

**“QUE VENHAM NEGROS À CENA
COM MARACAS E TAMBORES”:
JONGO, TEATRO E CAMPANHA ABOLICIONISTA
NO RIO DE JANEIRO**

*Silvia Cristina Martins de Souza**

Jongo, batuque, tambor, tambu ou caxambu são as denominações utilizadas para uma forma de expressão cultural complexa, originada no século XIX, no Sudeste brasileiro, entre africanos de língua banto, levados como escravos para essa região.

O jongo envolve canto, dança coletiva ao som de tambores, prática de magia verbo-musical, culto aos ancestrais e foi entoado durante o trabalho nas roças e dançado e cantado nos terreiros das fazendas e em locais isolados, nos arrabaldes das cidades brasileiras oitocentistas. Nestas últimas, foram reprimidos ou tolerados, dependendo da conjuntura, mas, para que se realizassem, era sempre preciso uma autorização senhorial ou policial. Nas áreas rurais, alguns municípios proibiram os batuques, porém, com uma certa negociação, poderiam ser realizados.

Até pouco tempo, essa manifestação cultural tinha sido noticiada por viajantes estrangeiros, romancistas e folcloristas, só se transformando em objeto de pesquisas acadêmicas a partir de fins do século XX, quando o cenário dos estudos sobre o jongo se alterou substancialmente. Na atualidade, a ele se dedicam pesquisadores de diversas áreas, que o

* Doutora pela Universidade Estadual de Campinas e Professora de História do Brasil da Universidade Estadual de Londrina.

elegeram tema de livros, artigos, discos e documentários, sobretudo após o jongo do Sudeste se haver candidatado à categoria de Patrimônio Cultural Brasileiro em 2001, e ter recebido este título em 2005.¹

Para a mudança de enfoque sobre o jongo entre os historiadores, foram decisivas as pesquisas realizadas por Stanley Stein no Brasil, nos anos 1940.² Foi ele quem, no seu clássico *Vassouras: um município brasileiro do café (1850-1900)*, chamou atenção para as memórias do cativo e das experiências vividas no pós-abolição, assim como para as imbricações entre sagrado e profano, presentes no jongo, invertendo uma postura, comum entre viajantes, romancistas e folcloristas, que lhe reservavam o espaço do exotismo, da selvageria ou das meras descrições impressionistas.

Em 1995, a escritora e pianista Edir Gandra observou que, desde fins dos anos 1960, levado pelas mãos do mestre Darcy Monteiro, o jongo da Serrinha começou a trilhar um caminho que o guindou dos terreiros aos palcos teatrais.³

¹ Para maiores informações sobre o jongo, ver Stanley Stein, *Vassouras: um município brasileiro do café (1850-1900)*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990; Silvia Hunold Lara e Gustavo Pacheco (orgs.), *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein (Vassouras, 1949)*, (Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007); Wilson Rogério Penteado Júnior, “Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no vale do Paraíba paulista (Guaratinguetá – SP)”, (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2004); Camila Agostini, “Africanos no cativo e a construção de identidades no além mar (Vale do Paraíba, século XIX)”, (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas 2002); Maria de Lourdes Borges Ribeiro, *O jongo*, Rio de Janeiro: Funarte, 1984; Adailton Silva, “Relatos do jongo: reflexões e episódios de um pesquisador negro”, (Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2006); Patrícia Lage de Almeida, “Ecos de permanência”, (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São João Del Rey, 2006), e o Dossiê “Jongo do Sudeste” <http://portal.iphan.gov.br.patrimoniomaterial>, acessado em 10/06/2009.

² Segundo Stein, “laico no tema, embora criado em torno de elementos religiosos africanos como o tambor, o solista, o coro responsório e os que dançavam, o caxambu ocupava uma posição intermediária entre cerimônia religiosa e diversão secular”. Além dos tambores, considerados intermediários com o sagrado e fundamentais em muitas outras ocasiões de festas e danças de influência africana, os pontos de demanda, no jongo, também estão revestidos de um sentido mágico religioso. Dessa maneira, o jongueiro seria mais respeitado quando demonstrasse possuir sabedoria na execução da arte da demanda com outros jongueiros, uma vez que a palavra, nos pontos, teria força encantatória, desempenhando a função de lidar com o plano espiritual, instaurando a “amarração”. Foi Stein, também, quem pioneiramente decifrou alguns pontos de jongo, com a ajuda de seus entrevistados, e alertou para a força política das críticas à escravidão, presentes nas suas letras (ver Stein, *Vassouras*, particularmente o capítulo “Religião e festividades na fazenda”).

³ Edir Gandra, *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*, Rio de Janeiro: GGE, 1995.

O objetivo de mestre Darcy, segundo essa autora, foi tirar o jongo do “gueto” e dar visibilidade à comunidade que o praticava, o que, de certa forma, foi atingido. Hoje o que caracteriza o jongo da Serrinha é a conexão que seus praticantes estabeleceram entre política e *performance*, isto é, a integração entre a dança e a música, identificadas como jongsos em projetos educacionais, sociais e políticos, que apostam no reforço de aspectos culturais como agentes de fortalecimento de grupo sociais desfavorecidos.⁴ Além disso, o jongo da Serrinha se transformou numa dança *cult*, que atrai estudantes universitários e músicos de diferentes tendências, podendo ser aprendido em oficinas que acontecem em espaços alternativos de cultura. Nesse movimento, os tambores, os cantos e as danças do jongo ingressaram no mundo da música e dos espetáculos cariocas, conquistando platéias que, na sua grande maioria, não tinham contato prévio com ele.⁵

Em 1899, através das páginas do romance *A Conquista*, Coelho Neto registrou um fenômeno até certo ponto semelhante ao posteriormente identificado por Edir Gandra. Nele, o personagem Rui Vaz, inspirado no literato e teatrólogo Aluísio Azevedo, diria, sobre uma conversa travada com Jacinto Heller, a propósito de uma comédia de costumes de sua autoria, apresentada a esse empresário teatral com a intenção de a ver encenada:

O senhor Heller entende que devo arranjar umas coplas e um jongo para a minha comédia. Uma comédia de costumes que joga com cinco personagens [...] O homem quer a todo transe que venham negros à cena com maracás e tambores, dançar e cantar [...] Diz ele que o público não aceita uma peça serena, sem chirinola e saracoteios [...].⁶

⁴ A novidade implementada por mestre Darcy desencadeou debates entre intelectuais, que começaram a denunciar o que viam como um risco, a saber, o da perda de uma autenticidade do jongo. Tal fato gerou uma situação inusitada: enquanto o mestre Darcy se tornava o promotor da “modernização” do jongo e de sua entrada no mercado de espetáculos, os intelectuais se autoproclamavam os defensores da manutenção de sua autenticidade. Ainda hoje, mesmo nas comunidades praticantes do jongo, existem os que militam pela defesa da pureza de uma tradição e os que apoiam um movimento de atualização do jongo.

⁵ Edir Gandra, *Jongo da Serrinha*.

⁶ Coelho Neto, *A Conquista*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985, p. 32. Jacinto Heller foi um dos mais importantes empresários do período. Responsáveis pela divulgação dos primeiros gêneros de teatro musicado no Rio, Heller e sua companhia teatral reinaram absolutos nesse setor até início dos anos 1880, quando começaram a sofrer concorrência acirrada dos empresários Braga Júnior, Souza Bastos e Dias Braga.

Mais adiante, ao discutir com o personagem Anselmo (personificação do próprio Coelho Neto) o trecho de uma revista de ano, Rui Vaz arremataria enfaticamente:

Onde entendes que deve entrar com sutileza, o escarpelo da análise, metamos um ruidoso adufe; em vez de diálogo brilhante, demos um rondó brejeiro; em vez do lance dramático, arranjemyos um jongo, e tere-mos aplausos [...].⁷

O jongo mais uma vez aparece no palco, só que, nesse contexto e de acordo com a visão do autor do romance, com o objetivo de oferecer uma atração a mais ao público, garantindo simultaneamente o sucesso da montagem, ainda que a contragosto de alguns colegas.

Em que pese o espaço de tempo que medeia estes dois episódios e os diferentes olhares e interpretações sobre o assunto que abordam, é possível neles identificar um ponto em comum. Refiro-me ao fato de que a ascensão desta forma de canto e dança, de influência africana, ao espaço do entretenimento de massa foi acompanhada, em ambos os casos, por um movimento que relegou a um segundo plano a dimensão de religiosidade presente no jongo, em nome da valorização do espetáculo por ele proporcionado.

As relações entre teatro, dança e música no Brasil vêm sendo exploradas por estudiosos de diferentes áreas há pelo menos três décadas, e vários trabalhos têm demonstrado que esses foram setores do entretenimento que se reforçaram mutuamente no século XIX.⁸ A pre-

⁷ Coelho Neto, *A Conquista*, p. 125.

⁸ Ver, para esse assunto, dentre outros, Fernando Antonio Mencarelli, “A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)”, (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas 2002); Walter Lima Torres Neto, “Influence de la France dans le Théâtre brésilien au XIX siècle: l'exemple d'Arthur Azevedo”, (Tese de Doutorado, Université de la Sorbone Nouvelle, 1996); Flora Sussekind, *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; Antônio José Augusto, “A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)”, (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008); Maria Filomena Vilela Chiaradia, “A Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto”, (Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 1997); Adriana Fernandes, “O balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval à opereta”, (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas 1995); Thiago de Melo Gomes, *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas: Unicamp, 2005; Alberto Ferreira da Rocha Júnior, “Teatro brasileiro de revista: de Arthur Azevedo a São João del Rey”, (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2002).

sença do jongo nos palcos teatrais oitocentistas, no entanto, tem ocupado uma espécie de não lugar nos trabalhos de historiadores, musicólogos, etnomusicólogos e antropólogos, sendo reduzido a uma ou outra menção de reconhecimento de sua existência.

Ao iniciarmos a pesquisa que deu origem a este artigo, tínhamos em mente duas ideias. Em trabalho recente, Eduardo Silva defendeu que a ação abolicionista no Rio de Janeiro contou com o apoio expressivo dos profissionais de teatro,⁹ e que essa aproximação exerceu papel decisivo para que a campanha contra a escravidão saísse da esfera política parlamentar e se firmasse como um movimento verdadeiramente popular, atingindo espaços informais da política. Paul Gilroy, por sua vez, alertou para a pouca atenção dispensada ao papel da música no movimento abolicionista e no domínio público do entretenimento de massa do final do século XIX.¹⁰

A documentação analisada não apenas confirmou a procedência dessas duas proposições como nos colocou diante de uma questão: se a ascensão do jongo aos palcos se deu num período de acirramento da campanha abolicionista, não se pode esquecer que os jongos, aos quais o teatro deu visibilidade, foram adaptações das rodas de dança realizadas por escravos e libertos nas áreas rurais e nas cercanias das cidades. Tal adaptação, por sua vez, tinha em vista atender às expectativas das plateias teatrais e às convenções do tablado, e foi uma tarefa levada a cabo por dramaturgos, músicos e maestros, o que significa dizer que foi obra de pessoas que tradicionalmente não dançavam nem cantavam jongos.

⁹ Ver Eduardo Silva, “Resistência negra, teatro e abolição da escravatura”, http://sbph.org/reuniao/26/mesas/Eduardo_Silva.pdf, acessado em 19/06/2009.

¹⁰ Paul Gilroy, *O Atlântico Negro*, Rio de Janeiro: Editora 34, 2008, p. 185. Ainda que a proposta de Gilroy tenha como alvo o lugar da música negra na formação de uma contracultura da modernidade no Atlântico norte, acredito que ela serve para pensarmos o caso do jongo nos palcos teatrais oitocentistas brasileiros. O uso de ritmos de origem africana por compositores, músicos e dramaturgos “brancos” e “mulatos”, nas décadas de 1880 e 1890, aponta para uma série de conflitos e tensões estéticos e políticos, envolvendo diferentes sujeitos e o mundo da música numa larga arena de embates e negociações. Por outro lado, não se pode ignorar o fato de que ao mesmo tempo em que alguns gêneros musicais foram condenados por intelectuais e autoridades, por serem tidos como imorais, eles se transformaram em sucesso nas casas de espetáculos, nas editoras de cancionário e nas partituras musicais e, posteriormente, na indústria fonográfica.

Certamente, os apresentados nos teatros tiveram significados diferentes daqueles que aconteciam nos arrabaldes das cidades ou nos terreiros e nas roças das fazendas. Do mesmo modo, os atores que os interpretaram,¹¹ as plateias que os ouviram, e os maestros e os músicos que os compuseram também devem ter-lhes atribuído outros significados, sendo justamente uma discussão sobre alguns dos prováveis sentidos conferidos ao jongo nos palcos teatrais, no contexto da campanha abolicionista no Rio de Janeiro, que se pretende trazer neste artigo.

Por fim, é preciso deixar claro desde já que, embora a documen-

¹¹ Esses atores apareciam em cena com os rostos pintados de preto, como ficou registrado num artigo publicado no *Jornal do Commercio*, 20/03/1887 (AEL/UNICAMP/MR 1383). Todos os periódicos citados neste artigo foram pesquisados no acervo do Arquivo Edgard Leuenroth, doravante mencionado como AEL/UNICAMP). Neste artigo, seu autor – Carlos de Laet – comentou que, na revista de ano, *Mercúrio*, “coristas e comparsas de cara suja” dançaram um jongo. Essa observação é instigante, na medida em que nos remete a um fenômeno pouco explorado pelos historiadores que se dedicam a pesquisar a história do teatro no Brasil. Refiro-me à presença dos *black faces* (também conhecidos por menestréis negros) nos palcos teatrais, fenômeno que vem sendo estudado nos Estados Unidos e em Cuba. Por ter sido esta a única referência localizada na documentação pesquisada e também pelos limites deste artigo, não iremos aprofundar esse assunto aqui. Todavia, apontarei algumas questões que podem servir de ponto de partida para se pensar o fenômeno *black faces* para o caso brasileiro. Em primeiro lugar, que eles devem ter sido mais comuns do que a documentação registra, uma vez que grande parcela dos atores teatrais era composta por mestiços, o que os levaria a pintar seus rostos para a representação de papéis que exigissem atores negros em cena. Nesse sentido, cabe sublinhar uma observação de Antônio Herculano Lopes, para quem o reconhecimento de atores negros nos palcos brasileiros só ocorreu em incícios do século XX e esteve intimamente relacionado à “invenção e celebração da mulata em nível simbólico [que] precederam à ascensão de fato das atrizes mestiças ao estrelato e preencheram um papel ideológico que não estava vinculado a mudanças na situação socioeconômica das populações negras e mestiças brasileiras” (ver Antônio Herculano Lopes, “Vem cá, mulata!”, *Revista Tempo*, vol. 13, n. 26 (2009), www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413, acessado em 12/06/2009). Em segundo lugar, que Joseph Boskin observou que os menestréis negros tiveram ampla circulação na cultura popular dos Estados Unidos, servindo para transformar o negro em objeto de riso (Boskin, apud Martha Abreu, “Outras histórias de Pai João”, p. 272). Essa é uma questão que deve ser levada em conta também para o caso brasileiro, especificamente se pensarmos que muitos desses personagens, interpretados por atores que não eram negros, aparecem associados à comichidade em várias peças, a exemplo do personagem Pedro, da comédia *O demônio familiar*, de José de Alencar, publicada no Rio de Janeiro, em 1858, pela Tipografia Soares e Irmão. E, em terceiro lugar, que, para o caso brasileiro existe uma peculiaridade que merece ser explorada, a saber, a presença de atores negros que pintavam seus rostos para representarem personagens brancos, como é o caso do palhaço negro Benjamin de Oliveira. (Para maiores informações sobre Benjamin de Oliveira, ver Ermínia Silva, “As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX”, (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2003).

tação de que dispomos seja escassa e fragmentada, não devemos abrir mão de tentar analisá-la, uma vez que fornece uma rara oportunidade para refletirmos sobre um tema ainda pouco explorado pela historiografia. Em função dessa peculiaridade do *corpus documental*, será no terreno das possibilidades e da interpretação de interpretações que iremos transitar, como o leitor terá a oportunidade de constatar.

No dia 4 de setembro de 1853, o *Jornal do Commercio* publicou uma nota que dizia:

Reinam as danças em todos os ângulos desta boa cidade [do Rio de Janeiro]. Dança-se no Cassino, no Paraíso, nos teatros, dança-se no começo e no fim da semana, na segunda e no sábado; dança-se por luxo aristocrático, por distração popular, por beneficência cristã [...].¹²

A imagem do Rio de Janeiro que emerge dessa citação é a de uma cidade na qual o interesse pela dança foi grande o suficiente para atingir diferentes espaços e sujeitos, fenômeno que foi constantemente reiterado pela imprensa, pelos críticos musicais, escritores, viajantes e memorialistas, ao longo do século XIX.

Numa cidade com tamanha diversidade musical, não surpreende que as atrações dramático-musicais desde cedo se fizessem presentes em espetáculos dirigidos a um público que se tornava cada vez mais heterogêneo, à medida que o século avançava.

Mello Moraes Filho, no seu *Festas e Tradições Populares*, nos fornece uma das melhores ilustrações a esse respeito, ao registrar o sucesso alcançado pela Barraca do Teles, armada no Campo de Santana para a festa do Divino. Referindo-se a ele, proprietário e um dos artistas das inúmeras atrações de sua barraca, o autor diria que,

[...] retribuindo com o seu esforço a generosidade pública,[o Teles] despiciava-se no fado do fim do ato [da récita Roda de Fiar], bambolean-do, cantando, requebrando-se, puxando a fieira, ondulando as nádegas

¹² *Jornal do Commercio*, 04/09/1853 (AEL/UNICAMP/MR1271).

a extenuar-se, aos – Bravo do Teles! – Corta Jaca! – Mete tudo! Bota abaixo! da multidão calorosa, que ria, gritava, batia com as mãos, até os derradeiros rumores desse dançado tradicional e eletrizante do povo brasileiro.¹³

Desde a década de 1830, a dança passou a ser uma constante nos palcos teatrais do Rio de Janeiro, contando com a atuação de profissionais estrangeiros para sua divulgação. João Caetano, o empresário teatral mais influente da cidade até os anos 1860, manteve um corpo de baile permanente na sua empresa e contratou profissionais europeus, notadamente italianos, franceses, portugueses e espanhóis, para “tornar mais brilhantes” os seus espetáculos.¹⁴

Os dançarinos estrangeiros introduziram nos teatros fluminenses diferentes gêneros de música e danças dramáticas, de origem europeia, e atuaram como “professores” dos atores da terra que, além de paulatinamente dominarem esse repertório estrangeiro, demonstraram especial habilidade para outro, de caráter local. Chulas, fados, miudinhos, cateretês, caranguejos, jongos, maxixes e lundus foram os gêneros de música e dança mais interpretados nos palcos naqueles tempos, e vários atores neles se especializaram e procuraram associá-los a seus nomes, criando um repertório personalizado. Martinho Correa Vasques foi um deles. Suas interpretações no *Miudinho* e no *Lundu de Monroy*, por exemplo, marcaram época e se tornaram carros-chefes de suas apresentações. Seu irmão, Francisco Correa Vasques, notabilizou-se dançando o *Caranguejo* e também o maxixe da cena cômica *Ai! Cara dura!*

Dentre esses gêneros musicais, o lundu foi um dos mais populares a partir dos anos 1870. Arthur Azevedo, personagem emblemático

¹³ Mello Moraes Filho, *Festas e tradições populares no Brasil*, Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1979, p. 124. A Barraca do Teles (também conhecida como a das Três Cidras do Amor) foi a mais importante dentre as montadas pela festa do Divino do Campo de Santana. Ela apresentava a um público bastante heterogêneo, composto pela “nata” da literatura, por famílias, homens livres pobres e escravos que acompanhavam seus senhores, atrações variadas, tais como um teatrino de bonecos, exibições de mágica, ginástica, canto, dança, representação de peças de Martins Pena, duetos, como o do *Miudinho* e *O meirinho e a pobre*, além da récita *Roda de Fiar*. Ver, para a Barraca do Teles, Martha Campos Abreu, *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

¹⁴ *Jornal do Commercio*, 11/06/1838(AEL/UNICAMP/MR1243).

desse período, ainda que se tenha dado a liberdade de colocar em cena ritmos populares, clássicos e até religiosos, transformou o lundu em marca de suas revistas de ano.

O sucesso do lundu no teatro de revista é um dado que merece atenção, pois ainda que dançado e cantado nas áreas rurais e urbanas, ou em festas populares, também estava presente nos salões da cidade. Um indicativo dessa aceitação do lundu em espaços mais “nobres” é a inclusão de inúmeros deles nos variados cancionários publicados na segunda metade do século XIX, assim como nas coleções de partituras musicais de editoras especializadas nesse nicho do mercado.

Ao mesmo tempo, não se pode esquecer que o lundu apresentava nítidos elementos de origem africana. Muitas das críticas que a inserção do lundu no teatro recebeu por parte de literatos, críticos musicais e censores teatrais residiram justamente nesses elementos que supostamente o transformavam numa dança de um sensualismo exagerado, convertendo o palco num “templo de devassidão”, como à época se dizia, além de comprometer o gosto das plateias.¹⁵

Em *Viagem ao Parnaso* (1891), Arthur Azevedo deu visibilidade a algumas dessas questões, num diálogo travado entre a Arte e o Cupido:

A Arte – Tem razão: o público não quer senão lundus!

Cupido – Pelo amor de Deus, não fale mal dos lundus.

A Arte – Pois defendes essa vergonha musical?

Cupido - Defendo, sim, senhora, e por solfa. Ouça

(Canta-se um lundu)

Embora haja quem diga

Do gênero tão mal

Não sei de outra cantiga

Que tenha tanto sal.

Sujeito já sem bola,

Que esteja pra morrer,

Ouvindo uma viola,

Começa a reviver.

Iaiá!

¹⁵ Mencarelli, “A voz e a partitura”, p. 231.

Iaiá!
Como um lundu não há!
Iaiá!
Iaiá!
Vida e calor nos dá!

Ouvindo cançonetas
E pândegos *couplets*,
Não sinto malaguetas
Arderem-se nos pés;
Mas se um lundu brejeiro
Acaso ouço cantar,
Jesus! Que formigueiro
Obriga-me a saltar!
Iaiá, etc.¹⁶

Certamente as qualidades musicais e coreográficas, permeadas pelo “sal” e pelas “malaguetas”, introduzidos pelos dançarinos na execução de lundus, contribuíram para sua popularidade, mas outros elementos devem ser levados em consideração para que melhor se entenda a extensão desse sucesso.

Estudos recentes têm convincentemente demonstrado que as *performances* corporais não podem ser apartadas dos sentidos das canções cantadas nos lundus, sendo esse um dado significativo para quem pretenda estudá-los. Martha Abreu observou que, na conjuntura do abolicionismo, o lundu foi um gênero musical marcante que, com suas críticas, ironias maliciosas e letras de duplo sentido, assumiu significados diferentes para e sobre brancos e negros.¹⁷ Como exemplo dessas possibilidades de interpretações, a autora analisou diferentes versões do lundu *Pai João*, mostrando que elas tanto faziam alusões ao mundo dos escravos, num tom de comicidade e sátira, como, num outro diapasão, podiam revestir-se de significados anti-escravistas, dependendo de quem o ouvisse ou cantasse.

¹⁶ Azevedo, *Viagem ao Parnaso*, Campinas: Ed. da Unicamp, 2003. (www.nead.unama.br, acessado em 29/06/09).

¹⁷ Martha Abreu, “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950”, *Afro-Ásia*, 31 (2004), p. 272. O lundu *Pai João* constou de vários cancioneiros e coleções de partituras musicais publicados na segunda metade do século XIX.

Nessa mesma direção, Fernando Mencarelli ressaltou que, no teatro musicado, a dança e a canção cumpriram funções integradas ao desenvolvimento dramático, compondo uma espécie de escritura cênica que funcionava como mais um texto.¹⁸ Para o autor, o lundu foi paulatinamente reelaborado, dando origem a um tipo de dança que, além de valorizar os elementos performáticos, deu especial acento às letras, sendo esse o segredo do seu sucesso.

As questões levantadas por esses dois historiadores em relação ao lundu servem como ponto de partida para pensarmos a ascensão do jongo aos tablados no século XIX.

No dia 30 de outubro de 1885, o jornal *O Mequetrefe* anunciou que, em 1886, haveria duas revistas de ano:

A primeira foi encomendada a França Júnior e Joaquim Serra, que não quiseram escrevê-la, e passaram a pena a Valentim Magalhães e Filinto de Almeida. A segunda é dos fornecedores habituais: Moreira Sampaio e Arthur Azevedo, e já tem título: *O bilontra*, que foi bem achado.¹⁹

A curiosidade das plateias começou a ser satisfeita no dia 6 de dezembro de 1885, quando Valentim Magalhães e Filinto de Almeida revelaram o título da sua revista – *A Mulher-Homem* – que estreou no dia 13 de janeiro do ano seguinte, no teatro Santana, pela companhia de Jacinto Heller. Dezesesseis dias depois, foi a vez de *O Bilontra* entrar em cena no teatro Lucinda, então empresariado por Braga Júnior.

Ambas as revistas, pode-se dizer, receberam títulos “bem achados”. Como era de praxe naqueles tempos, as revistas de ano respeitavam uma fórmula construída a partir da costura de episódios fragmentados em torno de um fio condutor, permitindo a exposição de pessoas e o comentário de acontecimentos significativos e polêmicos ocorridos no ano anterior, o que nem sempre era do agrado de todos. Se para uns essa crítica era considerada “um abusivo costume” que, longe de ser

¹⁸ Mencarelli, “A voz e a partitura”, p. 241.

¹⁹ *O Mequetrefe*, 30/10/1885 (AEL/UNICAMP/MR1848).

velada e alusiva, como em outros países, retratava “o caricaturado e para que o leitor boçal não se engane põe-se por baixo o nome do sujeito”;²⁰ para outros, ela era motivo de satisfação, como foi para um certo barbeiro de nome Nunes, que fez questão de publicar uma nota no *Jornal do Commercio*, demonstrando seu agradecimento a Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, e à “feliz lembrança do ator Peixoto de reproduzir em cena a minha pessoa. Nestes últimos tempos tem aumentado consideravelmente a freguesia na minha loja de barbear”.²¹

Por sempre ter em mira a atualidade, foi também comum que novos atos, músicas e personagens fossem incorporados às encenações das revistas ao longo de suas temporadas.

A *Mulher-Homem* inspirou-se num episódio que ganhou repercussão nos jornais da Corte: um homem que, disfarçado de mulher, empregou-se como doméstica em uma residência, sendo posteriormente descoberto. *O Bilontra*, por sua vez, baseou-se na acusação de falsidade e estelionato, envolvendo um indivíduo de nome José Miguel de Lima e Silva em um processo contra ele, aberto pelo comendador Joaquim José de Oliveira.²²

Esse espírito jornalístico, próprio das revistas de ano, foi um dos segredos do seu sucesso, mas não apenas ele: completavam essa receita exitosa ingredientes como a cenografia, os maquinismos, a coreografia, os figurinos, as músicas e as danças.

A elaboração da parte musical das revistas foi olhada com muito zelo pelos dramaturgos e empresários, que contaram com a colaboração de maestros e músicos, em sua grande parte, de formação erudita, quando não atuantes no Imperial Conservatório de Música, para a execução desse trabalho. Muitos desses músicos e maestros, inclusive, transformaram-se em alvo de críticas, por utilizarem-se de materiais da cultura popular urbana em suas obras.²³

²⁰ *Jornal do Commercio*, 17/01/1886 (AEL/UNICAMP/MR1381).

²¹ *Jornal do Commercio*, 22/02/1886 (AEL/UNICAMP/MR1381).

²² Para O Bilontra, ver Fernando Antonio Mencarelli, *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

²³ Para esse tema, ver Augusto, “A questão Cavalier”. Henrique de Mesquita e Cavalier Darbilly foram professores do Imperial Conservatório de Música.

As músicas de *A Mulher-Homem* foram compostas pelos maestros Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita, Cavalier Darbilly, Miguel Cardoso e Henrique de Magalhães. Por ocasião da estreia, dela constavam fados, cateretês, árias, o *Maxixe da Cidade Nova* (que marcou época!) e um “jongo dos sexagenários”.

Um segundo “jongo dos sexagenários”, composto por Henrique de Magalhães e também conhecido pelo nome de *Ai! Ai! Sinhô!*, foi posteriormente incorporado ao espetáculo pouco mais de um mês após a estreia, quando a empresa do Santana resolveu preparar algumas “magníficas surpresas” para seus espectadores. Todavia, segundo a *Gazeta de Notícias*, ele seria cantado depois do jongo anterior, pois “os freqüentadores do Santana não consentiram” que o outro fosse retirado para dar lugar ao novo.²⁴

O Bilontra estreou no teatro Lucinda no dia 29 de fevereiro de 1886 e sua parte musical ficou a encargo do maestro Gomes Cardim, que para ela organizou cinquenta e três números musicais de diversos compositores, além de alguns de sua autoria.

Sobre a parte musical dessa revista, o jornal *A Semana* diria que “A música é em geral bem escolhida e há trechos originais do maestro Gomes Cardim que muito honram o seu autor. Excetuaremos deste número o jongo dos sexagenários, encaixado a martelo na revista [...]”.²⁵

“Encaixado a martelo” é, sem dúvida, uma expressão sugestiva. De fato, esse jongo não constou dos anúncios da revista publicados na *Gazeta de Notícias* até fins de janeiro, e sua inclusão no espetáculo teve o sentido, segundo esse periódico, de atrair mais espectadores e estabelecer uma concorrência mais acirrada com *A Mulher-Homem*, na qual os outros dois “jongos dos sexagenários” estavam trilhando um caminho de sucesso.²⁶

Mas o “jongo dos sexagenários” d’*O Bilontra* também fez história, tanto que a *Gazeta de Notícias* chegou a comentar um imprevisto,

²⁴ *Gazeta de Notícias*, 28/02/1886 (AEL/MR963). Esse jongo teve a partitura publicada pela Casa Arthur Napoleão (Biblioteca Nacional, Divisão de Música, N –VIII– 13).

²⁵ *A Semana*, 06/02/1886 (AEL/UNICAMP/MR0830).

²⁶ A letra desse jongo não constou também do texto da revista publicado no *Diário de Notícias* de 30/01 a 14/03/1886, assim como de edições posteriores.

ocorrido num dos “vagões do expresso da Corte para São Paulo”, que teria sido em parte motivado por ele, incidente que, real ou fictício, é sugestivo por registrar o sucesso de um daqueles jongs dançados e cantados nos teatros em 1886. Segundo a *Gazeta*, no decorrer da viagem ouviu-se uma “algazarra infernal”, vinda de “um dos vagões de primeira classe”. Averiguada a história, ficou-se sabendo que eram os passageiros que cantavam certas partes “popularíssimas” d’*O Bilontra*, dentre elas “o jongo dos sexagenários”.²⁷

Independente da concorrência travada entre os teatros Santana e Lucinda, em torno de suas revistas de ano, o fato é que ambas caíram no agrado das plateias. Prova disso é que Souza Bastos escreveu uma “revista das revistas”, intitulada *O casamento do bilontra com a mulher-homem*, selando a união imaginária entre as duas, que foi representada no teatro Príncipe Imperial.²⁸ Diante do afluxo do público às representações d’*O Bilontra* e da *Mulher-Homem*, os cambistas montaram praça na frente dos teatros, vendendo bilhetes pelo triplo do preço “nas barbas da polícia”.²⁹ Além disso, os seus “jongs dos sexagenários” constaram dos programas dos bailes carnavalescos que os teatros Santana e Lucinda ofereceram naquele ano, ao lado de polcas, mazurcas e galopes.³⁰

Como se pode ver, estes jongs se tornaram muito populares, sendo essa dimensão do sucesso por eles alcançado que nos importa entender, e um bom começo para esse entendimento pode ser a denominação “jongo dos sexagenários”, comum a todos eles.

“Jongo” e “dança de negros” foram expressões que apareceram antes mesmo de 1886 nos anúncios das récitas publicadas nos jornais pelas companhias teatrais.³¹ É digno de nota que muitos dos anúncios das companhias teatrais, dos quais eles constavam, viessem acompa-

²⁷ *Gazeta de Notícias*, 02/02/1886 (AEL/UNICAMP/MR963).

²⁸ *Gazeta de Notícias*, 27/02/1886 (AEL/UNICAMP/MR963).

²⁹ *Jornal do Commercio*, 10/02/1886 (AEL/UNICAMP/MR1381).

³⁰ Ver a *Gazeta de Notícias* dos dias 6 e 8 de março de 1886 (AEL/UNICAMP/MR963).

³¹ “Batuque” era o termo que aparecia nos códigos de postura e nos jornais. Nestes, o termo vinha geralmente acompanhado de reclamações sobre os transtornos que essas práticas causavam ao cotidiano e à ordem pública da cidade. Ver Martha Abreu e Hebe Mattos, “Jongo, registros de uma história”, in Silvia Hunold Lara e Gustavo Pacheco (orgs.), *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein (Vassouras, 1949)*, (Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007), p. 73.

nhados da ressalva de que os mesmos seriam postos em cena “com todo o rigor e propriedade”. Tal ressalva nos permite perceber que, em tais ocasiões, eram a música e a composição coreográfica do jongo que subiam aos palcos, ainda que deslocadas de seu sentido original.³²

Esses “rigor e propriedade”, no entanto, não foram suficientes para resguardar o jongo de críticas negativas. Ao contrário, foi fato corrente que os “jongos e rebolados de ancas” fossem reputados prejudiciais ao “sentimento estético do público fluminense”, que muito dificilmente poderia ser modificado, diante de influência tão “nefasta”. Não foi excepcional também sua condenação pelos supostos despudor, lascívia e indecência da dança, tida como “sem elevação” e imprópria para ser admirada por uma plateia “bem nascida” e “bem educada”, o que significa dizer que eles também foram julgados moralmente prejudiciais.³³ As críticas em relação a eles só foram menos contundentes quando os jongos apareceram nos palcos com muita “moderação, mostrando-se uma só vez em cena coristas e comparsas de cara suja e com movimentos obrigados de quadris”; ou, dito com outras palavras, para certos críticos, quanto menos eles aparecessem, melhor.³⁴

A música e a dança no teatro musicado poderiam exercer diferentes funções cênicas ao longo do espetáculo, tais como abrir e fechar atos ou funcionar como apoteose; apresentar personagens; ser o motivo da própria cena; colaborar com efeitos cenográficos ou dar suporte para coreografias; intervir na ação dramática; produzir comicidade; narrar fatos e descrever pessoas.

Foi para criar uma certa atmosfera e produzir efeitos cênicos que se incluiu um jongo em *Os Noivos* (1880), opereta de costumes, de Arthur Azevedo, musicada pelo maestro Francisco de Sá Noronha. A ação dessa opereta se passa numa fazenda do interior da Província do Rio de Janeiro e o jongo nela aparece como uma espécie de espetáculo para os visitantes da fazenda, abrindo o segundo ato.

Nova viagem à lua (1877), escrita por esse mesmo dramaturgo,

³² Mencarelli, “A voz e a partitura”, p. 231.

³³ Rocha Júnior, “Teatro Brasileiro de Revista”, p. 152

³⁴ *Jornal do Commercio*, 20/03/1887 (AEL/UNICAMP/MR1385).

em parceria com Frederico Severo, apresentava dois jongos no primeiro ato, revestidos dessa mesma função cênica.³⁵

A letra desses três jongos é praticamente a mesma, com pequenas variações, e nelas chama atenção a visão da escravidão passada aos espectadores, pois, apesar de as condições de submissão impostas pelo cativo nela estarem presentes (“Dá-lhe de enxada / Panha café / De teu trabaio / Não reda pé! / Trabaia, negro, trabaia / Pro teu sinhô”), a canção termina com um “Viva sinhô moço!”, saudado por todos os dançantes.

O sentido subjacente à letra desse jongo aponta para algo já devidamente observado por Martha Abreu. Segundo a autora, o jongo podia ser dançado, após a permissão dos senhores, nas áreas rurais, nos terreiros principais das fazendas, em dias de festas dos senhores ou aos sábados e domingos à noite. Em tais ocasiões, o jongo aparecia como espetáculo, isto é, como espetáculo para ser admirado por visitantes; como espetáculo do “bom” senhor, que permitia a seus escravos gozar de momentos de divertimento e lazer, e como espetáculo da “própria escravidão, que se justificava pela domesticação daquela aparente barbárie”.³⁶

Mas, mesmo que música e dança exercessem funções particulares nas encenações, não se podem esquecer as especificidades das revistas de ano, para que melhor se compreenda a inclusão de tantos “jongos de sexagenários” nas de 1886.

Como dito anteriormente, esse gênero de teatro musicado desenvolvia-se a partir de uma sua espinha dorsal, à qual eram incorporadas cenas episódicas que constituíam referências a fatos, temas e personalidades significativos ou polêmicos do ano passado em revista. Levando-se em conta tais elementos, percebe-se que a denominação “jongos dos sexagenários”, comum aos caxambus incluídos n’*A Mulher-Homem* e n’*O Bilontra*, é uma alusão explícita à lei dos sexagenários, decretada no anterior.

³⁵ Nessa opereta, que estreou no teatro Fênix Dramática e que aproveitava algumas músicas do compositor francês Le Coq, a ação do primeiro ato se passa numa fazenda em Ubá, Minas Gerais, e a do segundo, na Corte. O primeiro jongo aparece sob a rubrica “Ao levantar o pano, a cena está vazia; ouve-se fora o jongo, entoado pelos negros no eito”, e o segundo, quando o dono da fazenda e seus visitantes jogam prendas antes do jantar para passar tempo. O jogo é interrompido para dar entrada ao jongo que aparece em cena “precedido da banda de música da fazenda e seguido por um coro de negros do eito”.

³⁶ Abreu e Mattos, “Jongo, registros de uma história”, pp. 76-7.

A Lei de número 3.270, também conhecida como dos Sexagenários, foi fruto de um conturbado processo de debates travado ao longo de 440 dias no parlamento brasileiro, nos quais a extinção da escravidão e a construção da “sociedade livre” foram temas centrais.³⁷

Muitos dos parlamentares que a debateram, ao avaliar e defender o que julgavam a melhor forma de encaminhar gradualmente a abolição, consideraram que essa lei dizia respeito a uma questão social, e não política, devendo, por consequência, ser tratada com a maior atenção. As agitações provocadas pelo movimento abolicionista, por sua vez, não deixaram de figurar nesses debates, assim como dois outros aspectos neles foram contemplados. O primeiro deles, as tensões vividas nas relações entre senhores e escravos e entre libertos e ex-senhores, elementos considerados potencialmente transformadores das relações de trabalho. E o segundo, os perigos contra os quais era preciso precaver-se, decorrentes da “leitura” e da utilização que os próprios escravos poderiam fazer das medidas legais implementadas pelo governo imperial, no sentido de atingir a liberdade.

Tendo como pano de fundo tais questões, os debates em torno da Lei dos Sexagenários se desenrolaram e ela acabou por ser aprovada e festejada pelos abolicionistas como mais um passo no caminho da extinção da escravidão.

Voltemos, então, às coxias dos teatros. Muitos dos militantes das fileiras abolicionistas estavam ligados ao mundo teatral, e não surpreende que tenham levado o tema da abolição para ser debatido nos tabladinhos. Dentre eles estavam, para apenas citarmos aqueles que particularmente nos interessam, Chiquinha Gonzaga, Arthur Azevedo, Gomes Cardim, Cavalier Darbilly e Henrique de Magalhães, sendo muito comum encontrar seus nomes nos anúncios de récitas, espetáculos em benefício e *matinéés* abolicionistas nos anos 1880.³⁸

³⁷ Todas as informações sobre a lei dos sexagenários foram coligidas em Joseli Maria Nunes Mendonça, “A Lei de 1886 e os caminhos da liberdade”, (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 1995).

³⁸ Ver para este assunto os exemplares da *Gazeta da Tarde* dessa década. Ela foi uma das folhas mais lidas da Corte na década de 1880, e José do Patrocínio, seu proprietário, a transformou numa trincheira de luta pela causa da abolição. Para esse assunto, ver Ana Carolina Feracin da Silva, “De ‘Papa pecúlios’ a tigre da abolição: a trajetória de José do Patrocínio nas últimas décadas do século XIX”, (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas 2006).

Embora adeptos das ideias abolicionistas, e mesmo que alguns dentre eles tivessem ascendência africana, estes indivíduos viviam em contato estreito com o mundo “branco” das elites urbanas, estavam imbuídos das culturas europeias e, “tal como os seus companheiros brancos, quase não podiam sentir qualquer empatia cultural com o mundo afro brasileiro” que os circundava.³⁹ Por isso, a utilização das obras artísticas por eles produzidas, como testemunho para o historiador, deve levar em conta que aqueles que as compuseram realizaram escolhas e nelas projetaram visões parciais (quando não preconceituosas) sobre os temas que lhes serviram de fonte de inspiração.

Uma análise dos fragmentos ou das letras completas dos jongsos dos sexagenários das revistas do ano de 1886, que nos foi possível localizar, torna-se importante para pensarmos as questões que vimos trabalhando.

Sobre o jongo que constou do texto original de *A Mulher-Homem*, não foi possível identificar a autoria nem localizar a letra. Já quanto ao denominado *Ai! Ai! Sinhô!*, tivemos acesso à letra completa, através da partitura publicada pela Casa Isidoro Bevilacqua, embora não tenha sido possível descobrir quem foi seu autor.

Essa letra mistura palavras em português e em “língua de preto da costa” ou “língua de preto”, como à época se dizia, saídas da boca de um velho escravo que reclamava dos maus tratos sofridos no cativeiro:

Ai!Ai! Sinhô!
Ai! Ai! Qui dô (repete)
Moizanga mona la bambi
Nosso nom tem mero di zumbi (repete)
Ai! Blanco no mi matrata (repete)
Ai! Zi cativêlo mata

³⁹ Célia Maria Marinho de Azevedo, *Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XIX)*, São Paulo: AnnaBlume, 2003, p. 124. Célia Azevedo observa, nesse sentido, que é exemplar a postura de José do Patrocínio, famoso líder abolicionista que criou personagens negros de aparência abjeta no seu romance *Motta Coqueiro ou a pena de morte*, publicado em 1887, e lembrou a seus leitores que os “brancos” haviam feito do negro um animal, impedindo-o de alcançar sentimentos de família, religião e cidadania. Ver José do Patrocínio, *Motta Coqueiro ou a pena de morte*, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977, p. 36.

Ai! Cativêlo magoa
Ai! Blanco nom mi matrata
Ai! No mi matrata a toa
Ai! Zi cativelo matrata
Ai! Cativelo magoa
Baco, baco, bacutu
E cará, cará cará pinheo! (repete)
Ai! Gana zambe pai di nosso ta ni céio (repete)
Marafon quizanguê cureu, ai! (repete)
Maço têro qui anda simple ni zi rondo
Di zundê, di zendê
Manda nosso cavaca ni terá duro,
Di zundá! Di zundê!⁴⁰

A figura do velho escravo cansado e sem poder de ação, que apenas reage de forma pacífica e resignada ao cativoiro, é a que emerge de maneira imediata desses versos. Tal imagem, por sua vez, é bastante similar às visões veiculadas nos festivais e nas *matinéés* promovidos nos teatros por adeptos das ideias abolicionistas, que viam as manifestações pacíficas e caridosas de terceiros como instrumentos eficazes na luta pelo fim da escravidão, visão esta da qual muitos dos sujeitos envolvidos com os meios teatrais se aproximaram. Nos encontros por eles promovidos, eram arrecadados fundos para compra de cartas de alforrias, entregues nos palcos de forma solene a escravos agradecidos à atuação de abolicionistas empenhados e à doação de senhores generosos, dos alforriados se esperando, em contrapartida, que se transformassem em libertos dóceis e submissos. Essa mesma imagem podia ser encontrada em sucessivos números da *Gazeta da Tarde*, jornal abolicionista de José do Patrocínio, amigo e companheiro de luta de muitos daqueles músicos, dramaturgos e maestros aos quais nos vimos referindo, que, numa coluna intitulada “Crônica do bem”, propagandeava as “cartas de liberdade” concedidas por senhores generosos.⁴¹

A letra desse jongo, como se pode ver, contribuía para a divulgação de ideias abolicionistas ao reputar a escravidão responsável pela

⁴⁰ *Jornal do Commercio*, 22/02/1886 (AEL/UNICAMP/MR1381).

⁴¹ Ver, por exemplo, a *Gazeta da Tarde* dos dias 19/03, 21/03 e 21/06/1887 (AEL/UNICAMP/1584).

existência de indivíduos incivilizados, incapacitados para o trabalho livre e dependentes da ação de outros para direcionar suas decisões, reafirmando a ideia da liberdade como doação e como um ato de generosidade, e não como conquista dos próprios escravos.⁴² Mas também não se deve deixar de levar em consideração que ela oferece possibilidade para ridicularização e infantilização dos escravos e dos negros, mesmo que seu autor pudesse ser um abolicionista. Essa possibilidade encontra-se presente, nesse jongo, na grafia da letra, que utiliza uma linguagem arrevesada, simulando o que, à época, se chamava de “língua de preto”, comum em jornais satíricos do século XIX.⁴³

Ainda em relação a esse jongo, um outro elemento merece destaque: o fato de as plateias do teatro Santana o acolherem de forma positiva, a ponto de demandarem sua circulação através da publicação de sua partitura musical, nos permite supor que as imagens nele propagadas foram convincentes para pelo menos parte dos espectadores que tomaram assento naquele teatro e, quem sabe, executaram sua melodia e cantaram sua letra nos saraus e nas festas de salão que promoviam, ou dos quais participavam, por nelas identificarem ideias que reafirmavam suas convicções pessoais acerca de quais seriam os melhores rumos de acesso à liberdade e de futuro para os ex-cativos.

Do jongo d’*O Bilontra* só foi possível conhecer um verso; todavia, ele é de tal forma instigante que se torna irresistível tentar analisá-lo. Esse verso, citado por Alberto Ferreira da Rocha Júnior em *Teatro Brasileiro de Revista: e Arthur Azevedo a São João del Rey*, diz: “par’os blanco que dia sinistro, aquele que os negro chegar a ministro”.⁴⁴

Sem dúvida, revela uma irreverência e um potencial crítico e contestatório inexistentes no jongo anteriormente analisado, sendo esses elementos que nos levam a supor que ele até possa ter sido cantado pela parcela cativa da população da cidade do Rio de Janeiro.

⁴² Para uma discussão sobre a alforria como dádiva, ver Lília M. Schwarcz, “Dos males da dádiva: sobre as ambigüidades no processo da abolição brasileira”, in Flavio Gomes e Olívia M. G. Cunha (orgs.), *Quase cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil* (Rio de Janeiro, FGV, 2007).

⁴³ Para uma análise das representações dessa “língua de preto”, ver Abreu, “Outras histórias de Pai João”, pp. 267-9

⁴⁴ Rocha Júnior, *Teatro Brasileiro de Revista*, p. 152.

A presença da música e da dança no cotidiano dos escravos do Rio de Janeiro foi marcante e ficou registrada nos relatos de viajantes que visitaram a cidade e na imprensa, em ambos os casos e na maior parte das vezes com estranhamento e preconceito.

Nas situações que envolviam trabalho, tanto na forma quanto na função, a música era um instrumento comunitário que permitia aos trabalhadores a harmonização dos movimentos físicos, o alívio do espírito, a afirmação de sua humanidade, o escárnio dos brancos e a crítica à escravidão.⁴⁵ Nos momentos de lazer, lá estava novamente ela, animando os batuques nos quais as canções improvisadas serviam, dentre outros fatores, para criticar a escravidão e os senhores.

O ensejo para ajuntamentos de escravos, proporcionado pelos batuques, alimentou o medo de revoltas nas cidades de todo o império e foi utilizado como justificativa para a implementação de diferentes estratégias para o enfrentamento cotidiano da questão.

Os esforços para controlar melhor a população escrava ficaram registrados nas leis provinciais e, sobretudo, nas posturas municipais, entre as quais não faltaram as que proibiam os batuques, terminantemente, “em qualquer hora do dia”,⁴⁶ refletindo os temores com a rebeldia escrava e com a disseminação de costumes africanos entre a população.

Um temor que, todavia, não era de todo infundado, se levarmos em conta também que, na medida que o século avançava, esses folguedos passaram a reunir não apenas africanos, mas pessoas de outros segmentos sociais. A mistura por eles propiciada era vista como inconveniente para os que pregavam um projeto de civilização a partir de modelos europeus, no qual não havia lugar para quaisquer manifestações que remetesse a tradições culturais africanas.⁴⁷

Embora esse medo tenha sido uma constante em qualquer sociedade escravista, ele tendeu, por vários motivos, a estar muito presente

⁴⁵ Ver João José Reis, “A greve negra de 1857 na Bahia”, *Revista USP*, vol. 18, e Paulo Cruz Terra, “Músicas de trabalho no mundo Atlântico”, *Outros Tempos*, UEMA, vol. 3.

⁴⁶ João José Reis, “Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista”, in István Jancsó e Íris Kantor (orgs.), *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa* (São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001, vol. II), p. 347.

⁴⁷ Reis, “Batuque negro”, p. 348.

no Rio de Janeiro, na conjuntura das décadas de 1870 e 1880. Em primeiro lugar, porque foi nesse período que a população escrava da cidade atingiu cerca de noventa mil negros, ultrapassando em muito a população livre. Em segundo lugar, porque esse foi um dos momentos em que o Estado Imperial, através da produção de leis, interveio sobre o poder privado dos senhores de escravos, redefinindo arenas de conflitos sociais e comprometendo as bases da instituição da escravidão. Em terceiro lugar, porque foi num contexto de acirramento da campanha abolicionista que escravos cada vez mais “altanados” movimentavam-se para acionar seus direitos ou demarcar os limites da escravidão, por eles considerados justos e suportáveis.⁴⁸ E, por fim, porque o destino a ser dado ao liberto foi algo que tirou o sono a muitos senhores temerosos e alimentou debates acalorados entre parlamentares que, instados a elaborar leis que extinguissem a escravidão, se sentiam “em cima de um vulcão”, como alguns deles diziam, e se viam como os próprios promotores da explosão que dele poderia advir.⁴⁹

No verso do jongo d’*O Bilontra*, essa dimensão do medo encontra-se presente na previsão de um futuro “sinistro” que, invertendo as hierarquias sociais, possibilitaria ao liberto “chegar a ministro”. Em função disso, fica possível sugerir que, ainda que tal verso possa ter provocado o riso em certos espectadores d’*O Bilontra*, que nele viram graça e comicidade, certamente deve ter sido um riso inquieto e nervoso.

Ao mesmo tempo, e por estar revestido de um forte teor crítico, não é improvável que esses versos tenham sido também cantados por escravos “altanados”, enquanto executavam seus trabalhos pelas ruas da cidade, cativos esses habituados a produzirem significados culturais ou adaptarem outros já existentes a novas circunstâncias. E essa não é uma suposição de todo descartável, se for levado em conta, por exemplo, algo que José de Alencar trabalharia de forma exemplar na sua comédia *O Demônio Familiar*, encenada em 1857. Nela, Pedro, o protagonista, é um escravo doméstico que, de tanto acompanhar seus se-

⁴⁸ A expressão “altanados” foi retirada de Sidney Chalhoub, *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁴⁹ Sidney Chalhoub, *Machado de Assis historiador*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 146.

nhores nas suas idas aos teatros, decora o enredo da ópera *O Barbeiro de Sevilha* e cantarola frequentemente uma de suas árias, a de nome *La Calunnia*, atribuindo a si próprio a manha de Fígaro (“Pedro tem manha muita, mais que Fígaro!”),⁵⁰ sendo nessa capacidade peculiar de decodificação do mundo que residia o poder de periculosidade do escravo, imaginado por Alencar. Vindo ainda reforçar esta ideia, cabe dizer que essa imagem do escravo como um inimigo doméstico não foi um simples recurso dramático utilizado por Alencar (embora também o fosse!), uma vez que ela estava imbricada nas próprias origens do antiescravismo brasileiro, sendo possível ser encontrada em textos emancipacionistas publicados desde o início do século XIX.⁵¹

Oito dias antes da assinatura da lei de 13 de maio de 1888, a *Gazeta do Norte*, de Fortaleza, noticiou a realização de um concerto, no Club Iracema, de um jovem músico cearense, que estava de partida para realizar estudos em uma escola de música européia.

O Club Iracema, como outros que existiam na Corte e nas províncias, era uma associação que reunia uma plateia “seleta”, supostamente conhecedora e íntima da música erudita, para encontros musicais periódicos. Foi nele que Alberto Nepomuceno, o tal jovem músico, apresentou pela primeira vez uma peça de sua autoria, a que deu o título de *Dança de negros*, posteriormente rebatizada de *Batuque*.⁵²

Avelino Romero Pereira fez uma análise muito sugestiva dos recursos técnicos utilizados por Nepomuceno nessa obra,⁵³ que reproduzi-

⁵⁰ Sílvia Cristina Martins de Souza, *O palco como tribuna: uma interpretação de O Demônio Familiar de José de Alencar*, Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2002, pp. 102-3. Tal interpretação tem como cerne uma concepção que entende a produção literária indissociavelmente ligada a seus suportes sociais, tal como alguns estudos vêm trabalhando há pelo menos duas décadas no Brasil.

⁵¹ Ver, por exemplo, os textos de Manoel Ribeiro Rocha, *Etiópe Resgatado, Empenhado, Sustentado, Corrigido, Instruído e Libertado*, Petrópolis: Vozes, 1992; e José Bonifácio de Andrada e Silva, *Representação à Assembléia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil sobre a Escravatura*, Rio de Janeiro: J. E. S. Cabral, 1840.

⁵² Avelino Romero Pereira, *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 53.

⁵³ Pereira, *Música, sociedade e política*, pp. 53-4.

mos a seguir. Segundo Pereira, na primeira parte da peça, o músico recriou a forma do canto que acompanha o batoque, na qual ao solista se segue uma resposta do coro, utilizando-se do motivo sincopado em *piano*, seguido de acordes mais graves, num *forte marcato*. Nepomuceno aplicou ainda alterações rítmicas, com diferentes timbres, explorando diversas regiões do piano, dando à peça um caráter variado em torno de uma mesma ideia, repetida obstinadamente, mediante o recurso do *ostinato* rítmico e da aceleração do andamento e da intensificação sonora, que levam ao ponto culminante da umbigada, traduzida musicalmente num *furioso fortíssimo* final.

Vê-se, assim, que, ao diluir o batoque nas estruturas harmônicas e formais da música erudita, Nepomuceno o “embranqueceu” aos olhos mais “aristocráticos” e “preconceituosos” dos frequentadores do Club Iracema, preconceitos dos quais ele próprio parecia partilhar, como foi sugerido pelo crítico musical Oscar Guanabara, para quem Nepomuceno metera o batoque numa casaca, tornando-o aceitável a um determinado tipo de plateia porque o motivo local nele explorado foi “sentido através dos grandes sinfonistas alemães”.⁵⁴

No dia 13 de maio, a lei extinguindo a escravidão foi assinada pela Princesa Isabel e o acontecimento ganhou grande destaque na imprensa do Rio de Janeiro. Nas províncias e nas áreas rurais, ele também foi noticiado e festejado por abolicionistas e por escravos. Em Vassouras, por exemplo,

⁵⁴ Pereira, *Música, sociedade e política*, p. 55. Um outro músico que se utilizou do batoque como fonte de inspiração foi Alexandre Levy, na sua obra intitulada “Samba”, parte da *Suíte Brasileira*, composta por quatro movimentos: “Prelúdio”, “Dança Rústica”, “Canção Triste” e “Samba”. A parte intitulada “Samba” estreou separadamente do restante da obra em 1890, no Rio de Janeiro, sob a batuta de Leopoldo Miguez. Nessa ocasião, Valentim Magalhães observou ser essa peça “uma representação viva e fiel da característica dança de pretos do interior de São Paulo, [...] que Júlio Ribeiro descreveu com mão de mestre, danças que tiveram origem nas congadas. Alexandre Levy instrumentou com grande proficiência esses ritmos guardados pela tradição, e com motivos populares entreteceu a aspereza dos tambaques e adufes. O público aplaudiu freneticamente a peça, que foi bisada” (apud Said Tuma, “O popular na música de Alexandre Levy (1864-1892)”, *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. XII, (março de 2009). Para maiores informações sobre esta e outras obras de Levy, ver Camila Duran Segada, “Alexandre Levy (1864-1892)”, (Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Estadual Paulista, 2003); e Said Tuma, “O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade”, (Dissertação de Mestrado em Musicologia, Universidade de São Paulo, 2008).

[...] durante três dias e três noites podia-se ouvir os tambores reverberando enquanto libertos regozijavam-se com o caxambu. Jongueiros correram aos acontecimentos do 13 de maio para inspiração, referindo-se à atitude vacilante do Imperador (“pedra” em relação à abolição, elogiando o ato de sua filha (‘rainha’):

Eu pisei na pedra, pedra balanceou
Mundo ‘tava torto, rainha endireitou.

ou um jongo relatava a surpresa que os escravos vivenciaram quando a boa notícia foi anunciada:

Eu ‘tava dormindo, Ngoma me chamou
Levanta povo, cativo já acabou.

Amargura, resignação e desforra apareceram em outro verso e refletem como os escravos se ressentiam profundamente da subserviência imposta pela autoridade do senhor:

No tempo do cativo, aturava muito desaforo
Eu levantava de manhã cedo, com cara limpa levo o couro.
Agora quero ver o cidadão que grita no alto do morro
‘Vas Cristo’, seu moço, está forro seu negro agora.⁵⁵

Os jongs cantados por esses escravos, como se pode observar, tiveram um sentido muito diferente dos que foram cantados nos palcos teatrais. Não tardaria, todavia, que as manifestações de boas novas do 13 de maio cedessem lugar a uma realidade mais sóbria na qual o sentimento de abandono entre a população negra se tornasse presente e que os versos de jongs mais uma vez servissem como instrumento de intervenção política, como um que dizia – “Ai, não deu banco p’ra nos sentar / Dona Rainha me deu cama, não deu banco p’ra me sentar” – no qual se criticava um dos limites da liberdade promovida pela abolição: o da falta de acesso à terra.⁵⁶

Adentrar por esse assunto ultrapassaria os limites deste artigo. Para nossos objetivos, basta constatar este fato e mais um outro: ao

⁵⁵ Stein, *Vassouras*, pp. 302-3.

⁵⁶ Abreu e Mattos, “Jongs, registros de uma história”, p. 92.

longo dos anos 1890, os jongos foram paulatinamente perdendo espaço nos palcos teatrais, nos quais o maxixe se tornou mais popular, para retomá-lo com força nos anos 1960, através do mestre Darcy, e revestido de um outro sentido político.⁵⁷ É possível que esse fenômeno tenha sido fruto da maior dificuldade que o jongo tenha enfrentado, do que, por exemplo, o lundu e o maxixe, para vencer a impermeabilidade de uma sociedade pouco afeita a aceitar um gênero musical tão intimamente relacionado a escravos e libertos e às tradicionais políticas públicas de repressão e controle, das quais os batuques foram um dos alvos preferenciais, e que tal significado se tenha esvaziado com a abolição da escravidão, pelo menos para os abolicionistas. Mas também não me parece improvável que a função de instrumento de luta política, do qual ele esteve revestido no século XIX, e que teve algum significado para os libertos do 13 de maio, também tenha perdido força.

Independente de quais tenham sido os motivos, e levando-se em conta tudo o que foi dito, creio ser possível elaborarmos algumas considerações finais, que devem ser vistas, no entanto, menos como ponto de chegada e mais como ponto de partida para posteriores incursões no tema. A primeira delas, que a compreensão dos diálogos travados entre música, palco e sociedade podem enriquecer, se for levado em conta que diferentes modos de percepção do mundo estão na base das tensões e dos conflitos que envolvem os diversos agentes produtores de música entre si e com outros grupos sociais. Afinal, ao se expressarem através de uma linguagem musical, os seus produtores são colocados diante de conflitos de caráter estético, técnico, ideológico e político, e suas escolhas indicam a dimensão do diálogo permanente entre a música e o ambiente social. E uma segunda, que é a constatação de que a visão da escravidão e da liberdade, veiculada por alguns dos adeptos da campanha abolicionista nos jongos aqui analisados, teve vida longa, acabando por informar um modelo interpretativo sobre as relações de dominação na sociedade escravista, chamado, pela literatura, de paternalista. Marcado por uma economia de “troca de favores”, esse paternalismo

⁵⁷ A estreia do “Samba”, de Alexandre Levy, em 1890, é um indicativo de que o jongo não desapareceu totalmente dos palcos, embora tenha perdido bastante da visibilidade da qual usufruiu nos anos 1880.

conformou uma matriz de pensamento que, por algumas décadas, postulou que os dominados funcionavam como dependentes incapazes de ações autônomas e se movimentavam apenas num espaço de autonomia consentido pelos senhores. Tal visão começou a ser questionada a partir dos anos 1980, quando alguns historiadores brasileiros passaram a incluir nos seus estudos a experiência dos escravos como sujeitos históricos autônomos, capazes de representar seu mundo e nele atuar, rompendo com as imagens que sustentavam a desumanização dos cativos e defendiam o caráter absoluto da dominação exercida sobre eles.⁵⁸

Texto recebido em 28/07/09, reapresentado em 14/07/10 e aprovado em 20/07/10

Resumo

Estudos recentes vêm demonstrando que os diálogos travados entre música, palco e sociedade devem levar em consideração que os produtores artísticos são colocados diante de conflitos de caráter estético, técnico, ideológico, social e político, e suas escolhas indicam a dimensão do diálogo permanente, travado entre arte e realidade social. A partir desse pressuposto, pretende-se, neste artigo, apresentar uma discussão sobre alguns dos prováveis sentidos atribuídos aos “jongos dos sexagenários” das revistas de ano *A Mulher Homem* e *O Bilontra*, encenadas no Rio e Janeiro em pleno contexto da campanha abolicionista.

Palavras chave: jongo – teatro – abolicionismo – Rio de Janeiro

Abstract

Recent studies have demonstrated that the dialogues between music, theater and society should take into consideration that artistic producers face aesthetical, technical, ideological, societal and political conflicts, and their choices point to the permanent dialogue forged between art and social reality. Based on this supposition, this text discusses the probable significance attributed to “sexagenarian jongs” of the annual reviews “A Mulher Homem” and “O Bilontra”, staged in Rio de Janeiro during the abolition movement.

Keywords: jongo – theatre – anti-slavery movement – Rio de Janeiro

⁵⁸ Para um balanço sobre essa historiografia, ver Ângela de Castro Gomes, “Questão social e historiografia no Brasil do pós 1980: notas sobre um debate”, in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, julho-dezembro de 2004.