, especialmente depois do livro clássico de João Reis e Eduardo Silva, “Negociação e Conflito”, de 1988. Ironicamente, os autores, grandes pesquisadores das formas de resistência dos escravos, e articuladores de uma visão que busca resgatar a autonomia cultural desta população e de seus descendentes na ampliação dos canais de negociação na sociedade escravista, ainda aprofundariam a imagem passiva de “Pai João”. Caracterizaram-no como representante da “submissão conformada”, sempre oposta a “ira sagrada” dos Zumbis. O próprio título do capítulo, estimulando a oposição, é “Entre Zumbi e Pai João, o escravo que negocia”¹⁰.

Pretendo mostrar, com as letras de canções e poesias, que estas visões e versões sobre “Pai João” não cabem nos estreitos limites da passividade, da antítese de Zumbi, ou mesmo da negociação. O folclore do “Pai João”, com suas ironias e sátiras sobre vários aspectos da vida (por exemplo, com temáticas que criticam as diferenças entre negros e brancos, que afirmam

⁸ Todas as referências a Artur Ramos estão em: *O Folclore negro no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, s/data, p. 231- 232.

⁹ *Idem*, p. 232.

irreverentes atitudes frente a senhores e senhoras) é muitas vezes bastante desconcertante, podendo abrir caminho para uma nova reflexão em torno dos significados da música, da dança e da poesia para os escravos e seus descendentes. Para muito além da resignação, identifica-se a criação e o fortalecimento de identidades afro-brasileiras, percebe-se a expressão de diferentes e criativas formas de protesto e integração na sociedade envolvente. Por fim, estas canções podem ter também significado uma espécie de “vingança do negro”, recuperando a perspicaz frase do folclorista Artur Ramos¹¹.

Um ótimo exemplo desta possibilidade de interpretação encontra-se em lundu registrado por José Rodrigo de Carvalho, folclorista cearense, que viveu entre 1867 – 1935, e presidiu a comissão de folclore no 1º. congresso afro-brasileiro (Recife-PE), no início dos anos 30:

“Canta Pai João:

Deus primita que chegue sábio,
Que meu sinhô vai p’ra feira,
Pra eu ficar com mim sinhora
Sentadinhos de cadeira....

Pai João não gosta de negra:

Deus primita que chegu rumingo
Que meu sinhô vá p’ra missa
P’ra eu ficar com mim senhora
Comendo boa lingüiça

Bravos, sinhá moça...

Bravos assim.... “

Alguns exemplos de canções já identificadas podem dar uma boa idéia da riqueza do material: Pai Francisco (lundu que narra a vida de um escravo que consegue a alforria e se alegra por não ter mais senhor; estes versos estão presentes em coletâneas de vários folcloristas); Pai José (lundu que se refere ao poder dos senhores, apesar dos inúmeros “mexericos” na cozinha e da liberdade alcançada; os versos estão presentes na coletânea de Alexina de Magalhães, do início do século XX); Mestre Domingos (lundu sobre um negro atrevido que seduz a própria senhora; letra divulgada por folcloristas e por Eduardo das Neves no livro “O Trovador da Malandragem”); lundus sobre o 13 de maio e sobre a abolição (muitos destes versos foram publicados por folcloristas em várias épocas); lundu ironizando os castigos físicos (versos publicados por folcloristas); e canções valorizando os “pretos velhos” (registros de folcloristas e canção gravada por Eduardo das Neves); canções envolvendo o duro trabalho escravo ou a alegria com a fé em São

¹⁰ Reis, João e Silva, Eduardo, *Negociação e Conflito. A Resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 13.

¹¹ Ver Abreu, Martha. “Crianças negras e crianças problemas no pensamento de Nina Rodrigues e Artur Ramos. In: *Crianças desvalidas, indígenas e negras no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Universitária Santa Úrsula, 2000.

Benedito; lundus criticando as imagens sobre negros, mulatos e brancos, e as proibições de batuques (versões presentes em vários folcloristas).

Reproduzo abaixo integralmente duas divulgadas canções para que se possa perceber como expressam irreverentes percepções das desigualdades entre “negros” e “brancos” através do humor. A primeira é uma versão do “Pai João” que se encontra na obra de Julia de Brito Mendes, uma típica pianista folclorista, do início do século XX, que declara ter recolhido a canção da “tradição oral”, sem contudo especificar o local e o ano. A obra completa, “Canções Populares do Brasil”, foi publicada, em 1911, pela Livraria Cruz Coutinho. É importante destacar que este lundu foi transcrito em uma linguagem que procurava “copiar” o linguajar popular, a chamada “língua de preto”.

“Quando iô tava na minha tera
Iô chamava capitão,
Chega em terá dim baranco,
Iô me chama – Pai João.

Quando iô tava na minha tera
Comia minha garinha,
Chega na terá dim baranco,
Cane seca co farinha

Quando iô tava na minha tera
Iô chamava generá,
Chega na terá dim baranco
Pega o cêto vai ganha.

Dizofôro dim baranco
Nó si póri aturá,
Tá comendo, tá....drumindo,
Manda negro trabaiá.

Baranco – dize quando more
Jezuchrisso que levou,
E o pretinho quando more
Foi cachaxa que matou.

Quando baranco vai na venda
Logo dizi ta ‘squentáro
Nosso preto vai na venda,
Acha copo ta viráro.

Baranco dize – preto fruta,
Preto fruta co rezão;
Sinhô baranco também fruta
Quando panha casião.

Nosso preto fruta galinha

Fruta sacco de fujão;
Sinhô baranco quando fruta
Fruta prata e patacão.

Nosso preto quando fruta
Vai Pará na coreção,
Sinhô baranco quando fruta,
Logo sai sinhô barão.

Localizei outras versões deste lundu em diferentes obras de folcloristas posteriores, como Rossini Tavares de Lima e Mariza Lyra, mas a mais impressionante versão, para os objetivos desta pesquisa, foi a que localizei nos arquivos da Casa Edson, hoje reunidos no Instituto Moreira Sales, numa gravação de Eduardo das Neves pela Odeon (n.120351), em 1912. Na identificação do lundu, “Preto forro alegre”, associado agora a Pai Francisco, a autoria é atribuída ao próprio cantor. As canções folclóricas passavam a ter e encontravam divulgação através da indústria fonográfica norte-americana!