

JR Timbó

Música Popular de Índios, Negros e mestiços

Música Popular de Índios, Negros e Mestiços

780.981
T588m
1972
ex.1



MÚSICA POPULAR
de Índios, Negros e mestiços





MÚSICA POPULAR de Índios, Negros e Mestiços

por
José Ramos Tinhorão

FICHA CATALOGráfICA

*(Preparada pelo Centro de Catalogação-na-fonte do
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, GE)*

T49m Tinhorão, José Ramos
Música popular de índios, negros e mestiços.
Petrópolis, Vozes, 1972.

204p.

Bibliografia.

1. Música popular — Brasil — História. I. Tí-
tulo.

72-0125



CDD 17^a e 18^a-780.981



Petrópolis
EDITORA VOZES LTDA.
1972

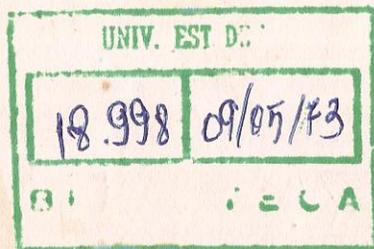
780.981

T588

X2

Compra:
nova ordem
C/B 20,00
08-5-73

© 1972
Editora Vozes Ltda.
Rua Frei Luís, 100
Petrópolis, RJ
Brasil



Universidade Estadual de Maringá
Sistema de Bibliotecas - BCE



0000025477

180087
1288
2

INTRODUÇÃO

A HISTÓRIA da cultura, no Brasil, tem sido identificada sempre com a história da cultura das elites. Embora a partir de fins do século XIX os folcloristas tenham se preocupado em levantar a memória das criações anônimas do povo, predominantemente na área rural, esse tipo de estudo também se ressentiu do mesmo vício elitista, transformando-se quase sempre numa complicada demonstração de sapiência, com estabelecimento de supostas origens milenares dos fatos estudados, genealogias, paralelismos com fenômenos universais, altos conceitos antropológicos e etnográficos, etc.

No presente estudo, conforme se verá, o autor procurou afastar-se desses caminhos e métodos, concentrando seu esforço no levantamento da história quase clandestina de uma cultura popular ao nível das camadas mais baixas dos mais antigos núcleos de vida urbana colonial, até a atualidade, ao mesmo tempo em que confronta essa corrente de criação com a cultura oficial contemporânea dos fatos apreciados, a fim de ressaltar-lhes as diferenças (ou acusar-lhe os equívocos, como no caso do confronto entre cultura primitiva, indígena, e cultura européia, jesuítica).

Como o interesse principal do autor foi o de traçar a história das primeiras manifestações musicais no âmbito das grandes massas das cidades, deixamos de considerar a projeção de muitas dessas criações no âmbito

da classe média, desprezando, por exemplo, a trajetória do lundu de salão, e, no caso do lundu de teatro, restringindo-nos a registrar a sua evolução apenas no chamado "teatro popular", mais identificado com as grandes camadas urbanas. Foi, aliás, dentro desse espírito de valorização do talento do povo brasileiro que nos dispusemos também a incluir — pioneiramente, como ninguém negará — as festas religioso-profanas da Segunda-Feira do Bonfim, na Bahia, e do arraial da Penha, no Rio de Janeiro, como exemplos de momentos criadores e divulgadores do gênio da gente das classes mais humildes, nos campos da dança e da música populares.

Assim, esperamos estar oferecendo agora à história da cultura popular urbana no Brasil uma contribuição que, se não tiver outro mérito, dará certamente a este livro ao menos uma glória: a de primeiro estudo do gênero, na inexistente bibliografia das grandes criações anônimas das camadas mais baixas das cidades brasileiras, em quatro séculos de silencioso trabalho criativo.

J. R. Tinhorão

CAPÍTULO 1

A Primeira Música do Brasil: Índios e Jesuítas

A MÚSICA POPULAR, TAL COMO A CONHECEMOS, É UM fenômeno ligado ao aparecimento de centros urbanos no Brasil colonial, no século XVIII. Se considerarmos, porém, que antes mesmo de surgirem quase simultaneamente nas cidades de Salvador e no Rio de Janeiro os dois primeiros gêneros populares — o lundu e a modinha — algumas formas de diversão com cantos e danças já deviam existir entre os habitantes dos primeiros núcleos de população colonial, desde a descoberta da terra, no século XVI, então é possível falar de uma pré-história da música popular brasileira.

Um estudo dos primórdios da colonização portuguesa no Brasil revela mesmo que a música esteve historicamente presente à formação da nova sociedade. Foi em grande parte com a atração de seus hinos e cantos que os padres jesuítas tornaram possível a obra de catequese dos indígenas, o que desde logo transformava a música em um dos instrumentos da colonização.

Os padres jesuítas chegavam encontrando os indígenas no estágio primitivo das danças e cantos de caráter mágico, exatamente quando na Europa do início do século XVI a severidade monódica do cantochão começava a deixar-se enfeitar pelo desdobramento dos acordes da harmonia recém-inventada.

O trabalho de encantar os índios com música ia ser, aliás, facilitado aos padres da Companhia de Jesus porque, do ponto de vista musical, havia uma certa coincidência entre o espírito da catequese (que visava congregar os indígenas em reduções, sob a autoridade da Igreja), o sentido coletivo da música dos índios (quase sempre ritual, pelo característico mágico de suas relações com os fenômenos da natureza) e o caráter igualmente redutor de vozes da monodia do cantochão.

Ao aceitarem a música dos padres, por sua natural predisposição ao canto em comum, como fórmula de exorcismo do desconhecido (a morte, o mal, a influência dos astros, as forças da natureza), os indígenas brasileiros abandonavam sem sentir as palavras cabalísticas das suas canções de ritmo encantatório, em favor da rigorosa lógica do cânone gregoriano. Sob batuta dos jesuítas, os índios ainda cantavam em uníssono, mas agora uma melodia principal, passando por todas as vozes, substituía a repetição obsessiva das palavras mágicas pela palavra de ordem cristã do temor a Deus.

Para atrair os índios com esses cantos de sereia de seus hinos — pois desde a primeira missa, em 1500, havia “experiência certa de que o demônio também se afugentava com as suavidades das harmonias” — os primeiros padres foram de um oportunismo que fazia justiça à dialética do nobre fundador da ordem Santo Inácio de Loiola. Dentro do princípio de que “era preciso ser todas as coisas para todos os homens, a fim de conquistá-los”, os jesuítas tornaram-se os primeiros professores de música do Brasil e um deles, o padre José de Anchieta, estava mesmo destinado a tornar-se o seu primeiro compositor.

Em carta de 1549, que constitui talvez o mais antigo documento referente à introdução da música européia no Brasil, o padre Manuel da Nóbrega² relatava ao padre Simão Rodrigues que seu colega Aspilcueta Navarro — o primeiro de todos os jesuítas a aprender a língua dos índios — visitava “ora um, ora outro lugar da cidade e à noite ainda faz cantar aos meninos certas orações que

lhes ensinou em sua língua deles, em lugar de certas canções lascivas e diabólicas que dantes usavam”.³

A impressão, definida como diabólica, das canções indígenas derivava, naturalmente, da forma pela qual os padres as ouviam, sempre ligadas a danças rituais, entre batidas de pés no chão, volteios de corpo e pequenos estribilhos em uníssono, pois — como informava o padre Fernão Cardim⁴ falando de “bailes e cantos” dos índios — “não fazem uma coisa sem outra”.

Claro está — e neste particular a conclusão certa ainda seria a do músico e estudioso Luciano Gallet, apesar de todas as contestações⁵ — ao aceitarem a versão musical dos padres, os indígenas abdicavam prontamente da sua cultura, da mesma forma que atiravam longe seus machados de pedra polida tão logo experimentavam os de aço dos europeus.

Para começar, os jesuítas, assustados com o caráter selvagem do instrumental da música indígena — trombetas com crânio de gente na extremidade, flautas de ossos, chocalhos de cabeças humanas, etc. — trataram de iniciar os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptavam à música sacra. Com o aprendizado desses instrumentos a estrutura natural da música dos indígenas, baseada em escalas diferentes da européia e, portanto, geradora de um esquema harmônico igualmente diverso, perdia sua razão de ser, reduzindo-se o som original da música da terra à marcação de um ou outro instrumento de percussão, ainda permitido no acompanhamento de umas poucas danças julgadas inofensivas pela severa censura dos jesuítas.

E na verdade, ainda no fim do século XVI, segundo o padre Simão de Vasconcelos, biógrafo de José de Anchieta, os meninos índios, depois de ouvirem missa e estudarem o catecismo sob forma de diálogo, iam “juntos a suas escolas a ler, escrever ou cantar, outros a instrumentos músicos, segundo o talento de cada um”. Ao que acrescentava: “E saem no canto e instrumentos tão destros, que ajudam a beneficiar as missas e procissões de

VIRE.

suas Igrejas, com a mesma perfeição que os portugueses".⁶

Assim, é mais do que evidente que, se a execução musical desses instrumentistas indígenas se fazia "com a mesma perfeição que os portugueses", a música que executavam já nada tinha a ver com a música de suas tribos.

E nem podia ser de outra maneira. Desde os primeiros contatos dos portugueses com os indígenas brasileiros as relações entre os naturais da terra e os colonizadores tinham-se desenvolvido sempre com caráter de interdependência. Quando os índios aceitavam cortar árvores de pau-brasil, transportá-las até a praia e embarcá-las nos navios portugueses, essa atitude não envolvia uma relação de trabalho ou um vínculo de comércio, mas constituía apenas uma troca de presentes e de gentilezas. Os indígenas atendiam à solicitação dos portugueses como um gesto de reciprocidade ante a doação de artigos europeus como barretes, lenços, facas, anzóis, serrotes e machados. De fato, quando a partir de 1533 em São Vicente, e de 1537 em Olinda, os portugueses iniciaram a exploração sistemática da cana-de-açúcar, essas boas relações nascidas da interdependência imediatamente se romperam. A partir do apelo ao trabalho organizado, os indígenas, não preparados culturalmente para esse novo tipo de relações, ou são expulsos de suas tabas e empurrados para o interior, ou se vêem precariamente mantidos num regime de escravidão que nunca permitiria qualquer espécie de troca de influências — mormente cultural — por jamais ter sido a integração aceita pelo índio, incapaz de compreender a divisão do trabalho em moldes sedentários e comerciais.⁷

Se o intercâmbio era impossível no campo das relações entre indígenas em fase de economia coletiva e colonizadores capitalistas, pela impossibilidade da sua integração no sistema econômico europeu na qualidade de mão-de-obra (o que se daria com os escravos negros, integrados na condição de trabalhadores por se encontrarem na idade do ferro, e já praticando na África uma agricultura organizada), no plano das relações musicais

entre os mesmos indígenas e os padres jesuítas esse intercâmbio se revelava impraticável pela superposição de culturas.

As reduções jesuíticas funcionavam com caráter de verdadeiras autarquias, em que o trabalho indígena era sabiamente usado: como aos padres interessava supostamente apenas a conquista das almas dos naturais da terra para o Reino de Deus, e só em segundo lugar a exploração econômica de sua força de trabalho, o respeito aos seus hábitos era de fato muito maior, mas isso envolvia apenas astúcia. Os padres tomavam por base a superioridade da sua religião, da sua cultura e das formas européias de organização econômico-social, mas estavam certos de que a conquista dos indígenas só podia ser efetuada através do seu progressivo envolvimento, o que os levava a aceitar fingidamente os seus estilos, para melhor minarem-lhe os valores e logo poderem impor os conceitos desejados. Essa falsa aceitação da cultura indígena chegava a tal ponto de pretensa esperteza que, segundo o historiador alemão Henrique Handelman, o padre Aspilcueta Navarro "para não descurar de cousa alguma que pudesse produzir impressão nos seus ouvintes, observou a macabra gesticulação dos feiticeiros índios, com que estes costumam acompanhar os seus discursos, e conseguiu imitá-la com felicidade nas suas pregações".⁸

Como se vê — e nem podia ser diferente, desde que partiam do pressuposto da infalibilidade dos seus conceitos de civilizados — os padres jesuítas jamais chegaram a admitir uma síntese cultural em seu trabalho de catequese, o que ia explicar, afinal, o fracasso da sua missão. A principal queixa dos padres era, exatamente, a de que, com a mesma facilidade com que aceitavam a sua pregação, os índios logo voltavam à vida primitiva, bastando um temporário afastamento da sua influência direta. Os jesuítas não conseguiam compreender um dado fundamental: como os princípios da moral cristã que tentavam impor aos indígenas representavam, na verdade, a estratificação de conceitos surgidos historicamente da evolução

sócio-econômica da Europa, a partir da decadência do Império Romano e da organização do feudalismo, tudo o que os índios pareciam admitir representava apenas o resultado da sua curiosidade. Como não havia adesão à estrutura colonial, e a própria vida nas reduções era artificial, toda a vez que o indígena voltava a integrar-se na vida tribal, os conceitos morais e religiosos que tendiam a prevalecer eram, é lógico, os que mais fielmente traduziam o tipo de relações originais.⁹

Como, no entanto, não percebiam a inanidade dos seus esforços, os jesuítas continuaram a tentar a conquista daquelas almas selvagens com o emprego de todos os recursos de sedução que a música e o aspecto teatral da liturgia católica ofereciam aos olhos curiosos dos indígenas.

O primeiro a perceber a oportunidade de valerem-se os padres do prestígio com que os índios distinguiam os seus poetas, músicos e cantores, foi o próprio superior dos jesuítas no Brasil Manuel da Nóbrega, ao sugerir ao padre José de Anchieta que pusesse “em solfa as orações e documentos mais necessários à nossa santa fé para que à volta da suavidade do canto entrasse em suas almas a inteligência das coisas do céu”.¹⁰ Se pôr em solfa queria dizer musicar, nascia com essa sugestão no Brasil o primeiro compositor conhecido de música declaradamente dirigida à massa, ou seja, àqueles índios dos aldeamentos jesuíticos que, embora não podendo ser chamados de povo no sentido moderno, constituíam, de fato, a base dos moradores dos primeiros redutos pré-urbanos da Colônia.

Segundo o testemunho do padre Quirício Caxa, que por ordem do padre provincial Pêro Roiz recolheu em 1598, um ano apenas depois da morte do padre Anchieta, tudo o que se contava das suas obras e façanhas, além dos vários escritos que deixou, o chamado apóstolo do Brasil “compôs também *Cantigas* devotas na língua [tupi], para que os moços cantassem, porque para tudo tinha habilidade”.¹¹

No que se refere à solfa, ou seja, à música dessas cantigas, jamais se saberá como soavam, mas das qualidades de Anchieta como letrista alguma amostra ficou. Isto porque, quanto ao padre Anchieta ter colocado letras de intenção moralista ou religiosa em músicas cantadas por índios, portugueses e espanhóis de meados do século XVI não existe dúvida possível. Ao referir-se à atividade de Anchieta em São Vicente, no período que se estendeu de 1553 a 1565, o seu biógrafo Simão de Vasconcelos, após salientar que o venerável padre “em quatro línguas era destro — na portuguesa, castelhana, latina e brasílica”, acrescenta que “em todas elas traduziu em romances pios, com muita graça e delicadeza, as cantigas profanas que andavam em uso”.¹²

Para o lançamento dessas canções (sob o título *Canções de José de Anchieta* existem na Biblioteca da Companhia de Jesus, em Roma, cópias de composições como *A Nossa Senhora dos Prazeres*, *Santa Inês* e *Vaidades das Coisas do Mundo*, além de uma série intitulada *Cânticos Por o Sem Ventura*, em original do próprio punho de Anchieta)¹³, a melhor oportunidade eram as grandes festas religiosas, entre as quais o Natal, quando um velho costume medieval levava a transformar as igrejas em teatro, para a representação de autos alusivos ao nascimento do Filho de Deus.

A acreditar em Quirício Caxa, a própria recomendação feita pelo padre Manuel da Nóbrega a Anchieta, entre 1564 e 1565, para que “na noite de Natal fizesse um modo de representação devota, em português e língua, com que todos se aproveitassem em devoção e alegria espiritual”, já indicava a existência de representações teatrais nas igrejas anteriormente a essa data. Quirício Caxa explica que Nóbrega desejava com sua sugestão a Anchieta “impedir alguns abusos que se faziam em autos nas igrejas”.¹⁴

Esses abusos seriam, ao que tudo indica, a representação de autos profano-religiosos, como o que o irmão Antônio Blásquez assistira na aldeia de Santiago, na Bahia, por sinal em 1564, e do qual daria notícia ao escrever

um carta publicada por Serafim Leite no volume II da sua *História da Companhia de Jesus no Brasil*:

“Deixei de referir um auto que fizeram do glorioso Santo Iago, muito devoto, e o regozijo e prazer com que se passou aquele dia, porque, com serem passatempos de gente de fora, não faz tanto ao nosso propósito relatá-los”.

A gente de fora, isto é, não diretamente subordinada à administração da redução jesuítica local, devia ser constituída pelos brancos portugueses, e seus passatempos ou *abusos*, como denunciava o padre Manuel da Nóbrega, quase certamente seriam os já descritos em Portugal trinta anos antes, nas proibições da Constituição de Évora de 1534:

“Defendemos a todas as pessoas eclesiásticas e populares, de qualquer estado ou condição que sejam, que não comam nas igrejas, nem bebam, com mesas ou sem mesas; nem cantem nem bailem em elas, nem em seus adros, nem os leigos façam seus ajuntamentos dentro delas sobre cousas profanas; nem se façam nas ditas igrejas ou adros delas jogos alguns, posto que sejam em vigília de santos ou alguma festa; nem representações, ainda que sejam da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo ou de sua Ressurreição, ou nascença, de dia nem de noite, sem nossa especial licença, por que de tais atos se seguem muitos inconvenientes e muitas vezes trazem o escândalo no coração daqueles que não estão mui firmes na nossa santa fé católica”.

O papel dos jesuítas, em geral, e do padre José de Anchieta, em particular, foi exatamente o de aproveitar esses precedentes europeus para atrair os índios à igreja, em vez de proibi-los. Na verdade, já em Portugal a popularização da religião entre as populações mestiças de bárbaros e árabes tinha de tal maneira filtrado o gosto das cantorias e diversões profanas através do próprio ritual da missa, que, em lugar “do Tracto, Offertorio, Sanctus, Agnus Dei, Post Communio, e mais coisas ordenadas pela igreja”, os fiéis cantavam alegremente chansonetas, vilancicos e motetes, quando não entoavam mesmo “cantigas desonestas”.¹⁶

Historicamente, o primeiro lançamento de composições musicais com letra do padre José de Anchieta, usando o teatro como veículo de divulgação, foi com a representação, em Piratininga, por volta de 1565, do seu *Auto da Pregação Universal*.¹⁷

Esse primeiro trabalho de Anchieta para o teatro — e intitulado *Pregação Universal* porque, segundo o padre Simão de Vasconcelos, “servia para todos, portugueses e índios, e constava de uma e outra língua, por que de todos fosse entendido” — constituía o que em moderna terminologia crítica se poderia chamar de teatro-verdade. Os atores, na maioria dos casos, eram os próprios personagens da peça, uma vez que, muito preocupado com o aproveitamento moral do entrecho, José de Anchieta inspirava-se nas figuras de determinados pecadores da comunidade, e fazia-os subir ao palco para representarem seus erros e confessar seus pecados, numa antecipação perfeita das sessões de psicodrama criadas pelos psicanalistas mais de quatro séculos depois.

O esquema adotado por Anchieta valia também por uma antecipação do que o crítico e sociólogo italiano Umberto Eco chamaria na década de 1960 de *obra aberta*. Como os personagens mudavam conforme os atores — que eram, afinal, os personagens — Anchieta podia apresentar a sua *Pregação* sempre de maneira nova a públicos diferentes.¹⁸ Da primeira representação desse auto, em Piratininga, nada se sabe, mas de sua segunda apresentação, em São Vicente, a diligência do padre Simão de Vasconcelos permitiu salvar pelo menos duas “profecias”: as falas em que os personagens-atores se apresentavam declamando os versos que Anchieta lhes preparava para a sua recuperação moral.

Uma dessas figuras, segundo Simão de Vasconcelos, “era um Francisco Dias Machado, homem de ruim viver, a quem parece tinha [o padre Anchieta] avisado sem efeito de emenda”, o que no auto era obrigado a confessar diante do público:

*“A viagem está acabada,
A nau vai-se alagando,
E desta vida, em que ando,
Por tantas causas errada,
Meus dias já não são nada,
Pois peço por tantas vias;
Triste fim de Francisco Dias!
Não lhe sinto salvação,
Se vós, Mãe da Conceição,
Não pagais as avarias”.*

Outro personagem era “Pero Guedes, homem amancebado” a quem o padre Anchieta aconselhava que se casasse, fazendo-o dizer:

*“Virgem pura, sou quem vedes,
Diante de vós me venho,
Tirai, vos peço, estas redes,
A este pobre Pero Guedes,
E quantos pecados tenho;
Acho-me tão enredado,
Que hei medo da perdição,
Quero deixar o pecado,
E ser devoto casado,
Na vila da Conceição!”*

O resultado extradramático de tais profecias, segundo dá a entender o padre Simão de Vasconcelos, revelava-se muito variável. No caso do enredado Pero Guedes, por exemplo, de fato veio a casar-se com a filha de um Heitor Mendes, mas quanto a Francisco Dias, a profecia gorou. Pelo que pôde apurar o biógrafo de Anchieta, a Virgem não deve ter-lhe pago as avarias da alma “porque o que comumente se diz é que morreu mal, excomungado e obstinado por muitos anos”.

A parte da Pregação Universal dedicada aos índios e escrita por Anchieta em tupi seria talvez mais movimentada. Os indígenas não estavam ainda preparados para o tipo de autocritica a que os jesuítas estimulavam os colonos para os quais não bastavam o ato de contrição e a penitência que se seguiam às sessões de psicanálise e catequese do confessionário. Por essa razão, a tais índios caberia a função mais extrospectiva e dinâmica

de cantar em coro e executar os “toques de instrumentos à maneira dos Mistérios e Moralidades executadas nas igrejas européias durante os séculos XVI e XVII”, como lembra Guilherme de Melo em seu livro *A Música no Brasil*.²⁸

Numa reconstituição meio imaginosa, mas bastante verossímil da encenação de outro auto de Anchieta, o *Na Festa do Natal*, adaptado de um anterior intitulado *Na Festa De São Lourenço*²⁹, Mello Moraes Filho esboçou uma dessas cenas escrevendo:

“Os músicos da orquestra vestidos de penas e listrados de urucu, descansam as pernas às maçãs e flechas, e dão sinal para a representação... A cortina rasga-se. O autor da peça, Anchieta, descendo do pavilhão sacerdotal, abre passagem no denso dos expectadores e, de pé sobre o montículo do cruzeiro da missão, põe-se em evidência como ponto e contra-regra”.³⁰

No entanto, segundo o testemunho muito mais seguro de um contemporâneo da catequese, padre Fernão Cardim, a animação dos espetáculos dramático-musicais dos jesuítas não se esgotavam na mera encenação do auto, mas podia ainda incluir no programa um eventual desfile sob o nome de procissão, como aconteceu em 1583 na Bahia, quando da representação do mistério ou auto das *Onze Mil Virgens*. Em regozijo pela oferta da relíquia de mais uma cabeça das Onze Mil Virgens, levada a Bahia pelo padre visitador Cristóvão de Gouveia (segundo cálculo de Anchieta havia no Brasil seis dessas cabeças em 1584: três no colégio dos jesuítas da Bahia, uma em Pernambuco, outra no Rio e outra possivelmente em São Paulo de Piratininga), a representação do auto foi precedida de uma procissão solene até a Sé do Colégio “com frutá, boa música de vozes e danças”.³¹ Essa procissão já era, pois, ao menos pela forma, uma festa de indistigável aspecto carnavalesco. Nitidamente popular (“toda a festa causou grande alegria no povo, que concorreu quase todo”, escrevia Fernão Cardim), a procissão valia por um desfile sob o enredo das Onze Mil Virgens, incluía alas de fantasiados (“alguns anjos as acompanhavam [as re-

líquias] porque tudo foi a moda de diálogo”), e não faltavam até os hoje chamados *destaques*, pois a Sé “era um estudante ricamente vestido”, e a Cidade que entregava as suas chaves era um outro. Um ano depois, em 1584, haveria ainda o acréscimo de um novo elemento carnavalesco à procissão das Onze Mil Virgens: o carro alegórico representado por uma nau a vela “toda embandeirada, cheia de estudantes”. Era dentro dela — e Fernão Cardim não esclarece como seria essa alegoria — que “iam as Onze Mil Virgens ricamente vestidas, celebrando o seu triunfo”.²²

A superposição de culturas, ao invés da sua mistura para o intercâmbio de informações que poderia gerar uma síntese original, já se revelava então como a maior característica nessas primeiras relações entre europeus e indígenas. Como viria a acontecer muitas vezes no correr dos séculos (e entre os exemplos, no plano da cultura popular, um dos mais claros seria o das escolas de samba), a posição de superioridade de uma elite — no caso colonial, os padres —, faziam com que os elementos populares — nas reduções, os indígenas — fossem aproveitados apenas em função de objetivos ideológicos, para efeitos da catequese, na imposição dos princípios da moralidade e da fé católica.²³

E’ bem verdade que, mesmo fora dos espetáculos declaradamente destinados à catequese, os próprios padres tinham oportunidade de fazer chegar aos ouvidos dos indígenas os tipos de música cultivados pelas camadas populares da Península Ibérica.

Um dos jesuítas chegados ao Brasil em 1583 na comitiva do visitador Cristóvão Gouveia, o irmão Barnabé Telo, era ao que se supõe pela leitura da narrativa de Fernão Cardim um alegre tocador de berimbau.²⁴

Ainda nesse ano de 1583, estando os padres da missão na Bahia, por ocasião do Natal, foi organizado um presépio na povoação, e onde — conforme Fernão Cardim — “o irmão Barnabé nos alegrava com seu berimbau”. No ano seguinte, pela mesma oportunidade e ainda na Bahia, enquanto “o Sr. governador com os mais portu-

gueses fizeram um lustroso alardo de arcabuzes, e assim juntos com seus tambores, pífaros e bandeiras foram à praia” — escreveu Cardim — “o irmão Barnabé Telo fez a lapa, e às noites nos alegrava com seu berimbau”.²⁵

Como admitir, no entanto, que desse contato com a rítmica e a melódica européia pudesse surgir alguma nova criação musical de influência indígena, se o próprio cronista conta duas páginas adiante que, ao chegar ao Rio de Janeiro dias depois, pelas festas de Reis, ouviu uma “missa cantada oficiada pelos índios em canto d’órgão com suas frautas?”.²⁶

Eis por que parece hoje muito difícil aceitar a afirmação feita em 1876 pelo indianista general Couto de Magalhães na sua *Sétima Conferência para o Tricentenário de Anchieta*: a de que ouvia no seu sítio, em São Paulo “quase todos os sábados”, as toadas de cateretês e cururus “rezadas pela mesma maneira por que os ensinou o padre José de Anchieta aos guianás, creio que nesse mesmo lugar, porque aí morou um dos filhos do chefe Caá-Ubi, com muitos de seus patrícios”.²⁷

Embora haja acordo entre os historiadores de música e folcloristas brasileiros, no que se refere à identificação de influência indígena não apenas no cateretê, ou catira, mas também no cururu (a dança é coletiva e inclui sapatado ou bate-pé), seria ir muito longe admitir o possível aproveitamento da toada das danças rituais dos índios. Isto porque as características propriamente musicais do cateretê — linha melódica imprecisa, entoação frouxa, cadência fraca, e ritmo fornecido pelos dançadores apenas nos intervalos do canto das *modas* — não constituem características somente do cateretê, mas são “constantes das modas violeiras” e ainda no “quero-mana, na mariquita muchacha, no antigo candieiro, no engenho novo. E até no vilão litorâneo dançado ao pé de Cananéia, pelos caieiros do Trapendê”. **REG.: 18.338/07**

A evidência de que “as toadas profundamente melancólicas” que Couto de Magalhães ouvia no fim do século XIX já nada deviam ter em comum com a música para a qual Anchieta fazia seus versos trezentos anos antes, era

o próprio autor de *O Selvagem* quem fornecia em sua conferência, ao escrever:

“Tenho assistido muitas vezes a estas festas e danças (de cateretê) ao som de viola, que era instrumento indígena de três cordas de tripa, e que êles chamavam *guararápeva*”.²⁹

Como se pode comprovar através de uma relativamente ampla e em certo sentido minuciosa literatura dos primeiros cronistas da terra brasileira, entre os quinze a vinte instrumentos musicais indígenas documentadamente referidos e descritos jamais se incluiu qualquer espécie de viola ou qualquer outro instrumento de cordas. Assim — e embora Couto de Magalhães não indique a fonte em que se baseou para sua afirmação — se alguma vez existiu uma viola indígena chamada *guararápeva*, isso só serviria para indicar uma capitulação cultural dos índios, pois à adoção do instrumental de origem européia seguia-se, logicamente, o abandono das formas musicais primitivas, e a sua substituição pelas que mais se adaptavam à escala pela qual se afinava o mesmo instrumento.

Couto de Magalhães, porém, com seu entusiasmo de indianista, insistia ainda em afirmar em outra passagem de seu livro *O Selvagem* que “o paulista, o mineiro, o rio-grandense de hoje cantam nas toadas em que cantavam os selvagens de há quinhentos anos atrás, e em que ainda hoje cantam os que vagam pelas campinas do interior”.

Era porém esse mesmo autor que, ao referir-se à sobrevivência de quadrinhas bilíngües, com versos em português e tupi, fazia questão de ressaltar que “pouco a pouco uma língua predomina, e só ficam da outra algumas palavras que, ou não têm correspondência na língua que tende a absorver a outra, ou são as mais suaves para o sistema auditivo da raça que vai sobrevivendo”.³⁰

Ora, o que os vários exemplos de quadras citadas em *O Selvagem* comprovam é, exatamente, o progressivo esvaziamento da contribuição indígena na parte do texto, o que no mínimo também aconteceria na parte da música, se é que na origem de tais composições chegou a entrar alguma ressonância melódica tipicamente índia.

Assim é que, após abrir aspas para citar vagamente passagem de *crônicas* em que Simão de Vasconcelos falava de crianças que “iam em procissão pelas ruas do nascente São Paulo, dançando o seu *cateretê*, cantando versos em louvor da Virgem Maria, e parando nas portas dos selvagens”³¹, Couto de Magalhães cita uma dessas possíveis quadras, por sinal obtida em Roma por D. Pedro II:

“Ó Virgem Maria
Tupan ay etê
Aba se aba pora
Oicó endê yabê”³²

Como se pode verificar nesses quatro versos — cuja tradução, segundo Couto de Magalhães, é “Ó Virgem Maria, mãe de Deus verdadeiro, os homens dêste mundo estão tão bem convosco” — a língua portuguesa estava representada apenas pelo vocativo inicial.

Já, porém, em outro exemplo:

“Te mandei um passarinho
Patuá miri pupé,
Pintadinho de amarelo
Iporãnga ne iauê”

— e que Couto de Magalhães traduz como “Mandei-lhe um passarinho, dentro de uma caixa pequena; pintadinho de amarelo, e tão formoso como você”³³ — os dois versos em língua indígena apresentam-se apenas como complementos da idéia principal do autor, certamente algum branco interessado em explorar poeticamente a misteriosa sonoridade das palavras indígenas, que nem todos saberiam decifrar.

E a prova é que em um terceiro exemplo citado pelo autor de *O Selvagem*, a conhecida trova popular

“Vamos dar a despedida
Mandu sarará,
Como deu o passarinho,
Mandu sarará,

Bateu asa, foi-se embora,
Mandu sarará,
Deixou a pena no ninho
Mandu sarará",

a contribuição indígena funciona estritamente como uma espécie de estribilho rítmico em que o sentido não importa. A quadrinha está inteira nos versos da "língua que tende a absorver a outra".

Assim, o que o conjunto dos documentos disponíveis permite concluir é que — como pioneiramente afirmou Luciano Gallet em 1928 — "ao fim de algum tempo depois do contato com a civilização, o caráter indígena musical tinha desaparecido", transformando-se pois a sua música num "elemento quase que exótico, a ser aproveitado futuramente".²⁴

A pretensa superioridade dos colonizadores brancos de origem européia, de início, e depois historicamente a dos próprios brasileiros (que têm simplesmente empurrado para o centro do país nos últimos séculos os remanescentes das antigas tribos povoadoras da terra), tornaram impossível um intercâmbio cultural que, pela dinâmica das suas relações, permitisse a obtenção de criações originais.

Os índios, definidos pelo Direito Civil como relativamente incapazes, e equiparados para efeitos legais a crianças sobre as quais o Estado, por uma espécie de peso na consciência histórica, se propõe a servir como tutor, só poderiam mesmo incorporar às manifestações populares alguns símbolos isolados da sua cultura, assim mesmo por força do seu exotismo, e de maneira apenas complementar.

Nas danças do cateretê e do cururu haveria a sobrevivência de uma coreografia aproveitada pelos jesuítas ao tempo da catequese; nos carnavais urbanos a imitação, como fantasia, da própria imagem dos indígenas nos *caboclos de pena* e *caboclos de lança* dos maracatus do Recife, e nos grupos de *caboclinhos* ou *cabocolinhos* (que ainda hoje desfilam aos saltos em vários pontos do Nordeste e, em Pernambuco, especialmente na noite de se-

pendem de seu arco, e nestes são destruídos; suas grandes riquezas vêm a ser uma rede, um patigá, um pote, um cabaço, uma cuia, um cão".

²⁴ Henrique Handelmann, *História Do Brasil*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 108, volume 162, Rio de Janeiro, 1931, p. 99.
²⁵ Em um livrinho intitulado *Panorama Cultural Da Amazônia* (Livraria Progresso Editora, Salvador, Bahia, 1960) o acadêmico Peregrino Júnior refere-se expressamente ao caso de um índio de uma tribo do Rio Xingu que, formado em Teologia e Direito Canônico em Saint-Sulpice, voltou para sua região como padre missionário "com sua gente e seu meio, tendo renunciado às práticas do culto, às convicções religiosas e aos hábitos de cultura e civilização que adotara" (p. 45).

²⁶ Quirício Caxa, *Vida E Morte Do Padre José De Anchieta*, Prefeitura do Distrito Federal (Rio de Janeiro), Secretaria Geral de Cultura, Coleção Cidade do Rio de Janeiro, Vol. 5, s/d, p. 50.

²⁷ Padre Quirício Caxa, ob. cit., p. 50.

²⁸ Simão de Vasconcelos, ob. cit., Vol. I, p. 34.

²⁹ Pelo menos duas dessas cantigas foram traduzidas para o português pela tupinóloga da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo, M. L. de Paulo Martins, e publicadas nos números 72 (1940) e 79 (1941) da *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. A disposição dos versos dessas cantigas revela até graficamente, pela mistura de setessílabos e tetrossílabos, tratar-se claramente de letras para canções. O texto das *Cátiga el Sin Vetura* — conforme a grafia de Anchieta — encerra teor quase didático, do ponto de vista da catequese, mas sem esquecer a atração da figura do *añanga*, o demônio tão popular entre os indígenas. Por sinal, ao chegar em 1783 à aldeia de índios catequizados de Espírito Santo (hoje cidade de Abrantes, na Bahia): o padre Fernão Cardim, além de assistir à execução, pelos índios, de "uma dança d'escudos à portuguesa", pôde descrever as evoluções de um anhangá a quem — escrevia — "fazem os índios muita festa por causa da sua formosura e trejeitos que faz". Ao que acrescentava: "Em todas as suas festas metem algum diabo, para ser delas bem celebrada".

³⁰ Quirício Caxa, ob. cit., p. 50.

³¹ Essa enumeração de irregularidades está no título 2º do Livro III da Constituição do Bispado do Porto, que em 1534 resolvia intervir com suas proibições por não ser "decente interromper o santo sacrificio da missa, e deixar cantar o que a igreja nele tem indicado se cante para intrometer nela chanssonetas, e vilancicos, e ainda que sejam pios e devotos".

³² Todos os historiadores do teatro brasileiro, amparados na declaração do padre Serafim Leite de que a recomendação de Anchieta, no sentido da realização do auto de Natal, aparece referida numa carta escrita por Nóbrega 18 anos depois de sua chegada ao Brasil, atribuem a data de 1567 para a estréia do *Auto Da Pregação Universal*. Acontece, porém, que o padre Quirício Caxa, falando da apresentação do auto em São Vicente, aponta-o como "já representado em Piratininga", o que exclui essa data: a partir de 1565 a ação de Anchieta passa ao Rio de Janeiro e à Bahia, para onde parte nesse mesmo ano de 1565 a fim de receber ordens sacras. Em 1567 Anchieta não teria condições para ir dirigir a representação do seu auto em Piratininga ou São Vicente: ele voltava da Bahia a 18 de janeiro desse ano para o Rio de Janeiro em companhia do terceiro governador-geral do Brasil Mem de Sá, e devia tomar parte na grande investida contra os franceses fundadores da França Antártica e seus aliados índios tamoios. É verdade que ainda nesse primeiro semestre de 1567 Anchieta e Nóbrega viajavam juntos a São Vicente (julho), mas com tempo apenas de promover a mudança do colégio da Companhia daquela cidade para a que Mem de Sá estava edificando no Rio de Janeiro, a uma légua do primitivo arraial frenteiro ao Morro Cara de Cão. Em sua biografia de Anchieta o padre Simão de Vasconcelos refere-se à volta de Anchieta a São Vicente para desempenhar o cargo de "reitor do colégio, que inda não tinha este título" sem poder precisar a data, mas escrevendo: "conjeturo que no ano de 1569". Al ficaria José de Anchieta até 1573, quando volta ao Rio de Janeiro como reitor, o que permite uma suposição: como há duas notícias de representações do *Auto Da Pregação Universal*, uma primeira em Piratininga outra posterior em São Vicente, aquela teria ocorrido em 1564 ou 1565, esta durante o novo período de Anchieta no litoral paulista, ou seja, entre 1569 e 1573.

³³ Não apenas com esse auto que Anchieta revelou o caráter aberto das suas criações. Em sua tradução do auto intitulado *Na Festa De São Lourenço*, a então chefe da Seção de Documentação Lingüística do Museu Paulista Maria de Lourdes de Paula Martins, que teve à vista fotos dos manuscritos de Anchieta ainda conservados nos arquivos da Companhia de Jesus em Roma, provou que os versos da segunda parte dos cadernos eram uma sim-

ples adaptação daquele auto, para aproveitamento em outra oportunidade — o Natal —, e provavelmente em outro local.

¹⁸ Guilherme de Melo, *A Música No Brasil — Desde Os Tempos Coloniais Até O Primeiro Decênio Da República*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1947, 2ª edição, p. 26.

¹⁹ Mello Moraes Filho chamou o auto *O Mistério De Jesus*, mas o nome é arbitrário. Segundo Maria de Lourdes de Paula Martins em *Auto Representado Na Festa De São Lourenço* (Museu Paulista, Boletim I, Documentação Lingüística, 1, Ano 1: São Paulo, 1948, o auto citado por Mello Moraes Filho é a variante que aparece nos cadernos de Anchieta sem título, da pp. 135-144. Como o texto, porém, faz referência ao Natal, M. L. de Paula Martins, baseado no título que Anchieta deu ao primeiro — *Na Festa De São Lourenço* — propõe judiciosamente o título *Na Festa Do Natal*. E considerando que a representação daquele primeiro auto teria sido em 1583, quando “Anchieta aparece admitindo à comunhão os índios de São Lourenço”, o ano da representação da variante seria o de 1584, pois há referência expressa de Fernão Cardim às festividades com que foi recebido pelo Natal daquele ano na capitania do Espírito Santo o padre visitador Cristóvão Gouveia.

²⁰ Mello Moraes Filho, *Pátria Selvagem — Os Escravos Vermelhos*, Rio de Janeiro, Editores Faro & Lino, s/d. A mesma descrição é feita ainda pelo autor em seu estudo *O Teatro De Anchieta* publicado às pp. 142-148 da revista do *Arquivo Do Distrito Federal* (Rio de Janeiro), 4º ano, janeiro de 1897.

²¹ Fernão Cardim, *ob. cit.*, p. 254.

²² Fernão Cardim, *ob. cit.*, p. 254.

²³ Um acontecimento da vida do próprio padre Anchieta, embora de forma alegórica, serve hoje para exemplificar o tipo de destruição cultural bem intencionada promovida pelos jesuítas, certos de estarem com sua intervenção favorecendo não a morte, mas a salvação daqueles a quem aniquilavam. Tendo, em 1567, o governador do Rio de Janeiro Mem de Sá condenado à morte o protestante João Bolés, que se deixara ficar no Brasil com três companheiros, após a derrota de Villegagnon, o padre José de Anchieta obteve prorrogação de prazo da execução para tentar convertê-lo ao catolicismo antes de morrer. Segundo Simão de Vasconcelos, Anchieta conseguiu, afinal, com que Bolés abjurasse da sua heresia, ficando pronto para morrer na fé católica. Chegado o momento da execução, porém, como o carrasco, “pouco destro no ofício, detinha o penitente no tormento demasiadamente...” o padre Anchieta, receando que a demora fizesse João Bolés voltar atrás na sua conversão: “entrou em zelo, repreendendo o algoz e instruiu-o ele mesmo como o havia de fazer o seu ofício com a brevidade desejada”. Assim, para que vivesse a fé, era preciso, segundo Anchieta, que morresse o antigo hereje. No plano das relações dos jesuítas com os indígenas, para que triunfasse a cultura européia era também preciso que morresse a dos índios. E foi o que aconteceu.

²⁴ Fernão Cardim, *ob. cit.*, pp. 267 e 305.

²⁵ Fernão Cardim, *ob. cit.*, p. 305. Os autores que citam as passagens do livro do Fernão Cardim referentes ao irmão Barnabé Telo não esclarecem o verdadeiro tipo de berimbau que o jesuíta tocava, deixando supor ao leitor atual que seria o berimbau de barriga, ou seja, o de arco e cuia, bastante conhecido hoje como instrumento de ritmo para capoeira. No entanto — e embora Fernão Cardim, de fato, não esclareça esse ponto — é praticamente certo que o irmão Barnabé tocava o chamado berimbau de boca, tão popular em Portugal que chegou a originar o dito “pensas que berimbau é gaita?”, e que muitas vezes ainda é seguido da explicação bem humorada: “não é não; é um ferrinho que se lhe toca”. De fato, o berimbau de boca era um ferrinho recurvo que se introduzia na boca e se prendia com os dentes, fazendo vibrar com os dedos a ponta de uma lingüeta de aço cuja colocação coincidia com o centro dos lábios.

²⁶ Fernão Cardim, *ob. cit.*, p. 307.

²⁷ Couto de Magalhães, conferência Anchieta, *As Raças E Línguas Indígenas*, in *O Selvagem*, Livraria Magalhães, Rio de Janeiro, pp. 267-304. O sítio do general Couto de Magalhães era na estrada de Santo Amaro, antiga região de matas e campinas que, em 1876, contava com pouco mais de dez ruas. O chefe indígena Calubi, a que se refere Couto de Magalhães, dividia a liderança dos índios guaianases com o famoso Tibiriçá e de fato se fixou na primeira metade do século XVI no aldeamento fundado naquela área (ainda conhecida por Ibirapuera) pelos jesuítas em 1560.

²⁸ A conclusão, em parte baseada em estudos musicais de Luís Heitor sobre a música do cateretê, é do folclorista Dalmo Belfort de Matos, de São Paulo, no estudo intitulado *O Cateretê*, publicado no *Boletim Latino-Americano de Música*, Rio de Janeiro, tomo VI, de abril de 1946, pp. 193 a 212.

²⁹ Couto de Magalhães, *ob. cit.*, p. 295.

³⁰ Couto de Magalhães, *ob. cit.*, p. 162.

³¹ As crônicas a que se refere Couto de Magalhães só podem ser a *Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*; e do que obrarão seus filhos nesta parte do Mundo, publicada em Lisboa em 1663. Não consultamos essa *Chronica* para identificar a passagem citada por Couto de Magalhães, mas a acreditar em sua exatidão, ela vale por um documento: seria o único texto do século XVII até agora conhecido em que um cronista se refere expressamente à existência de uma dança com o nome de cateretê.

³² Couto de Magalhães, *ob. cit.*, p. 300.

³³ Couto de Magalhães, *ob. cit.*, p. 162.

³⁴ Luciano Gallet, *ob. cit.*, p. 45.

³⁵ Em artigo publicado na revista *Vozes*, de Petrópolis (nº 10, outubro de 1969), sob o título *Variações Em Torno Da Música Folclórica Brasileira*, o folclorista Renato Almeida, após lembrar que “os índios nos deram suas danças mímicas” como a chamada Tapuias (Goiás), Tapuiadas (Minas), Cabocolinhos ou Caboclinhos (Pernambuco e Petrópolis), conclui: “Há uma inspiração, mas não origem ameríndia”.

CAPÍTULO 2

*O Som Negro das Irmandades
Religiosas*

ENQUANTO NOS GRUPOS HUMANOS PRIMITIVOS A MÚSICA e a dança, invariavelmente associadas, preenchem uma função religiosa, ligando suas origens a dos ritos tribais, nas sociedades modernas música e dança constituem criações incluídas na organização do lazer.

E' isso que explica o fato de a partir da Idade Média — quando a decadência das corporações européias anuncia o advento do individualismo burguês contemporâneo da progressiva divisão do trabalho — ter o canto coral se refugiado nas igrejas, enquanto os velhos cantos coletivos de caráter profano caminhavam para a canção, em processo de criação por jograis, menestrels e trovadores desde o século XI.³³

O povo, é claro, sempre resolveu o problema da necessidade de ritmo cantando em comum enquanto trabalhava, bebia ou se reunia para contar histórias em versos. Quando, porém, a acumulação da riqueza de algumas famílias nobres permitiu o aparecimento de um público de tipo moderno nos castelos e paços reais europeus, cantar e compor se tornou uma especialização, e gozar esse canto como prazer estético um privilégio dos que podiam recrutar os serviços de um artista.

E eis como se explica também que, criada por trovadores eruditos para gozo de públicos de elite, a canção tenha imediatamente descido ao povo, tão logo a tecnologia tornou possível a vulgarização de instrumentos ca-

pazes de permitir um acompanhamento colorido do canto em solo, como se deu com o alaúde e depois com a viola (viola) e o violão.³⁷

E' que saber tocar um instrumento e cantar passou a constituir para os representantes do povo mais bem dotados uma forma de ascensão social, embora já se distinguindo a condição do artista no quadro geral da divisão do trabalho como uma categoria especial de prestação de serviços.

No Brasil — cujos anos iniciais de colonização coincidiam com a fixação dos primeiros gêneros da música popular com caráter nacional na Europa — esse caminho da música primitiva desde os cantos e danças coletivas até o aparecimento dos dois gêneros de canções solistas coloniais — a modinha e o lundu — desenvolveu-se do século XVII aos fins do século XVIII num paralelo perfeito com aquele quadro europeu. Sempre com a repetição do fenômeno conservando um atraso de mais de meio século em relação à evolução da música popular na Europa, é só a partir de então que aqueles dois mesmos gêneros de canção — nascidos de estilizações da inspiração popular, mas com pretensões eruditas — vão ser devolvidos ao povo, à maneira que se verifica também a lenta ascensão deste aos meios de criação individual, durante todo o século XIX.

No âmbito das camadas populares essa evolução musical manteria no Brasil uma estreita relação com o desenvolvimento da Igreja Católica, o que se pode atestar até hoje pelo número das festas religioso-pagãs do calendário folclórico, e encontra sua explicação numa circunstância histórica fundamental: foi a Igreja que forneceu ao povo durante pelo menos duzentos anos a maior oportunidade de lazer, através do grande número de dias santos respeitados com a suspensão do trabalho.

Na verdade, tão logo a exploração econômica das terras da Colônia passou a ser promovida com caráter estável, a partir do cultivo da cana-de-açúcar, o pleno emprego da força de trabalho dos escravos só era interrompido por uma ou outra festa oficial (comemoração

de aniversário do rei ou da rainha de Portugal, casamento ou nascimento de príncipes, etc.) ou em obediência ao calendário religioso, que incluía realização de procissões, festas de padroeiros, participação no ritual da Paixão de Cristo ou nas alegres comemorações do seu nascimento, e ainda a guarda dos dias consagrados aos santos mais importantes segundo a tradição religiosa de Portugal.

A história das primeiras manifestações da cultura popular, no campo da música e da dança no Brasil, pode por isso ser perfeitamente acompanhada seguindo o roteiro da ação das ordens religiosas que se instalaram na nova terra à sombra do privilégio de religião oficial conferido à Igreja Católica. No início, é verdade, ainda sendo preciso assistir aos equívocos surgidos com os choques de interesses entre os primeiros colonizadores e os padres jesuítas, ante a discordância de pontos de vista sobre a melhor forma de usar o trabalho dos indígenas. Logo depois, porém, com todos — padres e colonizadores — concordando pacificamente num ponto: a canalização do excedente de energia da massa de escravos para a área da Igreja contribuía para manter sob controle a explosão dos instintos e garantia a vigilância sobre os rumos da aculturação.

Não é de estranhar, pois, que um dos primeiros representantes da elite colonial a aconselhar a concessão de um certo número de horas de folga para os escravos africanos tenha sido um padre jesuíta: o toscano João Antônio Andreoni, que em sua obra *Cultura E Opulência Do Brasil Por Suas Drogas E Minas* se escondia sob o pseudônimo de André João Antonil.

De fato, com a dupla autoridade que lhe garantia a posição de agente do poder espiritual, como padre que era, e de agente do poder econômico — como recipiendário que fora, em nome da Companhia de Jesus, de vastos latifúndios legados por Domingos Afonso Sertão no Piauí — Andreoni recomendava no capítulo intitulado *Como Se Ha De Haver O Senhor Do Engenho Com Seus Escravos*:

“Os escravos são as mãos, e os pés do senhor do engenho; porque sem elles no Brazil não he possível fazer, conservar, e augmentar fazenda, nem ter engenho corrente. E do modo, com que se ha com elles, depende tel-os bons, ou máos para o serviço... Os domingos e dias santos de Deos, elles os recebem: e quando seu senhor lhos tira, e os obriga a trabalhar, como nos dias de serviços, se amofinão e lhe rogão mil pragas... O certo he que, o senhor se houver com os escravos como pae, dando-lhes o necessario para o sustento e vestido, e algum descanso no trabalho, se poderá tambem depois haver com o Senhor...”

Negar-lhes totalmente os seus folguedos, que são o unico allivio do seu captivo, he querel-los desconsolados, e melancholicos, de pouca vida, e saude. Portanto não lhes extranhe os senhores o criarem seus reis, cantar, e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do anno, e o alegrarem-se honestamente à tarde depois de terem feito pela manhã suas festas de N. S. do Rozario, de S. Benedicto, e do orago da capella do engenho, sem gasto dos escravos, acodindo o senhor com sua liberalidade aos juizes, e dando-lhes algum premio do seu continuado trabalho”.

Essa esperta recomendação — que antecipava de séculos as conclusões da chamada Higiene do Trabalho, bem como a própria incorporação dos dias feriados e períodos de férias no capítulo da legislação trabalhista referente aos “direitos do trabalhador” — prevaleceu de fato, espontaneamente, em muitos núcleos de trabalho escravo desde o fim do primeiro século da colonização. E foi desse lazer concedido por conselho dos padres, como capaz de manter o bom rendimento do trabalho escravo, que nasceram as primeiras manifestações artísticas de massa no Brasil.

A mais antiga referência à participação de negros na criação de ritmos — que logo seriam definidos pelo nome genérico de batuques — é a do aventureiro francês Pyrard de Laval. Arribado à Bahia a 8 de agosto de 1610 indo de Goa, na Índia, para a Europa, a bordo da carraca *Nossa Senhora de Jesus*, Pyrard de Laval — segundo tradução resumida de Afonso D’E. Taunay — viu nos domingos e dias santificados ruas e praças de Salvador cheias de “escravos e africanos, homens e mulheres, dançando e folgando com permissão dos seus senhores”.

A acreditar nesse resumo do diário de viagens tornado acessível por Afonso D’E. Taunay, o aventureiro francês

— que permaneceu na Bahia até outubro de 1610 — não chegou a descrever essas danças nem contribuiu em nada para indicar como soaria o ritmo que as animava, mas trinta e cinco anos depois, em Pernambuco, Frei Manoel Calado ouviria alguns dos instrumentos tocados então pelos negros: eram “buzinas, e tabaques, e fomonas”, quando não eram “buzinas, flautas e tabaques”.

Foi com esse instrumental rudimentar que os negros africanos, além de cultivarem nos primeiros anos da escravidão o mesmo tipo de música que haviam trazido da Africa, começaram também a participar das festas públicas em que os portugueses se apresentavam com suas charamelas e trombetas. Instrumental que lhes permitia produzir “harmonias” como aquelas que o licenciado Jorge Fernandes da Fonseca e seus filhos executaram no Rio de Janeiro em 1641, quando se comemorou a restauração do trono de Portugal, soprando seus instrumentos dentro de um carro alegórico com tal arte que — afirmou um cronista do tempo — “em cada princípio de rua parecia que o Coro do Céu se havia humanado”.

Inicialmente, os africanos — principalmente os que viviam mais afastados dos centros urbanos — não chegariam na verdade a sofrer muita influência desse tipo de música européia construída sobre uma escala e um sentido tonal diferentes do seu. Quando, porém, a partir da segunda metade do século XVII os negros começam a ser admitidos como classe dentro das irmandades (que, de fato, se inspiravam na organização medieval das corporações e misteres), a troca de informações culturais se tornou possível, e os africanos e crioulos da terra começaram a contribuir para uma síntese de cultura popular brasileira. E como os negros escravos, ao contrário dos indígenas, preenchiam o requisito básico de integrar-se no sistema de trabalho imposto pelo branco colonizador, nada se mostrava realmente mais eficaz para estender a sua integração no campo cultural do que a organização civil da igreja. Por uma herança medieval que correspondia ao interesse de Roma em angariar adeptos entre o povo ainda impregnado de conceitos pagãos, a

estrutura da Igreja funcionava de uma forma bastante aberta, o que correspondia a uma filosofia apostolar baseada na conciliação para a conversão.

Dessa forma, desde que observada a unidade espiritual da fé (interesse primordial, do ponto de vista do catolicismo), a Igreja permitia em sua organização, enquanto instituição social, uma ampla representatividade, o que era garantido pelo espírito de sociedade civil das irmandades.⁴²

E eis por que, assistindo em 1696 a uma procissão de Corpus Christi na Bahia, já podia o navegante francês Froger escandalizar-se ao distinguir, em meio às cruces, relicários e andores, “bandos mascarados, músicos e dançarinos, que, com as posturas lúbricas, perturbavam extremamente a ordem da santa cerimônia”.⁴³

Na realidade, o que Froger via sob a aparência de bandos mascarados eram representações dos *diversos officios*, ou seja, os grupos de representantes de várias profissões — como ferreiros, alfaiates, funileiros, latoeiros, caldeireiros, etc. — os quais, com suas bandeiras, formavam dentro da procissão verdadeiras alas no melhor estilo das modernas escolas de samba, apresentando figuras de destaque (como São Jorge, o Dragão, a Serpente). E isso, é claro, levava a gingar o melhor que podiam para mais realisticamente representar o tema tomado como enredo.⁴⁴

E' evidente que, para os negros incorporados à sociedade colonial como massa de mão-de-obra, nada vinha mais a calhar para a sua representatividade do que aquele permitido aglutinamento em irmandades. Assim também como nada era mais oportuno para o livre exercício das suas criações culturais do que os desfiles das procissões, então um verdadeiro teatro ambulante, com boa margem de liberdade para a afirmação psicossocial dos grupos componentes, embora sujeitos todos aos temas oficiais impostos pelo calendário religioso.

De fato, durante o século XVII, quando os negros formaram as primeiras irmandades sob a invocação de Nossa Senhora do Rosário no Rio (1639), em Belém

(1682) e em Salvador, Recife e Olinda (todas na década de 1680), essa oportunidade de organização oferecida pela Igreja chegou a ser usada muito politicamente como uma forma de conservação das particularidades tribais das várias *nações* africanas trazidas ao Brasil de cambulhada.

Isso foi muito bem distinguido pelo folclorista e antropólogo Edison Carneiro em um pequeno estudo intitulado *As Irmandades do Rosário*, e no qual anotava:

“Duplamente exclusivistas, pois se formavam apenas de homens, e todos da mesma nação, as Irmandades do Rosário relutaram muito antes de condescender em abrir as portas a negros de outras terras da África, a negros e mulatos brasileiros e, finalmente, por motivos de prestígio ou de riqueza, a homens brancos... Passando, porém, da intransigência à tolerância, as Irmandades do Rosário mudavam de caráter — já não eram instrumentos de catequese — e caíam na rotina”.⁴⁵

Na prática, essa oportunidade de representação aberta pela Igreja às classes dominadas da Colônia — os negros e mestiços (mamelucos ou mulatos) — oferecia principalmente por ocasião das festas ou solenidades de rua, como as procissões, uma visão bastante democrática, o que explica a irritação de alguns cronistas e poetas da época, necessariamente ligados às elites.

O baiano Gregório de Matos, por exemplo, descrevendo uma procissão de Cinzas em Olinda, em Pernambuco de fins do século XVII, traça com ironia em um de seus sonetos um quadro que, hoje, esquecido o ranço de preconceito racial e social que o inspirou, vale como um documento vivo e colorido do clima em que se começavam a forjar as condições para a síntese formadora de uma cultura popular no Brasil:

*“Um negro magro em sufiliê mui justo,
Dous azorragues de um Joá pendentés;
Barbado o Peres, mais dous penitentes;
Com asas seis crianças sem mais custo.*

*De vermelho o Mulato mais robusto,
Três meninos Fradinhos inocentes,
Dez ou doze Brichotes mui agentes,
Vinte, ou trinta canelas de ombro onusto.*

*Sem débita reverência seis andores,
Um pendão de algodão tinto em tejuco,
Em fileira dez pares de Menores:*

*Atrás um negro, um cego, um Mamaluco,
Três lotes de rapazes gritadores,
E' a Procissão de cinza em Pernambuco".⁴⁶*

Em seu livro *Folclore Pernambucano*, publicado em 1908 como separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo LXX, parte segunda, Pereira da Costa, lembrando que essa mesma procissão teve começo no Recife em 1720, foi descobrir transcrita num "estudo histórico-descritivo" de Pacífico do Amaral uma outra descrição em versos que vinha confirmar o caráter de livre criação popular com que saía às ruas a famosa procissão de Cinzas. Os versos "escritos por um frade carmelita, na época do apogeu dessas procissões", segundo anotou Pereira da Costa, descreviam ainda com intenção de crítica:

*"Aos homens que discorrem com ciência,
Aqueles que em falar acerto têm,
Lhes peço que me digam se é de bem,
Se comove e provoca a penitência,*

*Ver um grosso lapuz (suma demência!)
Que em frente à procissão correndo vem;
Bem como Adão e Eva; mais aquêm,
Um anjo e Satanaz em pura essência.*

*O primeiro um chicote manejando
Zurzir sem dó, a oito, a molecagem
Que em troca a pitomba o vai levando...*

*E o último sedento de carnagem,
Quer a turba infantil ir amolando,
Mas receia dum anjo ante a coragem...*

*E pensam que com cena tão risível,
Incutir podem n'alma a penitência!
Gerar a fé? Oh! não, não é possível!"*

Era integrada nessa perspectiva de liberdade criada — uma vez aceita, superficialmente, a premissa de adesão à religião oficial — que as populações negra e mestiça iam contribuir com o melhor de sua imaginação, da sua vitalidade e do seu ritmo para a criação dos primeiros gêneros de festas, danças e músicas caracteristicamente brasileiras.

Para que isso acontecesse, a lenta troca de informações culturais entre as várias nações de negros trazidos ao Brasil e os heterogêneos grupos populares da Península Ibérica representados pelos portugueses e, em menor número, pelos espanhóis, precisava, é verdade, de tempo para se efetivar. Pois caberia ainda à Igreja resolver esse problema: para que o povo exercitasse seus dotes de criação, dias santos não faltavam.

Segundo anotou o sábio Von Martius durante sua visita à Bahia, em 1818, por aquela altura do século XIX, além dos domingos, os negros gozavam da suspensão do trabalho em nada menos de 35 dias santos.⁴⁷

Ora, como o ano tem 52 semanas, os domingos somados aos dias santos garantiam teoricamente 87 dias de folga para os escravos durante o ano. E mesmo considerando que alguns desses dias santos podiam coincidir com domingos, os oitenta e poucos dias de lazer de qualquer forma garantidos à massa dos trabalhadores da era colonial ainda representavam 30% a mais de tempo livre que a legislação moderna confere aos atuais trabalhadores das cidades.

Em um artigo de 1911, intitulado *Dias Santos*, o pesquisador Vieira Fazenda lembrava que, além de todos os domingos do ano, os dias santos respeitosamente guardados pelos portugueses desde a fixação das festas da Igreja pelo papa Urbano VIII eram: "Natal, Circuncisão, Ressurreição e suas oitavas, Ascensão, Espírito Santo e suas oitavas, Corpo de Deus, Invenção da Santa Cruz, Purificação, Anunciação, Assunção, Natividade e

Conceição de Nossa Senhora, São Miguel, Santo Antônio, São Pedro e São Paulo e os outros onze Apóstolos, Santo Estêvão, Santos Inocentes, São Lourenço, São Silvestre, São José, Santa Ana, Todos os Santos e Coração de Jesus".⁴⁸ Ao que Vieira Fazenda ainda acrescentava: "Além de todas estas datas comemoradas não se trabalhava em certas freguesias no dia da festa dos respectivos padroeiros".⁴⁹ Na verdade, a quebra da rotina do trabalho, praticamente de quatro em quatro dias, fora os domingos, durante o ano todo, proporcionava uma oportunidade efetiva de elaboração cultural que, aos olhos da maioria dos estrangeiros, aparecia pelo lado condenável da perda de tempo. No dizer algo irônico do francês Prévost, redator da *Notícia Histórica e Explicativa do Rio de Janeiro pelo senhor Hipólito Taunay* — publicada em Paris em 1824 — "Nos dias úteis, interrompidos por numerosos feriados religiosos, funcionavam as indústrias e o comércio".⁵⁰ Observação que, quatro anos depois, era complementada pelo inglês Robert Burford, ao explicar igualmente alguns de seus desenhos executados no Rio, em 1823, registrando entre outras anotações:

"Festas religiosas quase todos os dias ocorrem acompanhadas de muito mais pompa do que em qualquer outro país católico da Europa".⁵¹

Sessenta anos mais tarde, novamente um francês, o escritor Gustavo Aimard, após algumas semanas passadas no Rio de Janeiro de 1881, não apenas confirmava essas impressões em seu livro *Le Brésil Nouveau (Mon Dernier Voyage)*, mas — conforme tradução resumida de Afonso de E. Taunay — anotava ainda com um pouco de exagero que, com "tais perambulações piedosas", os cariocas "perdiam o trabalho e os salários de cem dias por ano".⁵² Na verdade, o mais arguto de todos seria certamente o comerciante inglês Lindley, preso por contrabando em 1802, e que ao referir-se às oportunidades de diversão na Bahia observara:

"As principais diversões dos moradores da cidade são as festas dos vários santos, os votos das freiras, os suntuosos funerais,

a Semana Santa, etc., celebrada com grandes cerimônias, concertos e freqüentes procissões. E' difícil haver um dia em que não ocorra um desses festejos. Assim, apresenta-se uma sucessão contínua de oportunidades para que as pessoas reúnam a devoção ao prazer, o que é ansiosamente aproveitado, particularmente pelas damas".⁵³

E aprofundando ainda mais a sua interpretação dos costumes que descrevia, Lindley — referindo-se à movimentação dos negros pelas ruas — chegava em outro ponto de suas anotações a uma conclusão definitiva:

"Não tendo de trabalhar demasiado, e apreciando seus alimentos vegetais nativos" — escrevia — "os negros mostram-se alegres e contentes. Uma política acertada é a mola da aparente humanidade dos colonos portugueses, que receberam terrível lição antes de adotar essa linha de conduta".⁵⁴

A terrível lição a que se referia Lindley tinha sido a formação dos quilombos de Palmares em Alagoas nos meados do século XVII, experiência que de fato estava bastante viva na memória da elite colonial quando Antonil oferecia aos senhores de terras os sábios conselhos de abrandamento que acabariam transformando-se na "mola da aparente humanidade dos colonos portugueses".

O que se poderia chamar de povo da Colônia — marinheiros, prostitutas, trabalhadores sem qualificação e vadios, no geral, e escravos africanos, crioulos e mestiços, em particular⁵⁵ — souberam todos compreender bastante cedo a oportunidade que a Igreja lhes abria, e em pouco tempo começam a aparecer organizados à sombra das irmandades que funcionavam com o triplo caráter de entidade religiosa, órgão beneficente e clube recreativo.

Para os brancos e mestiços claros das camadas mais baixas esse tipo de associação sob a égide da Igreja não chegava a ser tão importante porque, estabelecida uma certa superioridade pelo simples fato de apresentarem-se como trabalhadores livres, o trânsito social de tais elementos na acanhada estrutura colonial era mais ou menos amplo. Os portugueses ou seus descendentes, mesmo humildes, podiam dar-se ao luxo de trabalhar apenas quando

desejavam (e alguns se tornavam desocupados permanentes), mudavam de uma região para a outra com relativa liberdade, e, quando queriam diversão, nada os impedia de meterem-se entre os negros, como ainda no século XVII mostrava o poeta Gregório de Matos:

*“Não há mulher desprezada,
galã desfavorecido,
que deixe de ir ao quilombo
dançar o seu bocadinho.
E gastam belas patacas
com os mestres do cachimbo,
que são todos jubilados
em depenar tais patinhos.”⁵⁶
E quando vão confessar-se,
encobrem aos Padres isto,
porque o têm por passatempo,
por costume, ou por estilo.”⁵⁷*

Os escravos africanos boçais ou ladinos (isto é, ainda falando apenas a língua de origem ou já conhecendo o português), os crioulos nascidos na Colônia e os mestiços, no entanto, não gozavam de reciprocidade nesse privilégio: o cultivo da sua religião precisava disfarçar-se sob a aparência de gratuidade dos *batuques* (que era como os senhores brancos classificavam qualquer ruído dos pretos), e toda exteriorização que indicasse uma possível unidade tribal era proibida.

Assim sendo, a saída para os negros e mestiços era, naturalmente, a sua adesão ao único setor da estrutura montada pelo colonizador branco que lhes permitia uma abertura para participação dinâmica na vida da sociedade colonial.

A partir da escolha dos seus padroeiros, essa aproximação dos negros africanos e seus descendentes com o mundo do colonizador foi sempre impregnada de um simbolismo que hoje — bem examinado — revela uma extraordinária coerência, e uma profunda sabedoria e oportunismo na comunhão forçada com os valores da classe dos senhores.

Para começar — e como a aceitação de neófitos, pela Igreja, dependia da sua ostensiva conversão à fé cristã,

o que valia dizer aos conceitos da superestrutura dominante — os negros foram procurar na agiografia disponível exatamente aquelas figuras de santos com que mais se identificavam pela cor, ou por outra particularidade mais aproximável dos símbolos da sua cultura, da sua religião original ou dos seus interesses.

Como desde o século XV a expansão européia para a África começava a gerar, no plano religioso, o aparecimento de santos de pele escura, como o siciliano São Benedito, o indiano São Gonçalo Garcia, Santo Elesbão, ou mesmo negros, como Santa Ifigênia, os escravos, crioulos e mestiços pardos davam preferência na escolha dos padroeiros de suas irmandades a figuras da Igreja das quais mais se aproximassem pela cor. Ou ainda, como era o caso de Nossa Senhora das Mercês, por constituir um dos objetivos da Ordem criada em seu nome a “redenção dos cativos”.

Surpreendentemente, porém, a santa de maior devoção dos negros, desde o estabelecimento das suas primeiras irmandades, a partir do século XVII, foi Nossa Senhora do Rosário, que era branca e aparecia sempre figurada tendo sobre a cabeça uma coroa distintiva da sua condição de Rainha do Céu.

Até hoje, mais de trezentos anos passados dessa devoção, ninguém se preocupou em encontrar uma explicação para essa escolha, que à primeira vista poderia indicar uma aceitação subconsciente da superioridade da raça dominante, representada simultaneamente pelo fato de Nossa Senhora do Rosário ser branca e ostentar sobre a cabeça um signo de realeza.⁵⁸

Quando se verifica, porém, que os negros foram o bastante sutis para disfarçar, por exemplo, sob a veneração de São Cosme e São Damião, o culto dos ibeji ou ibêje (os gêmeos que, através da imagem do parto duplo, representam o culto ancestral da fecundidade)⁵⁹, a escolha não parece tão aleatória.

Foi assim que, partindo do princípio geral de que para os negros, não apenas no Brasil, mas nos demais países importadores de escravos das Américas, como Cuba é

Haiti, a aceitação da religião católica foi sempre *nominal* (o que o sociólogo americano Melville J. Herskovits já sustentava em 1937 em tese encaminhada ao II Congresso Afro-Brasileiro reunido na Bahia), um levantamento sobre as chamadas “origens do Rosário” permite chegar a uma conclusão: os negros fixaram-se em Nossa Senhora do Rosário pela ligação estabelecida com o seu orixá Ifá, através do qual era possível consultar o destino atirando soltas ou unidas em rosário as nozes de uma palmeira chamada *okpê-lifá*.

Na verdade, como lembrava Herskovits em seu trabalho ao II Congresso Afro-Brasileiro da Bahia, as coleções de estampas religiosas — chamadas no Haiti de *images* e no Brasil de *registros* — tiveram um papel muito importante no oferecimento visual de informações que os negros imediatamente interpretavam numa perfeita operação de sincretismo.

Ora, desde que no início do século XIII São Domingos criou a devoção do rosário, em que as contas eram inicialmente em formato de rosas (daí o nome rosário), a Virgem aparecia invariavelmente representada mostrando a fiada de marcações destinada à contagem de “quinze dezenas de Ave-Marias, interrompidas pela oração ao Pai, e as glórias ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo”.⁶⁰ Por coincidência, a devoção do rosário, que fora interrompida na Europa durante o século XIV, por ocasião da grande peste, ia ser renovada no século XV — momento em que Portugal iniciava seus contatos com a África — pelo dominicano bretão Alain de la Roche. A criação de São Domingos ganhou então um novo impulso, e quando um século mais tarde o Papa Gregório XII instituiu em 1573 a festa do Rosário, mandando comemorá-la no primeiro domingo de outubro, a devoção de Nossa Senhora do Rosário se tornou tão popular que, depois, em Bolonha, o pintor Domingos de Zampière (1581-1666) se interessaria pelo tema, fixando numa tela São Domingos, com seu hábito branco, ao receber o rosário das mãos da Rainha do Céu no Santuário de Prouille em 1208.⁶¹

E’ de concluir, pois, que, ao começarem a se formar as primeiras confrarias de pretos ainda no século XVI, várias gerações de escravos africanos já conheciam so-bejamente, através das imagens das igrejas e dos *santinhos* distribuídos pelos frades franciscanos (única ordem religiosa no Brasil de 1500 a 1549), a figura de Nossa Senhora do Rosário, sempre exibindo o equivalente do Ifá africano: o rosário que os próprios frades se encarregariam de ensinar os negros a rezar, na pressa de conquistar aquelas almas bárbaras para a devoção da Mãe de Deus.⁶² E que, naturalmente, os negros aproveitariam para encobrir o seu rosário de nozes de palmeira, como acontecia na cidade paulista de Campinas onde, segundo o cronista Geraldo Sesso Júnior (*Retalhos da Velha Campinas*, Campinas, 1970) o feiticeiro do mucambo usava um colar chamado *quelê*, o mesmo okpê-lifá ainda registrado por Jacques Raymundo em seu *O Negro Brasileiro* sob o nome de *opelé*.

E se ainda fosse preciso um novo argumento, bastaria lembrar que, em seu levantamento sobre a “categoria social e econômica das irmandades” religiosas do interior de Minas, no século XVIII, o pesquisador mineiro Fritz Teixeira de Salles — estabelecendo distinções entre negros escravos, crioulos e pretos forros — concluiu estatisticamente ser a Irmandade do Rosário a preferida dos escravos, vindo em seguida as de São Benedito e de Santa Ifigênia.⁶³

Foi, pois, à sombra das irmandades — principalmente a de Nossa Senhora do Rosário — que os negros se organizaram para uma ruidosa participação na vida popular brasileira. Segundo se verifica pelas descrições dos primeiros cronistas e pelos depoimentos — às vezes escandalizados — dos viajantes estrangeiros, a partir do século XVII tudo constituía um bom pretexto para os negros escravos saírem às ruas com suas marimbas, assobios, cangás (cana ou taquara com orifícios e fechada nas extremidades pelos próprios gomos), atabaques e macumbas (instrumentos de raspa), produzindo uma música ainda necessariamente tribal.

Manuscritos de 1674, encontrados na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Recife e publicados nos *Arquivos* da Prefeitura daquela cidade, vieram revelar que, já nos fins do século XVII os padres coroavam “reis dos crioulos”, isto é, os reis e rainhas escolhidos dentre os escravos mais categorizados da comunidade, e que sob o nome de Reis do Congo estavam destinados a realizar a primeira e mais interessante síntese cultural religioso-profana da história do povo brasileiro.

Era a esse costume que, como se viu, André João Antonil se referia em sua memória *Cultura e Opulência do Brasil Por Suas Drogas e Minas* ao recomendar aos senhores que não *estranhassem*, isto é, não reprovassem aos escravos “o criarem os seus reis”, embora quase contemporaneamente outros jesuítas, como o padre Plácido Nunes, preferissem enxergar com olho arguto o lado de disfarce de tais espetáculos, afirmando não compreender como permitiam aos negros “delitos de feitiçaria, malefícios, calundus, danças a seu modo e com instrumentos que usam nas suas terras, nas ruas e praças mais públicas das cidades”.⁶⁴

Segundo conclusão do antropólogo e folclorista Edison Carneiro, seguido nesse ponto pelo historiador dos negros na Bahia, Luís Viana Filho, o fato da importação de negros bantos predominar a partir dos fins do século XVI até o século XVIII (quando a descoberta do ouro passou a exigir escravos sudaneses, por conhecerem o trabalho de mineração), contribuiu de forma decisiva para o sucesso desse sincretismo religioso e cultural. “Essa idéia do Rei, do reinado, nas solenidades religiosas” — escreveu Luís Viana Filho — “é um fato que assinala logo a presença do banto”. E acrescentava, referindo-se ainda a esses “negros de Angola”: “Amando as exterioridades vistosas, as festas em plena rua, as danças públicas, transformava a cidade num grande Reinado, onde derramava as notas alegres do seu temperamento. Apesar dos rigores religiosos da época, o português assistia sem repugnância a essa mistura, essa confusão de santos católicos com reis e danças pagãs”.⁶⁵

Como os negros bantos eram amantes das máscaras, as figuras de mascarados mais tarde tão populares nos carnavais de todo o Brasil puderam fazer também suas primeiras aparições durante as festas religiosas, como ainda acontecia na Bahia em 1760, quando o padre Manuel de Cerqueira Torres pôde descrever os “discretos e divertidos máscaras, que com vários gêneros de figuras fizeram jocundas representações que geralmente alegravam a todos”.⁶⁶

Para o bom desempenho dessas mascaradas, com “danças e cantos no idioma de Angola”⁶⁷, os negros contavam nas procissões com uma estrutura em tudo e por tudo semelhante àquela que mais de dois séculos depois acabaria distinguindo os desfiles carnavalescos urbanos das escolas de samba.

Ao descrever em 1729 as “celebridades que na Cidade da Bahia se fizeram em acção de graças pelos felicissimos casamentos dos Serenissimos Senhores Principes de Portugal, e Castella”, o licenciado José Ferreira de Matos, referindo-se a uma procissão que saiu da Sé e “percorreu algumas ruas e praças da cidade, adornadas com portiecos, arcos triumphaes etc. para este fim” (a decoração dos dias atuais) entrava em pormenores bastante significativos:

“Esta procissão” — escrevia — “precedida de 3 figuras emblemáticas (America, Portugal e Castella) se compunha de 8 procissões parciaes, cada uma com suas dansas, confrarias e andores”.⁶⁸

Como se vê, a procissão se dividia nas *alas* que eram as confrarias e, sob o enredo *América, Portugal e Castela* (alusão ao casamento de um príncipe português com uma princesa espanhola), desfilava entre evoluções de passistas e carros alegóricos (os andores).

Quanto ao repertório cantado pelos negros nesses desfiles, a julgar pela descrição de José Ferreira de Matos, ele já não seria composto em 1729 apenas por canções africanas em “língua de Angola”, mas pelas primeiras criações autenticamente brasileiras: “as cantigas e modas

da terra, de que he abundante este paiz”, como escrevia o cronista.⁶⁹

Aos pretos, é verdade, cabia também como hoje a função humilde de puxar as pesadas alegorias — “tiravão desta arquitetura 8 oriundos da Guiné, com aceyo ornados”, anotou em 1745 Frei Manoel da Madre de Deus.⁷⁰ Ainda assim, porém, era aí que podiam igualmente chegar aos primeiros resultados da complicada aculturação que resultava do choque não apenas de uma cultura negra primitiva com outra branca européia, mas do próprio entrechoque das diferentes culturas tribais arbitrariamente misturadas no Brasil.

Em sua minuciosa descrição da procissão com que em 1745 se iniciaram oficialmente em Pernambuco as festas do *invicto martyr* São Gonçalo Garcia (por sinal dado como mulato, por ser indiano, e por isso cultuado na Igreja dos Pardos da Senhora do Livramento), o baiano Frei Manoel da Madre de Deus já descrevia entre os componentes da festa os grupos de caboclinhos e cucumbis. Os mesmos que depois se transformariam em folganças autônomas, com caráter folclórico durante o século XIX, e caráter carnavalesco a partir do século XX.⁷¹

A procissão em honra a São Gonçalo, por sua vez, funcionava como uma amostragem muito animada da vida musical urbana do início do século XVIII no Brasil. Conforme a descrição de Frei Manoel da Madre de Deus, escrevendo sob o pseudônimo de Soterio da Silva Ribeiro, as festas dedicadas a São Gonçalo em Pernambuco começaram na noite de dois de maio de 1745 com uma queima de fogos na Igreja do Livramento, e “em a segunda noite, além de várias tragicomédias e esquipáticas folias, uma brilhante fragata de fogo corria as ruas todas com uma bem ajustada música dos mais sonoros Orfeus da terra”.

Era, como se deduz, uma abertura de festa de espírito carnavalesco em que, se por um lado as “esquipáticas folias” seriam danças de sabor tão popular a ponto de serem consideradas extravagantes (esquipáticas), a “bem

ajustada música dos mais sonoros Orfeus da terra” representaria por outro lado a contribuição dos colonizadores e seus descendentes, através da execução de melodias tipicamente européias.

Da mesma forma, na terceira noite, fechava o cortejo uma “dança de Langra com caprichoso concerto ordenada”, o que devia constituir outra contribuição popular, mas dos brancos europeus. Na verdade, sob o nome de *langa* sobrevive ainda na dança de São Gonçalo do norte de Minas um conjunto de doze rodas de dançarinos, que trocam de lugar ao ritmo da música de acompanhamento, indicando assim claramente a sua procedência portuguesa.⁷²

E eis como, quando chegou o mês de agosto daquele ano de 1745, e se iniciou a novena de São Gonçalo no Recife, a música européia se fazia representar nas ruas respectivamente por “dois ternos de charamelas e boazes, com cuja harmonia e suavidade se incitava a popular devoção”, e, na encamisada que se realizou a 10 de setembro, por uma “confusão de cascavéis, clarins, trompas, charamelas e atabales”, enquanto os negros, “a som de violas e pandeiros, cantando e dançando ao modo etiópico, louvores entoavam ao Santo Gonçalo”.⁷³

Sempre atento às originalidades do desfile, Frei Manoel da Madre de Deus não perderia, aliás, a oportunidade de ressaltar a contribuição musical dos escravos ao escrever que o som das violas e pandeiros “muito maior graça recebia por um gentilico instrumento chamado vulgarmente *marimbas*, que capitaneando tangia com notável acerto um desmarcado negro ornado e vestido de saiote de renda”. Era um evidente solo de marimba africana com acompanhamento de violas e pandeiros, o que vinha seguindo pela música de três flautistas, executada “com suavíssima consonância”.⁷⁴

Essa música acompanhante da marimba fornecia o ritmo para cucumbis (Frei Manoel da Madre de Deus escrevia *Quicumbiz*), formados por treze rapazes negros vestidos todos de veludo preto, mas com saiotes de cores (“uns o tinham de sêda, outros de boreado [provavelmente

brocado que então se escrevia borcado], outros de gala-cé”), usando cintos de couro recobertos de “botões de oiro”, cordões de outro nos braços e tornozelos, os quais eram seguidos por número igual de “caudatórios ornados também com caprichoso aceio, a saber: saiotos de seda, e finas rendas”. E todos acompanhando um guia que — pela descrição de Frei Manoel da Madre de Deus — representava certamente um curandeiro ou chefe de tribo:

“Destes [rapazes] se diversificava o Guia pela camisa, que além de ser de ló negro, era também matizada de joyas de diamantes, e flores, arrendada toda de oiro. Cobria-lhe a cabeça huma prateada carranca por divisa, adornada de muitos pendentos de oiro, e finissimos diamantes. Posteriormente [isto é, na parte de trás] ornava-se de um tope de fitas, e sobretudo plumagem. Vestia 3 fraldoens o primeiro de borcado de ouro carmezim, o segundo de seda encarnada de oiro, o ultimo de finissimas rendas”.⁷⁵

Muito curiosamente, na ala da procissão em que se apresentavam os caboclinhos — “nove rapazes Indios do Paiz, ricamente ornados, e nús da cintura para cima ao modo patrio” — apesar da coreografia apresentar caráter indígena, as voltas que os dançarinos executavam passando por dentro “de uns arcos de cipó ornados e pintados de várias cores e penas” obedeciam ao “som e compasso de um tamborinho e gaita, que tangida de um etiope (se bem que não ao nosso modo) não deixava porém de atrair atenções”.⁷⁶

Isso queria dizer que, apenas dois séculos depois da chegada dos primeiros escravos da África, os negros tão caracteristicamente representados na festa religiosa dos brancos pelos seus cucumbis, já haviam conquistado tal importância no processo aculturativo das camadas mais baixas da colônia, que a própria representação indígena obedecia ao seu comando, “som e compasso”.⁷⁷

X Os negros, por sinal, jamais haviam deixado de fazer ouvir o seu ritmo, mesmo fora do âmbito consentido das procissões e festas religiosas.

Sempre que os brancos o permitiam, eles surgiam ruidosamente com seus instrumentos típicos, ou mesmo sem instrumento algum. Em uma das ilustrações do livro do

francês Le Gentil de La Barbinais intitulado *Nouveau Voyage Autour Du Monde*, em que descreve escandalizado uma festa de São Gonçalo no interior do convento de freiras de Santa Clara, na Bahia, em 1717, vê-se a porta da igreja aberta, e, fora, um grupo de cinco negros que dançam aproveitando — ao que tudo indica — o som das “harpas, guitarras, tamborins, pífaros, etc.” tocados pelas freiras do alto de uma tribuna no interior do templo.

E a acreditar em Mr. de La Barbinais, o ilustrador do seu livro ainda teria sido muito comedido porque, a rigor, os escravos chegavam a dançar inclusive dentro da igreja:

“No dia quatro de fevereiro [de 1717]” — lembrava La Barbinais — “o Vice-Rei nos convidou a passar três dias em um bairro da cidade onde se celebrava a festa do santo pouco conhecido no nosso Calendário, mas muito famoso naquele país sob o nome de São Gonçalo do Amarante. Partimos em companhia do Vice-Rei e de toda sua corte. Fomos encontrar junto à igreja consagrada a São Gonçalo uma espantosa multidão que dançava ao som das violas. Tais dançarinos faziam reboar a abóboda da igreja de São Gonçalo do Amarante”.

E continuava:

“Assim que o Vice-Rei apareceu eles o envolveram e o obrigaram a dançar e a pular; exercício violento que não se recomendava de forma alguma a sua idade e a sua posição; mas teria sido um insulto ao calor do sentimento daquele povo se ele se recusasse a prestar tal homenagem ao santo cuja festa se celebrava”.

E é já convertido ao clima de entusiasmo geral que Mr. Gentil de La Barbinais concluía:

“Fizeram-nos dançar quizessemos ou não, e foi de fato uma coisa muito interessante ver numa igreja de padres mulheres, monjes, cavaleiros e escravos (o grifo é nosso) dançarem e saltarem lado a lado, gritando em altas vozes Viva São Gonçalo do Amarante”.⁷⁸

Na verdade, Mr. de La Barbinais só se espantou tanto com o democrático carnaval de negros e brancos dentro

da igreja porque certamente desconhecia o que se passava em Portugal pelo menos desde o século anterior. As Ordenações do Reino, sancionando costumes que remontavam a era medieval, autorizavam os vodos (vigílias em que se comia e bebia nas igrejas) bem como o uso de máscaras nas procissões (embora sob o pretexto de estimular a devoção).⁷⁹ Autorização que, por sinal, provocara anos antes em Lisboa a indignação do padre pregador Manuel Bernardes (1644-1710), autor da *Nova Floresta*, publicada em cinco volumes de 1706 a 1728, levando-o a reclamar:

“Emende-se a introdução nos coros sagrados as chulas, sara-bandas e outros tonilhos do teatro profano; e advirta-se que para a casa de Deus só é decente o que é santo: *Domum tuam decet, sanctitudo*. Emende-se levar nas procissões, diante do Santíssimo Sacramento, danças de ciganos e mulheres de ruim fama”.

No melhor sentido da expressão, podia-se dizer hoje que o padre Manuel Bernardes gastava o seu latim, pois, como o poeta satírico Nicolau Tolentino de Almeida (1744-1811) poderia revelar ainda em Portugal mais de um século depois, de nada adiantara o Livro V, Tít. LXX das Ordenações proibirem “que os escravos não vivão per si e os Negros não fação bailes em Lisboa”. Em uma *Sátira* de 1799 contava em versos Nicolau Tolentino, traçando de fato um vivo retrato da realidade da vida portuguesa do tempo:

*“Cobrando o pardo dinheiro
de que o povo é tributário,
velho preto prazenteiro
para glória do Rosário
remexe o corpo e o pandeiro.*

*Em solene procissão
une a frioleira casta
o fandango e a devoção;
mas enfim de exemplos basta,
e tornemos à questão”.*

Ora, no Brasil, a “frioleira casta” a que se referia Nicolau Tolentino era constituída pela massa dos negros escravos e forros que, ao lado dos mestiços, nada mais desejava do que aproveitar qualquer oportunidade que se oferecesse para aquilo que o poeta classificava superiormente de mera frioleira, ou seja, um divertimento desprezível.

Para obter a permissão de sair às ruas com seus cantos e seus instrumentos, fosse por ocasião das procissões, fosse na oportunidade das festas promovidas pelos colonizadores portugueses, os escravos precisavam dirigir-se às autoridades pedindo uma licença. Esse requerimento era normalmente dirigido pelos padres da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, a pedido dos negros da Irmandade. Podia acontecer, porém, que o intermediário do pedido fosse um advogado, como parece ter sido o caso do famoso poeta satírico baiano Gregório de Matos, conhecido como Boca do Inferno. Em data não assinalada por seus biógrafos, mas que se deve situar entre 1684 e 1686, no tempo do governo de Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, Gregório de Matos — que chegou a tesoureiro-mor da Sé da Bahia e a vigário-geral (cargo que não chegou a exercer por se negar a usar batina fora do serviço) — serviu de intermediário dos pretos da Irmandade do Rosário com um desses requerimentos. E esse pedido rimado, que vale hoje por um documento não apenas sociológico, mas psicológico, ia aliar, ainda, à graça e ironia dos seus versos e circunstância histórica de constituir o mais antigo documento do gênero:

*1 Senhor: os Negros Juizes
da Senhora do Rosário
fazem por uso ordinário
alarde nestes Países:
como são tão infelizes,
que por seus negros pecados
andam sempre mascarados
contra a lei da policia,
ante Vossa Senhora
pedem licença prostrados.*

2 *A um General Capitão
suplica a Irmandade preta,
que não irão de careta,
mas descarados irão:
todo o negregado Irmão
desta Irmandade bendita
pede, que se lhe permita
ir ao alarde enfrascados
não de pólvora atacados,
calcados de jeribita*".⁸⁰

Descontados os jogos de palavras de Gregório de Matos ("não irão de careta, / mas descarados irão", significando que não usariam máscaras, mas iriam desavergonhadamente, de cara limpa; "negregados irmãos", referindo-se à qualidade dos irmãos do Rosário, negros e desvalidos), o que historicamente se revela nesses versos é que, já à época em que o poeta escrevia, os negros há muito tempo costumavam promover alardes, isto é, passeatas de rua movimentadas e barulhentas.

A julgar pela informação de um certo jesuíta Antônio Pires, citado sem maiores indicações por Mário de Andrade na conferência *Os Congos*, pronunciada em 1935 na Sociedade Felipe D'Oliveira, as passeatas de negros remontariam ao século XVI e seriam mesmo contemporâneas da chegada dos primeiros escravos:

"O jesuíta Antonio Pires" — dizia Mário de Andrade — "dá notícia de que em 1552 os negros africanos de Pernambuco estavam reunidos numa confraria do Rosário, e se praticava na terra procissões exclusivamente compostas de homens-de-cor".⁸¹

De qualquer forma, depois das duas décimas de Gregório de Matos, e da referência às eleições de reis e juizes para servir à igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em 1674, nova informação sobre o processo de organização cultural dos escravos africanos no Brasil só apareceria documentadamente em 1711. Numa provisão datada desse ano, o bispo diocesano de Olinda D. Manuel Álvares da Costa dava por aprovado um compromisso de coroação de rei do Congo, e tal documento atendia de forma tão inequívoca a uma exigência do tem-

po, que nele se basearia a Irmandade do Rosário da Vila de Iguaçu 85 anos depois, em 21 de junho de 1796, para sancionar um compromisso semelhante.⁸²

De fato, por esse início do século XVIII, e coincidindo com os últimos anos da entrada em massa de negros bantos na Bahia e em Pernambuco, parece que o processo relativamente longo de aculturação negra no Brasil colonial estava atingindo o seu ponto culminante.

Nada por coincidência, esse período de predominância do tráfico de escravos de Angola ocorria no instante mesmo em que, na África, os negros daquela região viviam um dos mais importantes períodos de sua história. Em sua penetração predatória pelo território africano, os portugueses esbarravam em Angola, desde o início do século XVII, no poder do sova Ginga Bândi, cuja morte, assassinado pelos próprios súditos, ia gerar o advento de uma era de domínio político tribal de sua filha Ginga.⁸³

Ao chegarem ao Brasil — e principalmente à Bahia, então o maior entreposto de negros da Colônia — os bantos traziam pelo menos desde 1621 (quando uma embaixada de paz chefiada pela Princesa Ginga Bândi é recebida pelo governador de Angola, João Correia de Souza), até 1681 (quando Ginga morre como rainha, após mais de 50 anos de poder) notícias sempre renovadas dos acontecimentos da vida tribal sob a hegemonia da imperiosa senhora.

E' pois a história transformada em lenda desses longínquos acontecimentos que os negros bantos aproveitaram como tema em seu trabalho de transformação das manifestações permitidas pelos brancos colonizadores (principalmente a instituição dos Reis do Congo, no âmbito das confrarias e irmandades do Rosário) em verdadeiros autos comemorativos de episódios nacionais.⁸⁴

Esse aparentemente misterioso processo de aculturação, da simples coroação de reis negros nas irmandades do Rosário a partir do século XVI, até a criação de um cortejo subordinado a um complicado enredo envolvendo texto, cantigas, coreografia e figurinos, durante o

século XIX, realizou-se no correr dos anos pelo acrescentamento gradativo de dados.

Tudo começou quando os negros, invocando a necessidade de organização dentro da estrutura oferecida pelas irmandades, sugeriram que ela se efetuasse sob a forma de um simulacro da hierarquia tribal, disfarçada com a eleição de juizes ou reis, e os brancos foram o bastante espertos para perceber a vantagem dessa concessão.

As descrições mais recuadas dessas cerimônias de coroação sugerem uma primeira identificação de formas muito fácil de compreender. A coroação de negros com o título de rei, além de lembrar a África (onde, segundo Mário de Andrade, “já os reis negros da região eram apenas titulares, que nem os daqui”), encontrava uma correspondência na lenda dos Reis Magos, criada pelos padres a partir das grandes navegações em direção do Oriente e da África com o objetivo de universalizar a imagem da adoração a Cristo, através da suposta adesão de soberanos de países exóticos, entre os quais o negro Baltazar.

Como os arrebanhadores de negros no continente africano classificavam vagamente de *nações* os negros de uma determinada região, sem se importarem com suas diferenças — nação Angola, nação Ardas, nação Congo, etc. — a coroação dos chamados Reis do Congo, no âmbito das irmandades, valia por uma original criação brasileira, que oferecia a vantagem de não representar qualquer perigo para os dominadores brancos. Pelo contrário, como lembrou ainda Mário de Andrade, “esses reis eram bons instrumentos nas mãos dos senhores, e excelente pára-choque entre o senhorio revoltante do senhor e a escravidão revoltada”.⁸⁵ E o próprio título da instituição, por sinal, já indicava não o reconhecimento da superioridade de um grupo de negros em particular, mas a aceitação por todos os africanos do Brasil, em geral, de uma soberania totalmente simbólica. Para começar, o negro de qualquer nação podia ser Rei do Congo, como se verifica pelos manuscritos conservados na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do

Recife, onde aparecem vários nomes de reis e de rainhas Angola.

E de fato, um documento citado por Pereira da Costa — o diploma do chefe de polícia do Recife, Antônio Henrique de Miranda, de 1848 — comprova a amplitude do termo Rei do Congo ao mostrar que o cargo podia ser exercido até por negros já integrados à sociedade branca:

“Faço saber, tendo-me requerido o prêto liberto Antonio de Oliveira, a confirmação da nomeação que tivera para *rei de Congo dos pretos desta cidade...*”.⁸⁶

Assim, como não representavam a realidade particular de qualquer grupo étnico ou político original africano, puderam esses reis do Congo transformar-se numa idealização aculturada capaz de incorporar, sempre de maneira simbólica, reminiscências e costumes de outras organizações tribais. E é isso, exatamente, o que explicaria a sua lenta transformação em entidades de caráter meramente recreativo, sob os nomes de congadas e maracatus.

Muito a propósito, esses reis possuíam corte composta, segundo Pereira da Costa, de “secretários de estado, mestre de campo, arautos, damas de honor e açafatas; e um serviço militar em que figuravam marechais, brigadeiros, coronéis e todos os demais postos do exército”.⁸⁷ Assim, quando se deslocavam — evidentemente sob forma de cortejo — já podiam antecipar de maneira clara a posterior estrutura básica dos autos com texto e bailados.

O filho de ingleses nascido em Portugal, Henry Koster, que presenciou em 1814 uma coroação de Rei do Congo em Pilar, na Ilha de Itamaracá, em Pernambuco, deixou uma descrição da solenidade que não permite dúvidas quanto a essa aparência carnavalesca do cortejo:

“Pelas onze horas” — escrevia Koster — “fui para a igreja com o vigário. Ficamos parados à porta, quando apareceu um numeroso grupo de negros e negras, vestidos de algodão branco e de cor, com bandeiras ao vento e tambores soando. Quando se aproximaram, descobrimos, no meio, o Rei, a Rainha e o secretário de Estado. Cada um dos primeiros trazia na cabeça

uma coroa de papel colorido e dourado. O Rei estava vestido com uma velha roupa de cores diversas, vermelho, verde e amarelo, manto, jaleco e calções. Trazia na mão um cetro de madeira, lindamente dourado. A Rainha envergava um vestido azul, da moda antiga. O humilde Secretário ostentava tantas cores quanto seu chefe, mas era evidente que sua roupa provinha de várias partes, umas muito estreitas e outras demasiado amplas para ele".⁸⁸

Tal como se verifica, já estavam aí representadas quase todas as figuras básicas dos futuros desfiles de congadas, maracatus, afoxés e cambindas.

Enquanto esses cortejos guardaram alguma relação com a pretendida organização hierárquica que permitia aos negros escravos e crioulos exercerem, sob a proteção das Irmandades do Rosário, uma certa administração no âmbito das nações trazidas de mistura da África, a instituição guardou uma certa coerência. Apesar da aparência de ridículo revelada em descrições como a de Koster, certas referências a cargos como "governador dos pretos da costa cabarú", ou de tenente-coronel "da nação dos Ardas da costa da Mina", descobertos por Pereira da Costa em provisões do século XVIII, mostram que pelo menos até meados do século seguinte os negros souberam usar com sabedoria, em proveito da sua continuidade histórica, a estrutura que os brancos lhes ofereceram. É a perda dessa funcionalidade, provocada pela crescente assimilação do negro pela estrutura econômico-social dos brancos (principalmente após a cessação do tráfico, na segunda metade do século XIX), o que vai explicar a liberação da instituição dos Reis do Congo para os fins de criações gratuitas, destinadas apenas ao lazer dos negros.

Uma confirmação disso é a conclusão do pesquisador pernambucano Pereira da Costa, segundo a qual "a instituição dos Reis do Congo entre nós não se prolongou muito além de meados do século passado" (ele escrevia no início do século atual), o que de fato coincide com o aparecimento das primeiras notícias da transformação do antigo cortejo real negro em simples diversão para dias de festa ou carnaval. Para esse processo de esvaziamento

do conteúdo por assim dizer político-cultural dos antigos cortejos de Rei do Congo, contribuiu de maneira decisiva a própria criação negro-africana da parte dramática do desfile, e na qual eram encenados episódios ligados a uma embaixada da Rainha Ginga a outro potentado negro, quase sempre representado por um soba de Cariongo (uma das circunscrições de Luanda) e cuja pretensão de fazer-se rei teria provocado a expedição repressiva da orgulhosa rainha.

Como essa parte representada era acompanhada por danças e batuques, a progressiva perda do sentido histórico do auto encenado tendeu logicamente para a valorização da parte rítmica e coreográfica do espetáculo, permitindo na parte do texto a interpolação de figuras, falas e cenas que já nada teriam a ver com o episódio original, por se inspirarem em fontes negras as mais variadas. A partir desse momento, tais modificações passaram de fato a obedecer a reminiscências esparsas da vida e costumes gerais africanos, permitindo o seu estudo psicológico indicar, posteriormente, curiosas sobrevivências, como a do totemismo expresso pelos próprios nomes dos maracatus herdeiros desses desfiles (Elefante, Leão Coroado), além de outras mais sutis, como aquela que Mário de Andrade chamou "a simbologia das coroas":

"Em Congos do século passado, descritos por Sílvio Romero — diz Mário de Andrade — "que consistiam ainda num simples cortejo acompanhado de procissões, tinha três rainhas, levadas no centro do cordão, às quais sujeitos de fora porfiavam em derrubar as coroas. E o indivíduo que o conseguia, ganhava um prêmio. Me parece visível, nesta simbologia, a destruição do rei (a coroa) e a elevação ao trono do assassino (o prêmio ganho). Frazer, sempre tão miraculosamente abundante de exemplos, se refere a reis africanos que era permitido atacar de noite, ganhando o trono o assassino". REG.: 18.998/07

Foi a intuição desse processo de paganização de uma festa de caráter político-histórico-religioso (ao auto dos Congos originado ou, pelo menos, paralelo à instituição dos Reis do Congo, se juntaram os grupos de afoxés, com música e dança de caráter profano-religioso), que per-

mitiu ao maestro Guerra Peixe concluir com clarividência no seu livro *Maracatus do Recife*:

“Embora a instituição (dos Reis do Congo) declinasse nos começos do século XIX, desaparecendo em meados do mesmo, o auto dos Congos persistiu por algum tempo. Depois, eliminada a parte falada, os reis teriam juntado as ‘nações’ aos cortejos. Disso resultaram os Maracatus, já com esse nome assinalado pelo Padre Lino de Monte Carmelo Luna, em 1867, grupos que teriam preservado os cânticos das primitivas *nações* do Recife.

Os Maracatus transmudaram-se depois em sociedades carnavalescas. Desaparecendo alguns dos ‘antigos’, novos grupos foram estruturados, tais como os Maracatus-de-orquestra, no Recife, e o que assinalamos Caruaru — êste, misturado com o Pastoril”.³⁶

Para a continuidade histórica do processo cultural brasileiro, no âmbito popular, isso tudo significaria, afinal, mais um exemplo da riqueza da contribuição negra à evolução das festas populares urbanas, e desde os primeiros anos do século XX representada da maneira mais definida na percussão, na coreografia e no colorido e na inventividade dos desfiles de carnaval.

³⁶ “Tecnicamente” — escreveu Mário de Andrade em sua *Pequena História da Música* (Livraria Martins, São Paulo, 1944, p. 21) — “a música dos primitivos se define pela repetição, em uníssono geralmente coral, de motivos rítmico-melódicos. No geral motivos bem curtos, ou se repetindo sempre, ou voltando periodicamente, facilitando a memorização e convencendo pela repetição”.

³⁷ Essa correlação entre a criação musical e o desenvolvimento tecnológico no setor dos instrumentos musicais foi antevista por Mário de Andrade ao escrever à página 17 da sua citada *Pequena História da Música*: “Outra causa importante que leva os povos em estado natural a desenvolverem muito pouco a sonorização da música é a dificuldade de criar instrumentos melódicos de veras ricos”. E sobre o caso do alaúde, especialmente, escreve Mário de Andrade à p. 72: “A influência do alaúde foi grande. Eram numerosos os virtuosos dele. E pelo emprego das Tavalaturas, pela facilidade que apresentava para uma dedilhação acordal, a afinação já realizando praticamente o Sistema Temperado, o alaúde era um convite constante à harmonia”.

³⁸ André João Antonil, *Cultura e Opulência Do Brasil Por Suas Drogas E Minas*, Conselho Nacional de Geografia, Rio de Janeiro, 1963, separata do Boletim Geográfico números 166-171, pp. 19, 21 e 22. O livro de Antonil foi publicado em Lisboa pela primeira vez em 1711, depois de ter recebido as licenças do Santo Ofício em fins de 1710. O panorama desenhado pelas preocupações de Antonil vale, pois, pela revelação do quadro de relações culturais entre a minoria dos colonizadores e as massas de escravos que prevalecia ainda no século XVII.

³⁹ Afonso d’E. Taunay, *Na Bahia Colonial — 1610-1764*, “resumos das impressões recebidas por viajantes vários, que em diferentes épocas visitaram o nosso país”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 90, volume 144, 1921, p. 256.

⁴⁰ Frei Manuel Calado foi testemunha ocular e participante ativo das lutas contra os holandeses em Pernambuco, cuja odisséia traçou em 1648 num livro de memória histórica entremeadado de poemas épicos sob o título de *O Valeroso Lucideno E Triunfo Da Liberdade*, cuja edição em dois volumes saiu em 1945 pelas Edições Cultura, de São Paulo. Curioso é que na des-

crição da arremetida das tropas pernambucanas do Governador João Fernandes Vieira, Manuel Calado indicava um diferença de instrumental entre os soldados da tropa de origem portuguesa e do que ele chama “os nossos negros Minas”, integrantes do terço de “soldados crioulos, e Angolas”: segundo Frei Calado, os brancos saudaram o Governador “ao som de chameelas, caixas e trombetas, o que também fizeram os nossos negros Minas tocando suas buzinas, flautas, e tabaques” (*ob. cit.*, primeiro volume, p. 52). É ainda interessante notar também que, segundo a mesma descrição, já naquele ano de 1645 havia um sentimento de orgulho negro, ao menos no confronto do valor guerreiro com os brancos. Ao que afirma Frei Manuel Calado, o comandante negro Henrique Dias incentivou a luta “os soldados crioulos, e Angolas do seu terço” dizendo-lhes: “Eia, mancebos, aqui temos os Holandeses inimigos da Fé de Cristo, aqui se há de ver o que pode, e vale cada um de vós; não consintais que os brancos vos levem vantagem” (*ob. cit.*, primeiro volume, p. 45). Mesmo que a tirada tenha sido inventada pelo entusiasmo do cronista da luta pernambucana, ela vale como revelação de um espírito de emulação, senão de particularismo ou rivalidade existente entre negros e brancos, um século apenas depois da chegada das primeiras levas de escravos africanos ao Brasil.

⁴¹ *Relaçom Da Aclamação que se fez na Capitania do Rio de Janeiro do Estado do Brasil, E nas mais do Sul, ao Senhor Rey Dom João o IV, por verdadeiro Rey, E Senhor do seu Reyno de Portugal, com a felicissima restituição, q delle se fez a sua Magestade que Deos guarde, &c. Com todas as licenças necessárias. Em Lisboa, Por Jorge Rodrigues, Anno 1641.* Edição fac-similar publicada pela Tipografia da Atlântida, Coimbra, Portugal, 1940, “no limiar das comemorações do duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal”, p. 14.

⁴² Em breve, mas excelente estudo intitulado *Associações Religiosas No Ciclo Do Ouro* (Universidade de Minas Gerais, série *Estudos*, vol. 1, Belo Horizonte, 1963) o pesquisador Fritz Teixeira de Salles, estudando as irmandades mineiras do século XVIII segundo a sua significação social, conclui que elas funcionavam como “autênticos organismos sociais da época”. Nessas instituições a população “encontrava uma estrutura eficiente e legal, uma forma orgânica para expandir suas necessidades ou reivindicações coletivas” (pp. 26 e 27).

⁴³ *Rélation d’un voyage fait en 1695, 1696 et 1697 aux Côtes d’Afrique, Détroit de Magellan, Brésil... enrichie d’un grand nombre de cartes et de figures dessinées sur les lieux, dont deux vues panoramiques de St. Sébastien, Rivière de Janeiro et de la Baye de Tous les Saints (St. Salvador), Paris à la Sphère Royale, 1698.*

⁴⁴ Esse “aspecto burlesco ou antes de carnaval de nossos dias”, provocado na realidade pelo fato de os diversos ofícios comparecerem à procissão do Corpo de Deus “levando suas bandeiras e diversas figuras”, é lembrado por Vieira Fazenda em uma crônica de jornal de 1902 intitulada *As Bandeiras dos Ofícios*. A crônica está reproduzida nas suas *Antiquilhas e Memórias Históricas* publicadas no volume 140, tomo 86 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, de 1919, pp. 131-136.

⁴⁵ Edison Carneiro, *Ladinos e Crioulos — Estudo Sobre o Negro no Brasil*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964, p. 89. O autor não fica nessa observação, mas chega a pôr em relevo o aspecto da organização das irmandades dos negros que interessa à história da influência dos africanos e seus descendentes na formação da cultura popular brasileira: “Onde estava o atrativo dessas Irmandades?” — pergunta Edison Carneiro, respondendo ele mesmo com precisão: “Sem contar as procissões e as festas ruidosas, tão do agrado dos negros, promoviam, como escreveu o beneditino Domingos do Loreto Couto, ‘danças, e outros licitos divertimentos’ — os cortejos de reis do Congo, as cantatas das taieiras, os terços e ladainhas pelas ruas, as bandeiras do Rosário e, à moda das do Divino, as folias de São Benedito — propiciando aos irmãos um ambiente social de que os privava a escravidão. As Irmandades davam segurança, conforto e ajuda nas necessidades, sepultura gratuita. — E, elegendo ou confirmando a escolha de reis do Congo, de juizes e juizas de Angola, de governadores de *nação*, de capatazes de *companhias* de trabalho, etc., projetavam seus membros na sociedade colonial” (*ob. cit.*, p. 90).

⁴⁶ *Obras Completas de Gregório de Matos*, Editora Janáina, Salvador, Bahia, 1970, volume VII, p. 1616. Soneto intitulado: *Descreve A Procissão De Quarta Feiya De Cinza em Pernambuco*.

⁴⁷ Martius lembra ainda nesse seu livro *Vlagem ao Brasil*, escrito com base em anotações suas e de J. B. Von Spix (Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1938, segundo volume, p. 301), que além dos domingos e dias santos havia 18 feriados do governo em que os escravos trabalhavam, mas

nos quais havia despacho, o que valia dizer que funcionavam como os pontos facultativos de hoje. Já o padre Daniel P. Kidder em seu livro *Reminiscências de Viagens e Permanência No Brasil*, Livraria Martins, São Paulo, 1940, pp. 112 e 113, anotava a diferença entre dias santos de guarda, "em que não se pode trabalhar hora nenhuma, e 'dias santos dispensados', aqueles em que a Igreja impõe a obrigação de ouvir missa, mas permite que os fiéis trabalhem". E acrescentava: "A quantidade dos primeiros oscila entre vinte e vinte e cinco, dependendo de certas festividades caírem em domingo ou dia de semana. O número de 'dias-santos dispensados', varia de dez a quinze". Pelo que se poderá verificar por observações de vários outros viajantes estrangeiros, porém, a suspensão do trabalho em muitos dos dias santos dispensados devia ser comum, pelo menos nas principais cidades.

⁴⁸ Vieira Fazenda, *Antiquilhas e Memórias Históricas do Rio de Janeiro*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 95, volume 149, ano 1943, p. 282.

⁴⁹ Vieira Fazenda, *ob. cit.*, p. 282. O mesmo autor recorda ainda que "chegaram a tal ponto as coisas, que o governo teve pedido de providências contra tantos dias de descanso e de folguedos. Interveio no negócio o grande beato e carola príncipe regente, depois D. João VI. Obteve do nuncio apóstólico Lourenço Caleppi o indulto de 16 de março de 1811. Em virtude dessa lei ficaram os dias de guarda reduzidos a 17". O indulto, porém, só valia para o Rio de Janeiro: para o resto do Brasil a folga continuava a mesma. E mesmo no Rio a aplicação do indulto não deve ter sido rígida, pois como se verifica pela observação do padre Kidder, em 1837, 26 anos depois da fixação dos dias santos de guarda em 17, estes já *oscilavam* entre 20 e 25.

⁵⁰ In *Iconografia Carioca (Os Dois Mais Antigos Panoramas do Rio de Janeiro*, notícia organizada por Afonso de E. Taunay, publicada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, volume 203, abril-junho de 1949, p. 28.

⁵¹ *Iconografia Carioca*, cit. p. 81.

⁵² Afonso de E. Taunay, *Gustavo Aimard, in No Rio de Janeiro de D. Pedro II*, Livraria Agir Editora, 1947, p. 148.

⁵³ Thomas Lindley, *Narrativa de Uma Viagem ao Brasil*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, volume 343 da coleção *Brasiliana*, p. 179.

⁵⁴ *Ob. cit.*, p. 128.

⁵⁵ O cronista Luís dos Santos Vilhena, em suas cartas sobre a vida baiana do fim do século XVIII, recolhidas sob o título de *Recopilação de Notícias Soteropolitanas e Brasília*, e mais conhecidas como *Cartas de Vilhena*, dividia a população de Salvador nas seguintes classes: "corpo de magistratura, e finanças; corporação eclesiástica; corporação militar... corpo de comerciantes... povo nobre, mecânico e escravos". *A Bahia No Século XVIII — Luis dos Santos Vilhena*, Editora Itapuã, Coleção Baiana, Vol. 1, Salvador, Bahia, 1969, pp. 55 e 56.

⁵⁶ Gregório de Matos refere-se aos chefes de terreiro, que fumavam cachimbo (origem da figura do *preto velho*), os quais — segundo a tradição africana — liam o destino das pessoas jogando búzios em cerimônias chamadas calundus. Naturalmente cobrando a consulta, o que explica a alusão que dava os crentes como patinhos depenados pelos feiticeiros.

⁵⁷ *Obras Completas de Gregório de Matos cit.*, volume 1, p. 15, sob título *Queixa-se a Bahia por seu bastante procurador, confessando que as culpas, que lhe increpão, não são suas, mas sim dos viciosos moradores que em si alberga. Romance. Preceito 1.*

⁵⁸ Ao que tudo indica — e embora a indagação fosse mais esperada de um folclorista, historiador ou sociólogo — o único a estranhar essa preferência dos negros por Nossa Senhora do Rosário foi o repórter de jornal e literato João do Rio. Em artigo para a revista *Kosmos*, do Rio de Janeiro, publicado em janeiro de 1906 sob o título *Elogio do Cordão* (depois incluído no livro *A Alma Encantadora das Ruas*), João do Rio apontava com exatidão a origem dos cordões cariocas, e se fazia a pergunta que agora procuramos responder: "Os cordões saíram dos templos! Ignoras a origem dos cordões? Pois eles vêm da festa de N. S. do Rosário, ainda nos tempos coloniais. Não sei por que os pretos gostam da N. S. do Rosário".

⁵⁹ Em seu livro *O Negro Brasileiro* o antropólogo Artur Ramos, muito influenciado por recentes leituras de Freud, propôs em 1934 uma complicadíssima interpretação psicológica para os Ibeji, escrevendo (p. 388 da 2ª edição de *O Negro Brasileiro*, coleção *Brasiliana*, volume 188, ano 1940): "O culto dos gêmeos e a crença no duplo exprimem, pois, símbolos do narcisismo. De um lado, o sentimento de culpabilidade engendra um Eu cri-

minoso, um Eu contrário e demoníaco, que lembra constantemente ao indivíduo, como castigo, a sua morte iminente. Do outro lado, e como reação ao remorso insuportável, surge a crença num Eu imortal, sobrevivente a todos os traumatismos, dominador eterno que sobrepassa a angústia e vem na morte. A aspiração à imortalidade é, pois, um capítulo da psicologia do narcisismo".

⁶⁰ Mário de Andrade Ramos, *O Rosário de São Domingos, in Mensário do Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, tomo XXVIII, volume 1, outubro de 1944, p. 137.

⁶¹ Conforme o padre Henrique Domingos Lacordaire na sua *Vida de São Domingos*, Tipografia da Livraria Ferin, Lisboa, 1907, pp. 82-83.

⁶² A devoção franciscana ao rosário levava à adoção de nomes como o do padre autor de um catecismo em língua tupi, e que se chamava Francisco do Rosário.

⁶³ Fritz Teixeira de Salles, *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1963, p. 19.

⁶⁴ Padre Plácido Nunes S. J. em documento de 1738 transcrito no volume 39 das Ordens Régias da Coleção de Manuscritos do Arquivo Público da Bahia. E não era só o padre Plácido, no século XVIII, quem denunciava o mascaramento de práticas religiosas par parte dos negros. Em seu livro *Retalhos da Velha Campinas* (ed. do autor, Campinas, 1970, p. 151) o cronista de costumes Geraldo Sesso Júnior lembra que, na primeira metade do século XIX, o padre José Albertino de Seixas descobriu numa festa de rua o ritual do candomblé, "e imediatamente alertou os policiais presentes".

⁶⁵ Os primeiros cronistas e padres, ao referirem-se aos escravos trazidos ao Brasil, falavam sempre em *peças da Guiné e negros da Guiné*, fazendo ser durante muito tempo numa predominância de negros superequatoriais. Em seu livro *O Negro Na Bahia*, entretanto, Luís Viana Filho mostrou que durante os séculos XVI e XVII a expressão negro da Guiné era genérica, não querendo dizer que os portugueses só enviassem ao Brasil negros comprados acima do Equador. Assim, desde os primeiros anos do século XVI teriam chegado muitos escravos de Angola, do Congo e de Benguela sob o título de negros da Guiné. A partir do século XVII, de qualquer forma, a predominância parece ter sido de negros bantos, da costa ocidental. Quando mais não fosse, a constância das referências aos reis do Congo desde o fim do século XVI e durante o correr do século XVII provariam a importância numérica dos bantos no Brasil.

⁶⁶ Padre Manuel de Cerqueira Torres, in *Anais da Biblioteca Nacional*, volume XXXI, p. 413, citado por Luís Viana Filho em seu livro *O Negro Na Bahia*, José Olimpio Editora, 1946, pp. 58-59.

⁶⁷ *Apud* Luís Viana Filho, *ob. cit.*, que se refere ao documento número 13235 do *Inventário de Documentos relativos ao Brasil*, publicado no volume 31 dos *Anais da Biblioteca Nacional*.

⁶⁸ José Ferreira de Matos, *Diário histórico das celebridades, que na Bahia fizeram em ação de graças pelos felicíssimos casamentos, dos Sereníssimos Senhores Príncipes de Portugal, e Castella*. Lisboa Occidental: Na officina de Manoel Fernandes da Costa, Impressor do Santo Offício. MDCCXXIX (1729). Citado por Rubens Borba de Moraes in *Bibliografia Brasileira do Período Colonial*, Instituto de Estudos Brasileiros — Universidade de São Paulo, 1969, pp. 226-28.

⁶⁹ José Ferreira de Matos, *ob. cit.*, *apud* Rubens Borba de Moraes, in *Bibliografia Brasileira do Período Colonial*, cit., p. 227.

⁷⁰ *Sumula Triunfal da Nova e Grande Celebridade do Glorioso e Invicto Martyr S. Gonçalo Garcia*, in Rev. do Inst. Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 99, volume 153, p. 29.

⁷¹ Os caboclinhos ainda resistem na década de 1970 com esse mesmo nome ou com o de cabocolinhos, principalmente nos carnavais do Nordeste. Frei Manoel da Madre de Deus cita ainda em sua descrição das festas de São Gonçalo uma "bem ajustada contradança de Talheres" (p. 16 da *Sumula Triunfal*). Embora não tenha oferecido qualquer pista para identificação dessa dança, é quase certo que se tratava da dança depois denominada talêres ou talieiras, pois seu contemporâneo Francisco Calmon, escrevendo em 1762 sobre as "faustíssimas festas que celebrou a câmara da Bahia de N. S. da Purificação e Santo Amaro, da comarca da Bahia, pelos augustíssimos desposórios da sereníssima senhora D. Maria, princesa do Brasil, com o sereníssimo senhor D. Pedro infante de Portugal", referia-se às danças "dos Congos, que mui agaloados, anunciavam a vinda de um rei negro, o qual depois aparecia com corte de sovas, dançando as *talieiras* e *cucumbis*, ao som de seus instrumentos".

⁷² Em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1954, o folclorista Luís da Câmara Cascudo registra o verbete *Langa*, mas não se refere à *dança da Langra* citada na *Sumula Triunfal*, embora a fonte não lhe seja desconhecida.

⁷³ *Sumula Triunfal* cit., pp. 16 e 35.

⁷⁴ *Sumula Triunfal* cit., p. 35.

⁷⁵ *Sumula Triunfal* cit., p. 35.

⁷⁶ *Sumula Triunfal* cit., p. 30.

⁷⁷ Essa particularidade é mais um reforço à tese sustentada neste livro, segundo a qual os indígenas jamais chegaram a se fazer representar culturalmente no Brasil com poder de decisão. E, de fato, a circunstância de frei Manoel da Madre de Deus ter visto um negro (*etiope*) fornecendo ritmo para um conjunto de caboclinhos, só faz remontar a meados do século XVIII uma evidência histórica comprovada pelos que se ocupam de manifestações folclóricas: os caboclinhos ou cabocolinhos são sempre negros e mestiços que fazem o papel de índios, enfeitando-se de penas e imitando os pulos de suas danças.

⁷⁸ Le Gentil de La Barbinais, *Nouveau Voyage Autour Du Monde, par Le Gentil de La Barbinais: enrichi de plusieurs plans, vues et perspectives des principales villes et ports du Perou, Chily, Brésil et de la Chine...*, Paris, Briasson, 1728, 2 vols. Os trechos citados são tradução do autor deste livro.

⁷⁹ O Livro I, Título LXVI das Ordenações dizia: "E não se consentirão nelas (procissões) representações de cousas profanas, nem máscaras, não sendo ordenadas para provocar devoção". Ora, isso valia por permitir uma coisa e outra, pois nada era mais fácil, principalmente para os negros, do que apresentar como motivo de estímulo à fé e à devoção um costume ligado às suas práticas religiosas".

⁸⁰ *Obras Completas de Gregório de Matos*, cit., volume 1, p. 186, sob a indicação *A Peditório dos Pretos de Nossa Senhora Fez o Poeta o Seguinte Memorial Para o Mesmo Governador (Câmara Coutinho), Impetrando Licença Para Sairem Mascarados a Huma Ostantação Militar, a Que Chamavão Alarde*.

⁸¹ Mário de Andrade, conferência *Os Congos*, in *Revista Lanterna Verde*, nº 2, fevereiro de 1935, Rio de Janeiro, p. 37.

⁸² A informação é de Pereira da Costa em seu livro *Folclore Pernambucano*, p. 215.

⁸³ A relação entre o tema central dos velhos autos dos Congos e os fatos históricos africanos ligados ao reinado da rainha Ginga Bândi foi estabelecida por Mário de Andrade em sua conferência *Os Congos*, de 1935.

⁸⁴ Em seu livro *Folclore do Brasil*, Editora Fundo de Cultura, Rio, São Paulo, Lisboa, 1967, p. 45, o folclorista Luís da Câmara Cascudo, depois de sustentar, amparado em Barleu, que os Congos lembram também figuras bélicas feitas por embaixadores do Manicongo e do Conde do Sonho diante do conde Nassau, no Recife, dá importante testemunho da procedência dos episódios ligados ao reinado da Rainha Ginga ao afirmar: "Ainda encontrei essa projeção prestigiosa no espírito dos pretos em Angola de 1963. A rainha Ginga é uma entidade viva na tradição banto".

⁸⁵ Mário de Andrade, *Os Congos* cit., p. 38.

⁸⁶ Isso mostra que Pereira da Costa se enganava ao atribuir aos negros procedentes do Congo o direito exclusivo de serem escolhidos reis e rainhas. Evidentemente levado pela constância da expressão Rei do Congo, e pela afirmação de Henry Koster ao descrever a coroação a que assistiu na Ilha de Itamaracá, escreveu Pereira da Costa: "De toda essa diversidade de gente africana pela sua procedência de tribos distintas, somente a do Congo, escrava ou não, gozava do particular privilégio de eleger um rei, o seu *Muchino riá Congo*, como o chamavam no seu idioma pátrio, cujo soberano, porém, superintendia sobre a gente das demais nações africanas, residente no distrito de sua jurisdição". (*Folclore Pernambucano*, p. 213). Em seu livro *Maracatus do Recife*, Ricordi, São Paulo, 1955, o maestro Guerra Peixe já concluirá pela negativa desse exclusivismo: "na instituição não eram nomeados apenas reis congueses... — mas também "Angola" e "dos crioulos" (p. 22).

⁸⁷ Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano* cit., p. 214. O autor pernambucano parece basear-se num ofício dirigido em 1815 ao Ouvidor geral de Olinda pelo governador de Pernambuco Caetano Pinto, e que cita na parte em que este se referia aos tratamentos de majestade, excelência e senhoria entre os pretos, acrescentando, em evidente tom de discordância: "pois tudo isso havia em Pernambuco".

⁸⁸ Henry Koster, *Viagem ao Norte do Brasil*, tradução e notas de Luís da Câmara Cascudo, São Paulo, 1942.

⁸⁹ Mário de Andrade, *Os Congos*, cit., p. 48. Curiosamente, nos cordões carnavalescos cariocas do século XX, quando dois grupos cruzavam nas ruas, a principal preocupação dos elementos de choque, os porta-machados, era envolver e arrebatam o estandarte carregado com garbo real pelo principal dançarino do grupo rival, o que constituía uma afronta. E é isso que explica, até hoje, os volteios coreográficos com que os mestre-salas das escolas de samba protegem o caminhar garboso das porta-bandeiras. O velho pioneiro do samba carioca José Luís de Morais revelou em entrevista a um jornal carioca que, quando um dos desses entrosques entre cordões se tornava iminente, na década de 1920, o primeiro grito que se ouvia era do responsável pelo grupo, recomendando: "Enrola o pano!".

⁹⁰ Guerra Peixe, *Maracatus do Recife*, Ricordi, São Paulo, 1955, p. 22.

CAPÍTULO 3

*As Bandas de Música
das Fazendas*

A O LADO DA IGREJA CATÓLICA, QUEM MUITO CONTRIBUIU para o aproveitamento da vocação musical dos africanos trazidos ao Brasil foram, em numerosos casos, os próprios senhores de escravos.

Movidos pela vaidade, principalmente a partir do século XVIII, quando uma incipiente acumulação de riqueza já permitia aos principais proprietários de terras da colônia as primeiras demonstrações de superioridade do seu *status*, esses grandes senhores iniciaram uma verdadeira competição de prestígio.

Como a distância das fazendas obrigava os potentados rurais a permanecerem vários meses longe das cidades, as casas-grandes funcionavam como verdadeiras sedes, concentrando a vida da comunidade, e estabelecendo, ao lado da divisão do trabalho, os modos de vida espiritual (através das visitas de padres), educacional (com a contratação de mestres para as crianças) e da organização do lazer (realização de festas religiosas e eventual formação de grupos de músicos).

Nas cidades, segundo se depreende pelo que escrevia Frei Manoel da Madre de Deus em sua *Sumula Triunfal*, a formação de músicos populares não era novidade pelo menos no Recife de 1745, pois quando o mestre da capela da Sé saiu à rua com sua "sonora e bem acorde música" quem tocava os instrumentos eram comprovadamente "Orfeus da terra".⁹

Quase contemporaneamente, em 1748, no Rio de Janeiro, o padre francês Courte de la Blanchardière poderia ir além ao afirmar que ouvira sons de rabeca em quase todas as casas e comprovar o fato curioso de que — segundo informava — “cada pessoa procura este instrumento aos seus pretos”.⁹²

“Há muitos violões” — escrevia ainda o padre de la Blanchardière — “e ouvem-se também muitas charamelas que fazem acordos bem agradáveis. Uma tarde gozei este prazer quando o General [referia-se ao Conde de Bobadela] voltava por mar de uma casa de campo, situada no fundo da baía e passava ao longo de nosso bordo, com dois negros colocados na proa do escaler; tocavam este instrumento com bom gosto”.⁹³

Essa larga formação de instrumentistas urbanos permitia mesmo que cada restaurante da época — as chamadas *casas de pasto* — tivesse à porta um tocador de rabeca, que era geralmente um escravo cego. E explicaria ainda por que, já em 1790, uma lei municipal obrigava os taberneiros do Rio de Janeiro a conservarem sempre as portas abertas, a fim de evitar “desnecessários ajuntamentos dos ditos escravos de um e outro sexo e algumas pessoas livres que a elas [tabernas] concorrem”, o que culminava sempre em danças e batuques.

Nas fazendas do interior, entretanto, a menor possibilidade de livre trânsito para os escravos fazia com que a responsabilidade pela iniciação musical dos negros fosse sempre dos seus senhores.

→ Como a casa-grande representava nos latifúndios da era colonial o mesmo papel dos castelos europeus da Idade Média, a vida social e cultural desses recuados núcleos de colonização portuguesa do Brasil se organizavam sob os mesmos moldes medievais, com as devidas retificações, é claro, decorrentes da maior simplicidade da estrutura colonial.

Sob a direção direta do dono da terra se armava nas grandes fazendas um quadro social formado por escravos lavradores e criados domésticos, peões livres, artífices, barqueiros, técnicos em moagem e purgação de cana,

capatazes e parentes mais ou menos ociosos, todos reunidos à volta da casa-grande.

E' natural, pois, que nas regiões como o Recôncavo Baiano, a relativa proximidade de tais centros originasse, pela possibilidade da comparação, um processo de estímulo à superação de *status* entre fazendeiros rivais.

Tudo se ligava, em última análise, no caso desse primeiro núcleo da economia colonial em terras da Bahia, à rápida valorização do açúcar como produto de exportação durante o século XVI.

As poucas informações existentes sobre o número de engenhos de açúcar baianos no século XVI — que segundo Gabriel Soares de Souza eram 36, em 1587 (quando o preço do produto era de 300 réis por arroba), e já no fim do século seriam 40 (quando aquele preço subira seis vezes) — revelam de qualquer forma uma expansão tão acelerada da economia do Recôncavo que, em 1610, o navegante francês Pyrard de Laval já poderia mostrar-se admirado com a projeção dessa prosperidade no estilo de vida familiar dos grandes proprietários da região.

Segundo divulgaria Pyrard um ano depois com a publicação, em Paris, dos seus *Discours des voyages des Français aux Indes Orientales, suivi du traité et description des animaux, arbres et fruits des Indes*, os proprietários dos engenhos baianos viviam como barões medievais em “belas casas nobres” rodeadas de jardins e pomares. Pois foi durante visita feita a um desses ricos plantadores — ao qual se atribuía na época renda superior a 300 mil escudos (equivalente hoje a quase outro tanto em cruzeiros) — que estaria reservada a Pyrard de Laval uma surpresa cuja revelação acabaria fornecendo um precioso documento à história da música popular brasileira. Deu-se que o potentado do Recôncavo, depois de mostrar ao convidado suas coleções de animais e objetos raros, resolveu oferecer-lhe a audição musical de uma banda composta por 30 negros escravos e que era regida — para espanto de Pyrard de Laval — por um francês provençal.

Em seus comentários ao episódio — que marca historicamente a existência da primeira orquestra de negros do Brasil, tocando música européia (o que se deduz pela circunstância de o maestro ser francês) — Afonso d'E. Taunay aventurava uma hipótese que, com ser impossível de provar, não deixa de emprestar uma perspectiva de absoluto pioneirismo para essa banda, do ponto de vista da ocorrência de um primeiro exemplo de som brasileiro e popular:

“Que seria este concerto de azevichados tenores, fuliginosos barítonos e ebâneos baixos, provavelmente em contra-canto, secundados pelo agudo timbre de primas-donas |hotenticamente |calipigias — bocas escancaradas, dentaduras a alvejar deslumbrantes, tudo a urrar alguma *aubade* suave da terra de Arles ou algum *virelai*|mavioso do país de Vienne?” — perguntava-se Taunay. Ao que ele mesmo, ainda conjeturando, respondia:

“Empolgado pelo ambiente, não se teria antes deixado o maestro marselez levar às cadências e ritmos exóticos dos seus regidos de além Atlântico, renunciando a uma adaptação musicalmente|teratológica? E não estaria no fim de algum tempo, subordinado à exatidão crométrica do compasso marcado pelo urucungo e o sincronismo do reco-reco|estridulo, contramarcado pelo bamboleio de quadris e o saracoteio das omoplatas?”.⁹⁵

A hipótese musical, é claro, fica no ar, mas o que a descrição de Pyrard de Laval não deixa dúvida é que, do ponto de vista das informações até hoje conhecidas, essa data de 1610 (quando a inversão de capital em um engenho oscilava entre 40 a 60 mil cruzados, ou seja de Cr\$ 1.900.000,00 a Cr\$ 2.850.000,00 de hoje)⁹⁶ pode ser tomada como o marco inicial de uma era de esplendor da pequena elite territorial da Colônia exportadora de açúcar, e a partir daí disposta a exhibir como símbo'os da sua grandeza todas as formas de ostentação e de luxo possíveis.

O próprio Pyrard de Laval não se enganava quanto ao verdadeiro objetivo da criação da banda que ouvira na Bahia, pois observava que o fazendeiro — segundo ainda o resumo de Afonso d'E. Taunay, baseado na versão original dos *Discours Des Voyages* — “como devesse ser

melômano, queria que a todo instante tocasse a sua orquestra, a acompanhar, ainda uma massa coral”.⁹⁷

Quantas seriam essas bandas de escravos, destinadas à afirmação de grandeza dos maiores senhores de terras do século XVII é hoje impossível saber. O que, porém, se pode ter como certo é que não apenas o seu número continuou a crescer, mas o próprio sentido da criação de tais bandas ia mudar com o aumento do poder dos seus patronos, pelo correr do século XVIII.

Na verdade, possuir um grupo de músicos numa fazenda, além de preencher um vazio de exigência cultural, tendo em vista a distância das cidades — onde as igrejas e, a partir do fim de 1700, as primeiras casas de ópera, já atendiam, bem ou mal, a essa necessidade — passou com o tempo a valer também por uma ruidosa demonstração de poder pessoal.

Um dos mais minuciosos cronistas da vida cearense, o pesquisador fluminense João Brígido, estudando em meados do século XIX a formação da sociedade do Cariri numa série de apontamentos reunidos em 1919 no seu livro *Ceará — Homens e Fatos*⁹⁸, notara ao falar das lutas entre as famílias dos colonizadores Montes e Feitosas que “à proporção que os recursos do país se iam desenvolvendo, a riqueza tornava insolentes os grandes proprietários”. E acrescentava, observando com precisão: “eles se tinham constituído verdadeiros tiranos, que pareciam transportar para os desertos do Brasil o despotismo, que ainda exerciam na Europa os senhores feudais”.⁹⁹

Pois essas conclusões sobre o poder das grandes famílias seriam complementadas pelo próprio João Brígido em outro livro com uma inesperada revelação do maior interesse para a história da música popular. Em suas curiosas crônicas da coletânea intitulada *Ceará (Lado Cômico)*¹⁰⁰, o autor, referindo-se ainda aos Feitosas, escrevia:

“Quando em 1799 se separou de Pernambuco a capitania do Ceará, que até então lhe estava subordinada, quem fazia mais figura na terra era João Alves Feitosa, rico e faustoso capitão-

mor dos Inhamuns, o mais rico e talvez do Ceará. Ele era o fiador da Câmara de Fortaleza, o *fac totum* da quadra".¹⁰¹

Ao que logo acrescentava o cronista para dar uma idéia de como todo esse poder se afirmava aos olhos da sociedade da época:

"Os Feitosas sempre tinham sido chefes de grande respeitabilidade, e impuseram pela ostentação. Quando aparecia um deles no Aracati ou no Forte [Fortaleza], fazia-se acompanhar da sua banda de música, como soíam os potentados do tempo. Eram escravos, que tocavam charamelas, trompas, caixas e outros instrumentos de então".¹⁰²

Como se verifica pela frase "como soíam os potentados do tempo", João Brígido apresentava essa particularidade da criação de bandas destinadas à afirmação ostensiva do poder como um costume comum no século XVIII.¹⁰³ E embora a documentação seja muito rara a esse respeito, o que se pode depreender pelas poucas referências até hoje conhecidas leva de fato a essa conclusão. As bandas ou até mesmo as pequenas orquestras formadas na área de poder dos grandes senhores rurais, além de servirem como forma de divertimento para o seu lazer, e logo como vanguarda sonora de suas visitas às cidades, constituíam na zona rural os únicos conjuntos de músicos capazes de serem chamados a animar as festas de adro do vasto calendário profano-religioso da Igreja Católica na Colônia.

Inicialmente a presença dessas bandas particulares nas festas e procissões dos centros urbanos próximos de zonas de economia rural constituíram a contribuição pessoal dos maiores senhores, visando como todo prêmio apenas o reconhecimento público da sua grandeza. Com o decorrer do tempo, porém, a formação de músicos escravos nas fazendas, sobre valorizar o negro como mercadoria vendável pelo apreço que se votava à qualidade de instrumentista, numa época de poucas possibilidades de especialização nesse setor, passou a constituir uma fonte de renda para o dono da banda, através da cobrança de determinada quantia às Irmandades pelo fornecimento de música.

Sobre a valorização do escravo músico, a variedade de anúncios encontrados em jornais do século XIX chamando a atenção dos compradores para essa qualidade da mercadoria viva que se oferecia não deixa qualquer dúvida quanto ao prestígio da formação musical.

Já na segunda década do século passado o inglês Alexander Caldcleugh, que chegou ao Brasil em 1819 no navio *Superb*, acompanhando o ministro britânico na corte do Rio de Janeiro, sir Edward Thornton, copiaria para futura transcrição em seu livro *Travels In South America* um anúncio que lhe despertara a atenção exatamente pelo pormenor da valorização do conhecimento musical em um escravo. Dizia o anúncio:

"Quem quiser comprar um escravo próprio para bolieiro que sabe tocar piano e marimba e alguma coisa de música e com princípios de alfaiate...".¹⁰⁴

Menos de trinta anos depois, conforme outro anúncio de 1847 transcrito por Delso Renault em seu livro *O Rio Antigo Nos Anúncios De Jornais*, alguém oferecia "hum bom preto barbeiro, sangrador, alfaiate, e tocando alguns instrumentos", sem esquecer de anotar que o referido negro se desincumbia daquelas habilidades todas "com notável perfeição".¹⁰⁵

E a acreditar ainda em J. Amador Nogueira Cobra em seu livro *Em Um Recanto Do Sertão Paulista* (Ed. Hennes Irmãos, São Paulo, 1923) essa valorização podia atingir excepcionalmente a extremos, como no caso do povoador do oeste-paulista João Teodoro, que trocou uma fazenda por um escravo violeiro especialista em "modas de caterete".

Era, como se vê, o reconhecimento lisonjeiro de qualidades superiores em seres que a legislação da época incluiu na categoria de coisas, mas cujos dotes artísticos se tornaram afinal tão indispensáveis, que a própria literatura de ficção chegaria pelo menos uma vez a captar um momento vivo desse processo da apropriação de talentos populares pelas elites. Em um conto de 1886 intitulado *Praça de Escravos*, o escritor carioca Valentini

Magalhães, descrevendo um leilão de negros, armava o seguinte diálogo:

“E diz que é músico também — lembrou o Manduca Lopes escarranchado sobre uma barrica vazia.

— Que diabo é que tocas?

— Toco requinta, sim, senhor.

— Pois vai buscar a gaita. Quero ver isso. Se o moleque tiver jeito pra coisa, levo-o. Preciso dele para uma banda que tenho lá na fazenda”.¹⁰⁶

Na vida real cenas como essa deviam acontecer com frequência, e na maioria dos casos os moleques mostrariam de fato tal jeito que, muitas vezes, os extasiados compradores acabavam pagando caro o seu entusiasmo pela arte musical. Em vários anúncios de escravos fugidos recenseados por Vicente Salles em jornais do Pará (*O Negro No Pará*, Fundação Getúlio Vargas — Universidade Federal do Pará, Rio de Janeiro, 1971) consta como elemento de identificação indicações como “toca rabeca com braço esquerdo, é dado a bebidas e muito amigo de reviras” (página 319) e “toca viola, sabe ler” (pág. 321).

Quanto à exploração da arte musical dos conjuntos de negros escravos formados sob a autoridade de um mesmo senhor, a História não deixou de registrar pelo menos um caso: o da rica fazendeira baiana Raimunda Porcina de Jesus, conhecida como Chapadista. Segundo a professora Marieta Alves em artigo publicado em 1967 na *Revista Brasileira de Folclore* sobre a música de barbeiros na Bahia, entre 1865 e 1866 essa D. Raimunda “mulher abastada trouxe [de Feira de Santana] uma bem organizada banda de música composta de escravos seus”. E acrescentava:

“Essa banda tinha bom mestre, que dizem também fora escravo era numerosa, dispunha de bom instrumental, grande e variado repertório”.¹⁰⁷

E em suas pesquisas no Arquivo da Igreja do Bonfim, em Salvador, a mesma professora Marieta Alves pôde encontrar ainda a prova de que, já aí pela metade do

século passado, as antigas bandas de escravos se haviam transformado em fonte de renda para seus organizadores: D. Raimunda recebia pagamento pela participação de seus músicos nas festas do Bonfim, e assinava recibos.

“A cópia do recibo assinado por esta senhora, falecida em 1887” — escreveu a professora Marieta Alves — “prova a participação de seus músicos sertanejos nas festas religiosas da cidade do Salvador”.¹⁰⁸

Aliás, no que se refere a essa D. Raimunda, a profissionalização dos seus escravos seria documentada inclusive por uma referência literária. Em seu romance *Maria Dusa*, o escritor Lindolfo Rocha faz uma das personagens, a negra Rita, dizer para a patroa, referindo-se a “sinhá Raimunda, do Mucujê”:

“Esta tem comprado negro, devera! Já comprou vinte e quatro. Negro novo, só! Disse que é prá fazê terno de zabumba, prá tocá em toda festa ganhando dinheiro prá ela”.¹⁰⁹

E’ lógico que, considerada essa ligação entre a arte musical dos negros e a necessidade de exteriorização da vida religiosa — através da execução do hinário da Igreja nas missas e novenas, do acompanhamento de procissões e de festas de adro — os padres não confiaram apenas no recrutamento de músicos de propriedade de estranhos.

Desde o início da colonização, tal como já tinham feito com os indígenas, os representantes da Igreja trataram de atrair os músicos negros para a sua esfera de influência, o que iria explicar a extrema religiosidade das marchas e canções das folias do Divino Espírito Santo, dos reisados, e dos desfiles das bandeiras de santos, a patroas de irmandades.

Ainda no século XVIII, segundo anota Vicente Salles, baseado no diário em que Frei Caetano Brandão conta suas visitas a fazendas de religiosos na Ilha de Marajó, o frade “observou que nessas fazendas os negros aprendiam certos ofícios e a religião”. E acrescentava:

“Na fazenda dos padres mercedários, ao se cantar os louvores divinos, diz (Frei Caetano Brandão) que gostou muito de ouvir

duas pretinhas, 'que faziam uma admirável consonância de primeira e segunda voz'. O bispo era um apaixonado da música — comenta ainda Vicente Salles — e em toda parte anotava a emoção com que os escravos o homenageavam: 'Cantou-se o Te Deum: e os escravos e escravas cantaram o Bendito seja, e outras modas com tanta graça e doçura, que não pude suster as lágrimas'".¹¹⁰

Um tipo semelhante de ensino e assistência musical e litúrgica foi prestado aos músicos de bandas postos a serviço das irmandades quase sempre com caráter de interdependência.

Em pelo menos um dos casos, porém — e por sinal o mais famoso — os próprios padres se tornaram responsáveis pela formação de uma banda na área rural, criando inclusive aulas regulares de música para os negros escravos seus componentes.

Aconteceu em inícios do século XVIII, quando uma senhora Marquesa Ferreira (citada por Noronha Santos em seu livro *As Freguesias do Rio Antigo*, sem maiores indicações) doou aos jesuítas do Rio de Janeiro quatro léguas para dentro do litoral da cidade.

De posse desse latifúndio os jesuítas — que já possuíam colégios e aldeamentos indígenas na região desde o século anterior — drenaram as terras, soltaram o gado no campo, fundaram engenhos de açúcar, iniciaram a plantação de farinha, anil e arroz e, pelos meados de 1700, apresentavam-se como senhores de uma população de 3.300 moradores de uma área em que já se levantavam 124 edificações.

Para a exploração econômica de uma área tão vasta os jesuítas necessitavam logicamente muita mão-de-obra, e a concentração de escravos na região chegou a contar-se por milhares. A produção obtida com o trabalho desses escravos era transportada para a cidade do Rio de Janeiro, no litoral, descendo o rio Guandu, então navegável em toda a sua extensão. E' de compreender-se, pois que com toda a renda desse empreendimento revertendo para os cofres da Ordem, os jesuítas estivessem realmente prontos a partir da segunda metade do século XVIII para

a criação de um microcosmo de vida social que, logicamente, incluiria preocupações de ordem cultural.

Em um livro escrito em Portugal em 1822, com base em informações e documentos obtidos em Lisboa sobre a vida no Brasil, o geógrafo italiano Adriano Balbi foi o primeiro a revelar a existência de atividades dos jesuítas da Fazenda de Santa Cruz, no campo musical.

Talvez exagerando um pouco, Balbi, ao descrever o latifúndio dos jesuítas, afirmava existir ali "uma espécie de conservatório de música estabelecido", o qual, acrescentava, era "destinado unicamente a formar os negros em música".¹¹¹

Depois de lembrar que, com a expulsão dos jesuítas "esta propriedade passou com todos os outros bens imóveis para o domínio da Coroa" [a Carta Régia que confiscou os bens dos jesuítas e incorporou-os à Coroa foi de 16 de outubro de 1761], Balbi conta que o Príncipe D. João mandou preparar o antigo núcleo jesuíta para servir como casa de campo, e acrescenta:

"Quando pela primeira vez ouviram missa na Igreja de Santo Inácio de Lóiola, em Santa Cruz, Sua Magestade e toda a Corte admiraram-se da perfeição com que a música vocal e instrumental era executada por negros dos dois sexos, os quais se haviam aperfeiçoado nesta arte segundo o método introduzido vários anos antes pelos antigos proprietários deste domínio e que felizmente ali fora conservado".¹¹²

Balbi diz ainda que o entusiasmo subiu a tal ponto que o Príncipe resolveu estabelecer "escolas de primeiras letras, de composição musical, de canto e de vários instrumentos na sua casa de recreio, e conseguiu, em pouco tempo, formar entre os seus negros tocadores de instrumentos e muito hábeis cantores".¹¹³ E sempre baseado em informações colhidas com brasileiros radicados em Portugal, garantiu que os irmãos músicos portugueses Marcos e Simão Portugal compuseram óperas especialmente para essa orquestra de negros, afirmando: "Sua Magestade, muitas vezes, assistiu a cerimônias religiosas em que a música foi executada por seus escravos músicos".¹¹⁴

Em seu livro *Francisco Manuel da Silva E Seu Tempo* o musicólogo Ayres de Andrade, referindo-se a essa entusiasmada resenha de Adriano Balbi, duvida um pouco da excelência da formação de tais músicos escravos ao tempo do Príncipe D. João, argumentando que, após a passagem da Fazenda de Santa Cruz para a Coroa, a sua administração “entrou num regime que não estava longe da pilhagem e da devastação”.¹¹⁵ E ainda mais, suas pesquisas em documentos sobre a fazenda dos jesuítas existentes no Arquivo Nacional, longe de levarem-no a qualquer descoberta de uma possível continuação da grandeza musical do famoso “conservatório” anunciado por Balbi, conduziram-no apenas aos papéis de um processo de furto de objetos sagrados que incluía, na qualidade humilhante de acusados, dois escravos músicos de profissão.

De qualquer forma, como o próprio Ayres de Andrade passa a provar com abundante documentação, a tradição da escola de músicos criada pelos jesuítas, se chegou de fato a ser rebaixada nos últimos anos do século XVIII à existência de uma charanga, retomou logo a partir do reinado do Príncipe D. João e durante todo o Primeiro e parte do Segundo Império, sob D. Pedro I e D. Pedro II, o seu papel de núcleo formador de músicos negros ou das camadas mais baixas da cidade.

Essa democrática formação de músicos negros — que valia pelo reconhecimento da vocação dos escravos para uma arte considerada aristocrática na Europa — permitiu a D. João, e logo depois a seu filho D. Pedro, contarem não apenas nas numerosas bandas militares que então se formavam, mas também no Paço de São Cristóvão, com uma geração de instrumentistas capazes de chamar a atenção dos visitantes estrangeiros.

Entre os mais ilustres desses visitantes que deixaram depoimentos sobre os músicos formados em Santa Cruz, figura o sábio alemão Carlos Frederico Philippe Von Martius, que chegou ao Brasil a 15 de julho de 1817 acompanhado de outro naturalista, João Batista Von Spix. Em suas primeiras andanças pela cidade do Rio de Janeiro, então com 110 mil habitantes, após anotar de saída

que, embora “a ópera italiana até aqui não tem apresentado, nem da parte dos cantores, nem da orquestra, nada de perfeito”, Von Martius abre uma exceção para os músicos de formação popular e afirma: “uma banda particular de música vocal e instrumental, que o príncipe herdeiro formou com mestiços indígenas e pretos, indica bastante o talento musical do brasileiro”.¹¹⁶

O sábio alemão podia dar essa opinião porque, convidado a assistir a uma festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, para os lados do bairro de São Cristóvão, “pouco distante da quinta real”, viu a “capela encher-se à tarde de um sem número de gente de cor e pretos”, e ouviu a “orquestra dos pretos de São Cristóvão” tocar “uma música alegre, quase jovial, à qual sucedeu um sermão emocionante”.¹¹⁷

Martius não se referiu a não ser indiretamente, pela menção admirada à “gente de cor e pretos”, ao aspecto dessa banda do Paço de São Cristóvão, mas cinco anos mais tarde, a partir da Independência, segundo o historiador Adolfo Morales de Los Rios Filho em *O Rio de Janeiro Imperial*, ela se apresentava com uma bizarrria digna da psicologia da nobreza do nascente império tropical:

“A música dos escravos da Quinta Imperial” — escreveu Adolfo Morales — “estava por sua vez, assim uniformizada: chapéu de feltro de copa alta, cor da flor do alecrim, com aba quebrada à frente e presa à copa por um tope com as cores nacionais (verde e amarela); meia-sobrecasaca cinzenta, fechada no pescoço; calção azul com galões brancos; meias compridas de algodão branco e sapatos pretos, de entrada baixa, com grandes fivelas de prata”.¹¹⁸

Nesta altura do século XIX, mesmo aceitando que o antigo *conservatório* dos jesuítas, a que se referia Balbi, já não passasse de uma simples escola onde se ensinava a *artinha* para futuros músicos de banda, fora do Rio de Janeiro o interesse dos fazendeiros do interior pela música continuava a ser cultivado.

Por coincidência, seria o próprio Von Martius quem se encarregaria de comprovar historicamente essa dupla

existência, no interior do Brasil da segunda década de 1800, de bandas populares e de formações com preocupação erudita.

Ao chegar em 1818 à localidade mineira de Salgado, à margem do rio São Francisco, Von Martius foi convidado por um rica fazendeira a assistir a uma missa de pagamento de promessa a Nossa Senhora, e, após a cerimônia, estendeu-se o convite a uma recepção na casa da “bela penitente” (a expressão é do sábio alemão), quando uma surpresa lhe estava reservada:

“Também encontramos aqui entretenimentos musicais”, anotou Von Martius — “isto onde menos podíamos esperá-los”.¹¹⁹

Deu-se que, quando Martius ainda nem bem se tinha refeito do espanto do espetáculo de uma coroação de Rei do Congo, a que assistira em fevereiro daquele mesmo ano no Tijuco, por ocasião das festas da aclamação do Rio a D. João VI (ele se extasiara com a “banda de música dos pretos, com capinhas vermelhas e roxas, todas rotas, enfeitadas com penas de avestruz, anunciando o regozijo, ao som de pandeiros e chocalhos, de ruidoso canzá e da chorosa marimba”¹²⁰), aconteceu um novo encontro com a música:

“Um sertanejo que habitava vinte léguas a oeste de Salgado, e casualmente tinha ouvido falar de nossa prática de amadores de música” — conta Von Martius — “mandou um mensageiro, para pedir-nos o prazer de tocar conosco um quarteto. Ao cabo de alguns dias, apareceu o moreno Orfeu das selvas, à frente da mais estranha caravana. As costas de mulas, trazia ele um rabecão, rabecas, trombetas, estantes para música, e, como provas de sua dedicação, a mulher e os filhos”.

E Von Martius, ainda pasmo ante a perspectiva jamais imaginada do convite para tocar ao lado de habitantes perdidos na vastidão de um país de florestas mal desbravadas, descreveu:

“Dois de seus vaqueiros tocaram as partes secundárias, e, com jovial segurança, atacamos o mais antigo quarteto de Pleyel”.

E para concluir arrematava o sábio com esta consideração que ainda hoje se poderia repetir:

“Que mais alto triunfo podia celebrar o mestre do que a expressão de sua música ressoar aqui, no sertão americano? E, com efeito, o gênio musical pairava sobre a nossa tentativa, e tu, excelente melômano, João Raposo, viverás sempre na minha memória, com as tuas feições animadas por triunfal enlevo”.¹²¹

De toda a descrição de Von Martius, o que se depreende é que, se o *melômano* João Raposo possuía vaqueiros capazes de tocar a seu lado peças de Pleyel em instrumentos como rabecão, rabecas e trombetas, em sua longínqua fazenda, ele devia necessariamente possuir um núcleo de formação musical, talvez ligado, quem sabe, à tradição de alguma igreja elevada na futura cidade de Diamantina no auge da economia de extração do ouro e diamantes.

De qualquer forma, nessa mesma zona mineira de Diamantina, meio século depois da audição de Pleyel com o solista Von Martius, outro rico senhor, o proprietário das jazidas auríferas de Barro Duro, Felisberto Caldeira Brant, se encarregaria de manter a tradição do cultivo da música usando instrumentistas negros.

Segundo Aires da Mata Machado Filho revelava em inícios da década de 1940 no seu livro *O Negro E O Gaitimpo Em Minas Gerais*, Caldeira Brant construía ao lado de sua casa uma capela, e acrescentava ser “da tradição, aliás, não muito remota, pois ainda existem testemunhas oculares disso, que aí tocava, em dias festivos, uma banda de música que deixou fama”. Ao que ainda esclarecia:

“As figuras eram todas de negros cativos pertencentes ao Brant, que executavam ‘de orelha’ satisfatoriamente, louvando ao Senhor dos patrões e de escravos...”.¹²²

A única dúvida a opor aí seria a de que os negros tocavam *de orelha*, isto é, de ouvido, pois — como se viu — o ensino de teoria musical, pelo menos básico, se fazia

necessário para um desempenho digno do gosto de grandes senhores como Felisberto Caldeira Brant.

Além do que, a qualidade de uma banda servia para indicar o maior ou menor grau de finura do proprietário.

Um exemplo dessa preocupação por parte de um rico fazendeiro seria dada ao pastor americano J. C. Fletcher em 1855 na fazenda Soledade, do comendador Silva Pinto, na parte paulista do Vale do Paraíba:

“No decorrer de nossa palestra” — contaria mais tarde Fletcher — “o Comendador deu-nos a notícia de que tinha agora ‘sua música própria’. Referiu-se a ela muito modestamente. Desejávamos ouvir seus músicos, pensando que iríamos ouvir uma rouquenha rebeca da roça, um píffano e um tambor. O Comendador disse que o nosso desejo seria satisfeito à tarde. Uma hora depois das *vésperas* ouvi sons agudos de violinos, afinação de flautas, breves improvisos em variadas cornetas, ronco de trombones, começo de marcha, valsa ou polca. Fui para o quarto de onde vinham os sons e aí vi quinze escravos músicos, — toda uma banda regular: um deles dirigia-a junto a um harmônio e havia um coro de negros mais jovens, *diante de estantes arrumadas sobre as quais se viam folhas de música impressa ou manuscrita*”.¹²⁵

Ao que Fletcher acrescentava, sempre em tom de inconstada admiração:

“Observei também um respeitável cavalheiro de cor (que se sentava junto de mim ao jantar), dando ordens. Era o *maestro*. Três pancadas com o arco de seu violino ordenaram silêncio, e em seguida a um movimento ondulado dos seus braços, *à la Julien*, a orquestra começava a executar a *ouverture* de certa ópera com admirável proficiência e precisão”.¹²⁶

Após confessar que “não estava preparado para tanto”, Fletcher afirma ter crescido ainda seu espanto na parte seguinte:

“O coro, acompanhado pelos instrumentos, executou uma missa latina [melhor tradução seria, talvez, entoou um cântico de missa em latim]. Cantavam pelas suas próprias anotações [melhor tradução seria: cantavam cada um segundo a sua parte] e negrinhos, de doze a dezesseis anos de idade, liam as palavras com tanta facilidade como estudantes em exame. Podia com dificuldade acreditar em meus olhos e ouvidos [melhor tradução seria: mal podia acreditar no que via e ouvia], e para pôr em

prova a perfeição da turma, pedi ao maestro o *Stabat Mater*: respondeu-me logo ‘sim, senhor’, indicou aos músicos a página, apitou a sua batuta [não confrontamos com o original inglês, mas parece ser agitou a sua batuta] e as notas tristes e tocantes da ‘*Stabat Mater*’ soaram pelos corredores de Soledade”.¹²⁵

Para surpresa já agora não apenas de Fletcher, mas de quem hoje consulta seu precioso livro (em muitas partes baseado em anotações do seu antecessor, padre Kidder), a orquestra do comendador Silva Pinto possuía um repertório não apenas de música erudita, mas de músicas populares européias do tempo, além de marchas marciais norte-americanas:

“Durante a ceia” — conta ainda Fletcher — “fomos regalados com valsas e marchas excitantes, — entre elas a *Grande Marcha à Lafaiete*, composta nos Estados Unidos. O maestro sentiu não poder tocar as três músicas nacionais; mas prometi-lhe que quando uma oportunidade o permitisse teria o prazer de acrescentar à sua biblioteca musical *Yankee Doodle*, *Hail Columbia* e o *Star-spangled Banner*”.¹²⁶

E o que o espantado Fletcher não sabia era que por aquela mesma época, na parte fluminense do mesmo Vale do Paraíba, mais precisamente na fazenda *Paraíso* do Visconde do Rio Preto, em Vassouras, a nora desse rico proprietário D. Mariana Barbosa, Baronesa e Condessa do Rio Novo, mantinha “às suas ordens, na fazenda do sogro, uma orquestra de oitenta figuras e um coro de 70 negrinhos de maviosas vozes, que toavam e cantavam nas suas festas caseiras e nas missas da igreja matriz de N. S. da Glória”.¹²⁷

Os donos desses conjuntos não se limitavam, aliás, a oferecer os serviços da sua música às igrejas e irmandades, por ocasião das festas ou procissões do calendário católico, mas enviavam-nas também a seus vizinhos por ocasião das comemorações de casamento, aniversários ou qualquer outra oportunidade festiva.

Em uma série de artigos de comentários ao livro *A Região Agrícola Bananalense, Sua Vida E Esplendor D'Outrora*, do paulista Everardo Valim Pereira de Souza,

o historiador Afonso de E. Taunay, após lembrar que “as grandes festas revestiam-se de tal aparato; que constituíam verdadeira reviravolta à vida ordeira da fazenda”, escrevia:

“Das vizinhanças da Corte acudiam os convidados. Para maior brilho dos folguedos, um dos vizinhos mandava a sua banda de música, outro oferecia o refôrço do seu pessoal de cozinheiros, doceiros, copeiros, e assim por diante”.¹²⁸

Ora, se do brilho da exibição da sua banda punha de certa forma em jogo o seu prestígio, é de crer que os fazendeiros mais ricos não deixariam de subordinar os seus músicos à orientação de alguém teoricamente habilitado. E é o próprio Afonso de E. Taunay, ainda na mesma série de artigos, quem confirma isso ao escrever sobre os costumes fazendeiros em 1880:

“Em algumas grandes fazendas existiam excelentes bandas de música. *Alemães eram, às vezes, os seus mestres* (grifo nosso). Tocavam nas festas de casa, e nas de fora, as peças atroadoras do seu repertório estridente. E nelas em geral, comentamos, sobressaíam os bumbos ensurdecedores e os clangorosos trombones que, vibrando unissonamente, ameaçavam a integridade dos timpanos de seus ouvintes”.¹²⁹

O que portanto o conjunto dos depoimentos deixa provado é que até pelo menos o fim do século XIX — quando a abolição do regime escravo certamente deve ter contribuído para a dispersão de muitos músicos negros do meio rural — a instituição das bandas nas fazendas foi uma constante da vida cultural nos latifúndios brasileiros.

Só isso pode explicar que o eco das notícias sobre a existência desses núcleos populares cultivadores de uma música de escola tivesse chegado até as cidades, a ponto de autores menos eruditos, como o carteiro carioca Alexandre Gonçalves Pinto, chegarem a referir-se a elas baseados na tradição oral.

De fato, no capítulo *Alvorada da Música* do seu livro de memórias do tempo de boêmio cantor de serenatas e tocador de violão, intitulado *O Chôro — Reminiscências*

Dos Chorões Antigos, de 1936, Alexandre Gonçalves Pinto, apelidado carinhosamente pelos amigos de *Animal*, escrevia convicto:

“As organizações das Bandas de Músicas nas Fazendas, para tocarem nas festas das igrejas, nos arraiais, longe e perto das antigas vilas e freguesias, que são consideradas hoje cidade, davam um cunho de verdadeira alegria naquele meio tristonho, mas sadio, sem instrução, sem cultivo, onde imperava a soberania dos fazendeiros, grandes nababos, chefes dos partidos políticos liberal e conservador”.¹³⁰

Alexandre Gonçalves Pinto, por sinal, atribuía à doce música dessas bandas o poder de aplacar “as iras dos fazendeiros, que afrouxaram as algemas e os grilhões das correntes de martírios dos infelizes escravos, e afirmava — aqui talvez com muita razão — que “delas saíram muitos músicos notáveis, que se identificaram com as harmonias dos seus instrumentos”.¹³¹

Livres os escravos desde 1888, os grandes proprietários passaram a organizar-se de uma forma mais coerente com a exploração capitalista da terra, e isso logicamente ia provocar uma rápida mudança na tradição patriarcal que fazia de cada grande proprietário rural um pai e um mecenas em potencial.

A maioria dos músicos ex-escravos, liberados da obrigação de residir nos limites da propriedade a que servia, aderiu às bandas de irmandades, aos grupos de músicos zabumbeiros de festas folclóricas, como as Folias e Congos, ou foram engrossar o contingente de músicos urbanos das bandas militares dos conjuntos de choro e serenatas do fim do século XIX, ou, finalmente, dos cordões carnavalescos do início do século XX.

Símbolo do poder pessoal dos grandes proprietários de uma era de esplendor da economia latifundiária à base do trabalho escravo, o tempo das bandas das fazendas estava terminado.

¹²⁸ *Sumula Triunfal da Nova e Grande Celebridade do Glorioso e Invicto Martyr S. Gonçalo Garcia*, in Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 99, volume 153, 1928, p. 16.

¹²⁹ Conforme tradução de Gilberto Ferrez no artigo intitulado *O Rio de Janeiro No Tempo De Bobadela, Visto Por Um Padre Francês*, in Revista

do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, volume 264, 1964, pp. 155 a 166. Trata-se da tradução da parte referente ao Rio de Janeiro do livro de La Blanchardière intitulado *Nouveau Voyage Fait Au Perou (Depuis l'année 1745, jusq' en 1749)*, Paris, 1751.

⁹³ *Um Padre Francês...*, artigo e tradução de Gilberto Ferrez cit., p. 163.

⁹⁴ Obra traduzida resumidamente por Afonso d'Escragolle Taunay in *Na Bahia Colonial (1610-1764)*, publicada no tomo 90, volume 144, de 1921, da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

⁹⁵ Taunay, Afonso d'E. *Na Bahia Colonial*, cit., p. 257.

⁹⁶ O cálculo, de meados de 1970, tomou por base a tabela de valor das moedas de ouro correntes no Brasil de 1598 a 1621, e que dava ao cruzado português o peso de 3,116 gramas em ouro de 22,1/8 quilates. A tabela é a transcrita por Roberto Simonsen da p. 108 a 113 da sua *História Econômica do Brasil*, citando a *Descrição Geral e Histórica das Moedas Cunhadas em Nome dos Reis, Regentes e Governadores de Portugal*.

⁹⁷ Taunay, Afonso d'E., *Na Bahia Colonial*, cit., p. 256.

⁹⁸ João Brígido dos Santos não era cearense, mas capixaba nascido em 1829 na vila de São João da Barra, hoje incorporada como cidade ao Estado do Rio de Janeiro, mas àquela época território do Espírito Santo. Levado pela família para o Ceará com menos de dois anos, tornou-se jornalista, conheceu todo o interior daquela Província e morreu em Fortaleza doze meses antes de completar 92 anos, em 1921.

⁹⁹ Brígido, João, *Ceará — Homens E Fatos*, Typ. Besnard Frères, 1919, p. 81.

¹⁰⁰ Brígido, João, *O Ceará (Lado Cômico)*, Editor Louis C. Cholowiecki, Fortaleza, 1899, p. 125.

¹⁰¹ Brígido, João, *O Ceará (Lado Cômico)*, cit., p. 125.

¹⁰² Brígido, João, *O Ceará (Lado Cômico)*, cit., p. 125.

¹⁰³ A presença de músicos junto a potentados, para alardeamento de poder, também foi comum na África. Segundo revela o historiador francês Pierre Verger em seu livro *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVII au XIX^e siècle*, Paris, Mouton & Co., 1968, os reis africanos do Daomé costumavam conlerir aos traficantes brasileiros e portugueses o direito de possuir escolta armada, andar protegido pela sombra de um guarda-chuva e contar com acompanhamento de músicos.

¹⁰⁴ Caldcleugh, Alexander, *Travels In South America During The Years 1819-20-21; Containing An Account Of The Present State Of Brazil, Buenos Aires And Chile*, Londres, 1825, dois volumes.

¹⁰⁵ Renault, Delso, *O Rio Antigo Nos Anúncios De Jornais*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1969, p. 213.

¹⁰⁶ Magalhães, Valentim, *Vinte Contos*, Rio de Janeiro, *A Semana*, 1886, p. 98.

¹⁰⁷ Alves, Marieta, artigo *Música De Barbeiros*, in *Revista Brasileira de Folclore*, nº 17, janeiro/abril de 1967, p. 12.

¹⁰⁸ Alves, Marieta, artigo cit., p. 11.

¹⁰⁹ Rocha, Lindolfo, *Maria Dusa*, Instituto Nacional do Livro, 1969.

¹¹⁰ Apud Salles, Vicente, *O Negro No Pará*, Fundação Getúlio Vargas — Universidade Federal do Pará, Rio de Janeiro, 1971, p. 125, citando as *Memórias de Frei Caetano Brandão*. Vol. 1, p. 231.

¹¹¹ Balbi, Adriano, *Ensaio Estatístico Sobre O Reino De Portugal E Algarve, Comparado Com Os Outros Estados Da Europa E Seguido De Um Golpe De Vista Sobre O Estado Das Ciências, Letras E Belas Artes Entre Os Portugueses Dos Dois Hemisférios*, Paris, 1822.

¹¹² Balbi, Adriano, *ob. cit.*

¹¹³ Balbi, Adriano, *ob. cit.*

¹¹⁴ Balbi, Adriano, *ob. cit.*

¹¹⁵ Andrade, Ayres de, *Francisco Manuel Da Silva E Seu Tempo — 1808-1865 Uma Fase Do Passado Musical Do Rio de Janeiro A Luz De Novos Documentos*, Edição Tempo Brasileiro Ltda., Rio de Janeiro, volume 1, p. 44.

¹¹⁶ J. B. von Spix e C. F. P. von Martius, *Viagem Pelo Brasil*, tradução brasileira promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para Comemoração do Seu Centenário, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, volume 1, p. 102. Nesse mesmo ano de 1817, por sinal, outro estrangeiro, o francês Freycinet, veria o coro da Capela Real composto quase exclusivamente por negros, cuja execução da música sacra, dizia, deixava a desejar.

¹¹⁷ Spix e Martius, *Viagem Pelo Brasil*, cit., p. 112.

¹¹⁸ Morales de Los Rios Filho, Adolfo, *O Rio de Janeiro Imperial*, Editora A Noite, Rio de Janeiro, s/d. (mas é de 1946), p. 343.

¹¹⁹ Spix e Martius, *ob. cit.* volume 2, p. 198.

¹²⁰ Spix e Martius, *ob. cit.* volume 2, p. 129.

¹²¹ Spix e Martius, *ob. cit.* volume 2, p. 198.

¹²² Machado Filho, Aires da Mata, *O Negro E O Garimpo Em Minas Gerais*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1943, p. 24. O autor dá a entender que para o fim do século XIX a banda entrou em decadência, pois apurou que "mais tarde os solertes musicistas entraram a limar os instrumentos, vendendo a imagem, como se fosse ouro, a outro preto negociante, que se deixou enganar".

¹²³ D. P. Kidder e J. C. Fletcher, *O Brasil E Os Brasileiros (Esboço Histórico e Descritivo)*, tradução — muito ruim, como se pode verificar — de Elias Dolianiti, Companhia Editora Nacional, São Paulo, série *Brasiliana*, volume 205-A, 2^o volume, pp. 158-159.

¹²⁴ Kidder e Fletcher, *ob. cit.*

¹²⁵ Kidder e Fletcher, *ob. cit.*

¹²⁶ Kidder e Fletcher, *ob. cit.*

¹²⁷ A informação é de Brasil Gerson em seu livro *O Ouro, O Café E O Rio*, Livraria Brasileira Editora, Rio de Janeiro, 1970, p. 107.

¹²⁸ Taunay, Afonso de E., artigo *Numa Grande Fazenda Cafeeira de 1880*, publicado no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro de 26 de junho de 1938, primeiro de uma série continuada com os artigos de títulos *Costumes Fazendeiros (1880)*, de 3 de julho de 1938, e *Vida Social Fazendeira*, de 10 de julho de 1938, todos a propósito do livro *A Região Agrícola Bananalense, sua Vida E Esplendor D'Outrora*, de Everardo Valim Pereira de Souza, publicado em 1934.

¹²⁹ Taunay, Afonso de E., artigo *Vida Social Fazendeira*, cit. reproduzido in *Mensário do Jornal do Commercio*, tomo III, Vol. 1, julho de 1938, p. 42.

¹³⁰ Pinto, Alexandre Gonçalves, *O Choro — Reminiscências Dos Chorões Antigos*, Typografia Gloria, Rua Ledo, 20, Rio de Janeiro, 1936, pp. 110-11.

¹³¹ Pinto, Alexandre Gonçalves, *ob. cit.*, p. 111.

CAPÍTULO 4

*A Música de Barbeiros
do Rio de Janeiro e da Bahia*

A MÚSICA POPULAR NO BRASIL — NO SENTIDO DE UM som instrumental produzido por representantes das camadas mais baixas da população das cidades, com caráter reconhecível e original — é uma criação da segunda metade do século XVIII, e tem seu aparecimento ligado à evolução histórica dos dois maiores e socialmente mais dinâmicos centros urbanos da colônia: Salvador e Rio de Janeiro.

A descoberta de ouro e diamantes no interior da Bahia na primeira metade de 1700, provocara pela necessidade de abastecer os trabalhadores das lavras o aparecimento de numerosos pequenos focos de economia agrícola na zona do Recôncavo. E essa concentração ia conferir a Salvador — ponto de convergência da riqueza da capitania — uma maior importância urbana como centro de comércio e de serviços.

Da mesma forma o Rio de Janeiro, escoadouro natural da riqueza das Minas Gerais, por suas condições de cidade porto (e, a partir de 1763, de capital do Vice-Reinado), tem as suas funções urbanas ampliadas. E isso se podia medir até pelas sucessivas modificações administrativas como a instalação do Tribunal da Relação, em 1752, e a mudança do nome do governo municipal para Senado da Câmara, em 1757.

A conseqüência dessa aceleração do processo de urbanização das maiores cidades brasileiras traduzia-se por

um aumento das suas populações (de 30 mil em 1763 para 43.376 em 1799 apenas no Rio; de 245 mil em 1775 para 250 mil em 1790 em toda a Bahia), e por um conseqüente aprofundamento da diversificação social.

Ora, entre as profissões urbanas historicamente desempenhadas por negros livres ou de ganho, mas sempre com caráter de atividade liberal, havia uma que tenderia necessariamente a crescer de importância, conferindo a seus membros um papel de destaque entre os demais misteres: a profissão de barbeiro.

O barbeiro, pela brevidade mesma do serviço que lhe dava o nome (fazer barba ou aparar cabelos era questão de poucos minutos), sempre acumulara outras atividades compatíveis com a sua necessária habilidade manual²²², e que era representada pela função de arrancar dentes e aplicar bichas (sanguessugas). Essas especialidades, quase sempre praticadas em público, situavam os barbeiros numa posição toda especial em relação às profissões mecânicas ou às demais atividades de caráter puramente artesanal. E como além de prestarem serviços em regime de atividade liberal, ainda lhes sobrava tempo vago entre um freguês e outro, os barbeiros puderam aproveitar esse lazer para o acrescentamento de outra arte não-mecânica ao quadro das suas habilidades: a atividade musical.

Os escravos negros da cidade, de uma forma geral, sempre trabalharam cantando. Em 1816, uma das primeiras impressões registradas pelo francês negociante de algodão L. F. Tollenare na cidade do Recife fora o “movimento contínuo de negros que vão e vêm, carregando fardos e se animando mutuamente por meio de um canto simples e monótono”.²²³ Vira ainda o mesmo Tollenare negras com cestos à cabeça vendendo lenços e tecidos, e “seus pregões” — escreveu — “se misturavam aos cantos dos negros carregadores”.²²⁴

Em 1874, mais de cinquenta anos depois, de visita ao Rio de Janeiro, o belga Conde Eugênio de Robiano descrevia o mesmo quadro ao observar que “cantores a quem nada fazia calar, sempre se achavam dispostos a entoar

em coro algum estribilho antigo, quando pela cidade marchavam a passo, carregando pesados fardos”.²²⁵

Essas manifestações musicais, entretanto, restringiam-se ao fornecimento de ritmo para a cadência dos trabalhadores negros em suas tarefas de carregar sacos nos trapiches, ou cargas pesadas pelas ruas, tais como pianos, fardos ou tonéis de água. Mesmo quando da regularidade dessas atividades chegaram a resultar pequenas canções tematicamente sem ligação com o trabalho desempenhado no momento — como no caso das quadrinhas de carregadores de piano do Recife, que Pereira da Costa pôde coligir ainda no início deste século:

*“Lê, lê, lê, iaiá
Vamos ri, vamos chorá
Que o vapô entrou na barra
O telgra fêz siná”*

*.....
“Água de beber,
Ferro de engomar,
Minha mãe me deu
Foi prá me matar”*

— o próprio fato de o pesquisador pernambucano identificá-las como “cantilenas dos carregadores de pianos” mostra que tais composições eram estritamente funcionais, e só podiam ser definidas como canções de trabalho.

Com a música produzida pelos barbeiros — e que por isso logo passou a ser conhecida genericamente como *música de barbeiros* — o processo de criação era em tudo e por tudo diferente.

Ao contrário dos que produziam ritmo para ordenar esforço muscular no desempenho de um trabalho, esses profissionais transformavam-se em músicos, exatamente pela oportunidade de lazer que a sua atividade lhes conferia. Assim, como tinham as mãos livres, a sua vocação musical podia desde logo dirigir-se para o aprendizado de instrumentos tecnologicamente mais avançados, como rabecas e trombetas. E ao juntarem-se para a execução concertante de música instrumental, tornavam-se também capazes de conciliar seções de sopro, cordas e percussão,

produzindo um tipo de música alheia a qualquer preocupação de funcionalidade, o que valia dizer *gratuita*, e em nível de gosto puramente estético.

Essa especialização musical dos barbeiros do Rio e da Bahia — que eram, como se viu, os dois únicos centros urbanos do Brasil colonial o suficientemente diversificados para permitir o aparecimento de tal tipo de artista popular — começa a ser documentada em meados do século XVIII.

Em pesquisas realizadas no Arquivo da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, na Bahia, a folclorista Marieta Alves encontrou um recibo de fevereiro de 1750 que acusava o pagamento ao músico Salvador de Souza Coutinho “por tímpane, trombeta e oboé tocados na véspera da festa”.¹³⁶

A pesquisadora não chega a especificar se esse Salvador de Souza Coutinho era regente de orquestra ou banda de barbeiros, mas ao dar conta de outro levantamento realizado no Arquivo da Santa Casa de Salvador, onde colheu “apreciável relação e os anos respectivos em que atuaram muitos desses músicos barbeiros”, cita já agora documentadamente o caso de um Damásio Nunes que em 1774 recebeu pequena importância (quase nunca além de dois mil réis, nesse época) “pela rebecas e atabales” tocados na porta da Igreja.¹³⁷

A partir do início do século XIX as notícias sobre a atuação desses conjuntos pioneiros de músicos urbanos do Brasil começam a tornar-se mais freqüentes.

Em 1802 o negociante inglês Thomas Lindley, preso no Forte do Mar, na Bahia, por tentativa de contrabando, via passar “freqüentemente, bandas de música em grandes lanchas, tocando pelo caminho rumo às vilas da vizinhança, na baía, para comemorar o aniversário de algum santo ou por ocasião de alguma festa especial”.¹³⁸ E após acrescentar que era “também costume, nos navios mercantes da rota da Europa, haver música à sua chegada, à sua partida, e no primeiro dia do seu carregamento”,¹³⁹ esclarecia sem deixar dúvidas quanto à origem dos componentes de tais orquestras:

“Esses músicos são pretos retintos, ensaiados pelos diversos barbeiros-cirurgiões da cidade, da mesma cor, os quais vêm sendo músicos itinerantes desde tempos imemoriais”.¹⁴⁰

No Brasil tais músicos ambulantes não existiam “desde tempos imemoriais” porque, como se viu, antes da primeira metade do século XVIII a simplicidade da estrutura urbana não justificaria a sua existência, ao menos como conjuntos organizados.

Quanto ao depoimento sobre o fenômeno que atraía sua atenção naquele momento, porém, as observações do comerciante inglês eram preciosas:

“Embora numerosos” — descrevia Lindley — “esses escuros filhos da Harmonia sempre encontram trabalho, não só da maneira que mencionamos, mas também à entrada das igrejas, ou na celebração de festas, onde se postam a tocar peças alegres, sem levar em consideração as solenidades que se desenrolam no seu interior”.

Nessas observações do início do século passado o inglês Thomas Lindley revelava com a enumeração de tão variadas solicitações para o concurso de música dos barbeiros um fato sócio-cultural muito importante: de que, meio século depois do aparecimento daqueles grupos musicais, os instrumentistas negros eram oficialmente reconhecidos como únicos fornecedores do tipo novo de serviço urbano representado pela música destinada ao entretenimento.

Esse pormenor é importante porque, considerando o tipo de público consumidor dessa música de negros — constituído predominantemente pelos colonizadores portugueses e pelos brancos da terra seus descendentes, componentes das mais altas camadas sociais da Colônia — aquela exclusividade no campo da música valia por uma demonstração de superioridade cultural das camadas mais baixas das cidades.

Na verdade, ligados pela sua origem a uma tradição européia herdeira das formas musicais da Idade Média, a elite e as camadas socialmente mais representativas das duas principais cidades coloniais brasileiras eram obri-

gadas a aceitar a originalidade de um estilo de tocar intimamente identificado com uma formação popular já nacionalizada, e que pouco devia à cultura dominante.

Para essa originalidade — que o pintor Debret poria em relevo pouco mais de dez anos depois ao afirmar que os barbeiros do Rio de Janeiro tocavam valsas e contradanças francesas “em verdade arranjadas a seu jeito”³⁴³ — havia contribuído em muito a espontaneidade da formação musical de tais músicos populares. ↙

Ao contrário dos músicos das bandas das fazendas, cuja finalidade de glorificação e deleite pessoal dos grandes fazendeiros levava à preocupação orquestral, muitas vezes sob a direção de professores europeus, os barbeiros das cidades agrupavam-se sob a direção de um mestre da sua condição, produzindo em consequência um estilo de música não-dirigido e realmente popular.

O próprio aprendizado dos instrumentos era feito da maneira mais livre possível. Em suas reminiscências da cidade do Salvador de 1840, o médico baiano Dr. José Francisco da Silva Lima — citado pela folclorista Marieta Alves sem indicação de fonte — escrevia que os brasileiros cultivavam a música, de ouvido, nas horas vagas, e formavam uma charanga, cujas gaitadas rouquenhãs atroavam os ares, às portas das igrejas, nas festas e novenas, e em cujo repertório entravam, às vezes, o lundu e algumas chulas populares”.³⁴⁴

A observação é importante porque, além de salientar o fato de os barbeiros tocarem “de orelha”, ou seja, de ouvido (indicando assim o autodidatismo da sua formação), vem confirmar o testemunho do inglês Lindley, de quase meio século antes, e segundo o qual, apesar da proximidade da igreja, os instrumentistas tocavam geralmente “peças alegres”. E se alguma dúvida ainda restasse quanto à originalidade brasileira e popular da música produzida pelos negros barbeiros desde o aparecimento dos seus conjuntos, bastaria lembrar que em seu livro *A Bahia De Outrora*, publicado em 1916, o baiano Manuel Querino — cujas memórias abrangiam costumes de fins do século

XIX — descrevia as velhas festas da lavagem do adro da Igreja do Bonfim, em Salvador observando:

“E todos subiam e desciam, acompanhados pelos ternos de barbeiros, ao som de cantatas apropriadas, numa alegria indescritível.

Enquanto uns se entregavam ao serviço da lavagem, outros, a um lado da igreja, entoavam chulas e canções, acompanhadas de violão”.³⁴⁴

A conclusão a tirar era a de que os músicos barbeiros, dirigindo-se ao aprendizado de instrumentos musicais em suas horas de lazer, sem qualquer outro objetivo que o da satisfação pessoal, chegaram a formar conjuntos para tocar regularmente nas festas da igreja movidos por uma única razão: como a vida social e religiosa da Bahia e do Rio de Janeiro começavam a exigir o concurso de bandas de música, eles descobriram que era possível ganhar algum dinheiro com a sua habilidade, uma vez que ninguém os obrigava a mudar seu repertório. †

Conforme dá a entender o romancista Joaquim Manuel de Macedo em seu romance *As Mulheres De Mantilha*, cuja ação é passada no Rio de Janeiro do tempo do vice-rei Conde da Cunha (1763-1767), esse caráter popular da música de barbeiros chegava a tornar-se evidente quando se dava o caso de uma comparação pública com alguma orquestra de músicos europeus. Ao descrever cenas da brincadeira de rua oitocentista conhecida como *serração da velha**, Joaquim Manuel de Macedo, embora sem identificar expressamente os músicos populares como barbeiros, escrevia:

“Onde era possível obter-se música, uma dúzia de tocadores de instrumentos bárbaros, ou capazes de produzir grande ruído, não excluía a banda de música de verdadeiros professores que, durante a marcha burlesca da procissão, alternavam com a orquestra infernal, tocando marchas alegres; onde tanto não se podia conseguir, contentavam-se os folgazões com a orquestra infernal”.³⁴⁵

* Espécie de mascarada carnavalesca masculina realizada à noite do vigésimo dia da quaresma, e que se constituía dum desfile pelas ruas desertas arrastando um tonel dentro do qual se dizia estar uma velha

Por sinal, a atividade dos barbeiros não se esgotava no som que produziam. Vinte e cinco anos depois desses “escuros filhos da Harmonia” terem impressionado Lindley tocando “peças alegres sem levar em consideração as solenidades no seu interior (das igrejas)”, outro inglês, o reverendo Walsh, de visita ao Rio de Janeiro em 1828, acrescentava a informação de que os barbeiros também vendiam instrumentos musicais. E Walsh chamava ainda atenção para uma coincidência histórica. Segundo o reverendo, na velha Inglaterra do tempo das corporações medievais, os barbeiros também eram músicos e muitas vezes usavam os sons de suas cítaras e alaúdes como sedativo quando era preciso acalmar a dor de dentes de algum dos seus clientes.¹⁴⁶

No Brasil não se descobriu até hoje qualquer documento que comprovasse o emprego da música de barbeiros como anestésico. Porém, como elemento indispensável ao colorido das festas nascidas sob sua influência, os exemplos são abundantes.

No Rio de Janeiro, segundo escreveu o médico-romancista José Maria Velho da Silva, os barbeiros ligaram-se de tal modo às festividades da cidade, que chegavam a funcionar como “araútos nas solenidades públicas e nas festas de igreja”. Em seu “romance brasileiro” *Gabriela*, publicado em 1875 com o antetítulo *Crônica Dos Tempos Coloniais*, e cuja ação se passa durante o governo do Vice-Rei Marquês do Lavradio (1769-1779), no Rio de Janeiro, J. M. Velho da Silva referia-se às festas de inauguração da Casa da Ópera, em 1767, escrevendo que “andavam pelas ruas os timbaleiros a pregarem cartazes pelas esquinas anunciando o espetáculo do grande dia”. E logo após, indicando de maneira muito clara que ao publicar seu romance, em 1875, já ninguém sabia o que significava *timbaleiro*, apressava-se a explicar Velho da Silva:

para ser serrada, mas que, ao ser aberto, revelava uma provisão de comidas e garrafas de bebidas, destinadas à realização de banquete em praça pública.

“Davam o nome de timbaleiros a uns pretos, musiquins, que trajavam quando andavam pelas ruas em seu mister, uma espécie de rodó vermelho atado à cintura com uma correia de couro, e traziam um chapéu desatado ornado de uma presilha de passamane; tangiam diversos instrumentos; eram infalíveis como arautos nas solenidades públicas e nas festas de igreja, onde à porta, sentados em bancos, esfalfavam-se o dia inteiro, falsificando simfonias com manifesto deslustre dos pobres autores e ofensa aos ouvidos do próximo, afixavam cartazes e *fora destes misteres de ocasião, tinham como estado permanente o ofício de barbear a humanidade*”¹⁴⁷ (o grifo é nosso).

O médico-escritor José Maria Velho da Silva, aliás, nada mais fazia do que ratificar a descrição através da qual, pouco mais de vinte anos antes, outro romancista, o pioneiro do realismo brasileiro Manuel Antônio de Almeida, traçara o mais vivo retrato dos músicos barbeiros em ação. Em seu folhetim *Memórias De Um Sargento De Milícias*, publicado na *Pacotilha*, o suplemento político-literário do jornal *Diário Mercantil*, do Rio de Janeiro, de 27 de junho de 1852 a 31 de julho de 1853, Manuel Antônio de Almeida documentaria o verdadeiro papel sócio-cultural dos músicos barbeiros na sociedade carioca do início do século XIX ao descrever uma festa de igreja do “Tempo do Rei” com estas palavras:

“As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeitos, do que as de hoje: tinham entretanto alguns lados cômicos; um deles era a música de barbeiros à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada quase tão essencial como o sermão; o que valia porém é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém, estrondosa, que fazia a delícia dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja”.¹⁴⁸

Pois uma das festas para a qual, seguramente desde meados do século XVIII, a música de barbeiros se tornava indispensável, era a do domingo do Espírito Santo, que tinha como característica não começar no domingo estabelecido, mas muito antes, quando saíam à rua as Folias recolhendo esmolas:

“Durante os 9 dias que precediam ao Espírito Santo, ou mesmo não sabemos se antes disso” — é ainda Manuel Antônio de Almeida quem conta — “saía pelas ruas da cidade um rancho de meninos, todos de 9 a 11 anos, *caprichosamente* vestidos à *pastora*: sapatos de cor de rosa, meias brancas, calção da cor do sapato, faixas à cintura, camisa de palha de abas largas ou forrados de seda, tudo isto enfeitado com grinaldas de flores, e com uma quantidade prodigiosa de laços de fita encarnada. Cada um destes meninos levava um instrumento *pastoril* em que tocavam, pandeiro, machete e tamboril. Caminhavam formando um quadrado, no meio do qual ia o chamado imperador do Divino, acompanhados por uma música de barbeiros, e precedidos e cercados por uma chusma de *irmãos de opa*, levando bandeiras encarnadas e outros emblemas, os quais tiravam esmolas enquanto eles cantavam e tocavam”.¹⁴⁹

O romancista, reproduzindo declaradamente lembranças da sua infância (Manuel Antônio de Almeida nasceu em 1831 no Rio de Janeiro), conta que “apenas se ouvia ao longe a fanhosa música dos barbeiros, tudo corria à janela para ver passar a Folia”, circunstância da qual se aproveitavam os irmãos de opa para irem “colhendo esmolas de porta em porta”.¹⁵⁰

E esclarecia ainda, explicando o papel específico da música dos barbeiros dentro da estrutura da Folia do Divino:

“Enquanto caminhava o rancho, tocava a música dos barbeiros; quando parava, os pastores, acompanhando-se com seus instrumentos, cantavam; as cantigas eram pouco mais ou menos no gênero e estilo desta:

*O divino Espírito Santo
É um grande folião,
Amigo de muita carne,
Muito vinho e muito pão*”.¹⁵¹

Como se conclui, os barbeiros músicos encarregavam-se de fornecer a toada de marcha do grupo, o que faz supor uma música de andamento vivo, enquanto os meninos do rancho, com seus instrumentos de origem européia — o pandeiro e o tamboril, levados à Península Ibérica pelos árabes, e o machete, ou cavaquinho — encarregavam-se da parte dramática do incipiente auto da

Folia, cantando durante as paradas aquelas trovas herdadas da tradição profano-religiosa do povo português.

No Rio de Janeiro, especialmente, as festas do domingo do Espírito Santo ganhavam tal importância, pelos meados do século XIX, que se construíam *impérios** e coretos nos adros das igrejas patrocinadoras da festa, a fim de abrigar o Imperador do Divino e servir de palanque para a música de barbeiros.

Segundo Mello Moraes Filho registra em seu livro *Festas E Tradições Populares Do Brasil*, publicado no início do presente século, mas reportando-se a lembranças cariocas de meados do século passado em diante, havia por essa época impérios e coretos nas freguesias cariocas do Espírito Santo, Santana e Lapa do Desterro:

“As músicas de barbeiros que eram compostas de escravos negros” — conta Mello Moraes — “recebendo convites para as folias, ensaiavam dobrados, quadrilhas e fandangos”.¹⁵²

☉ Tal como se pode observar, a tradição de alheamento da música dos barbeiros pelo caráter religioso da festa, já percebido no início do século por Lindley, aí aparece mais uma vez documentado, contribuindo para afirmar a originalidade dessa contribuição musical dos negros das cidades.

Mesmo quando a festa do Divino Espírito Santo era realizada na roça — o que no caso do Rio de Janeiro queria dizer uma localidade da zona rural bastante próxima da cidade — a música de barbeiros aparecia ainda animando festas de adro de igreja, e que incluíam sempre um ruidoso leilão de prendas. Por uma das comédias de Martins Pena, intitulada *A Família E A Festa Da Roça*, de 1842, pode-se conhecer hoje, através das indicações cênicas incluídas pelo comediógrafo no seu texto, como se portavam os barbeiros ao lado do império armado diante da igreja, durante essas festas do Espírito Santo.

* Chamava-se de *império* no Rio de Janeiro o coreto permanente, chegando a ser construído um de alvenaria ao lado da primitiva igreja de Santana, em frente ao atual edifício da estação D. Pedro II da Estrada de Ferro Central do Brasil. Os coretos eram normalmente desarmáveis, e erguidos apenas por ocasião da festa.

Na Cena V dessa comédia em um ato, Martins Pena faz entrar pela porta da igreja “a Folia do Espírito Santo, constando de oito rapazes vestidos de jardineiros, trazendo duas violas, um tambor e um pandeiro (o que concorda com a descrição de Manuel Antônio de Almeida nas *Memórias De Um Sargento De Milícias*), e após especificar que “O imperador sobe para o império seguido de quatro homens”, acrescenta:

“Os foliões ficam do lado do império e o povo pela praça. Os barbeiros tocam durante todo esse tempo”.¹⁵³

Iniciado o leilão das prendas (a marcação de Martins Pena indica aí que “a música dos barbeiros pára”), o leiloeiro entra a oferecer um pão-de-ló a quem der mais. E quando o estudante de medicina Juca arremata o doce por seis mil réis para Quitéria, filha dos fazendeiros, Martins Pena diz como deve prosseguir a ação escrevendo:

“Os barbeiros tocam. O homem desce com o pão-de-ló na salva; Juca o recebe e bota o dinheiro na salva. O homem torna a subir e Juca dá o pão-de-ló a Quitéria”.¹⁵⁴

E após algumas peripécias mais, ao terminar a comédia com a Folia pondo-se em marcha e cantando os versos

*“Esta gente que aqui está
Vem prá vê nosso leilão,
Viva, viva a patuscada
E a nossa devoção”,*

a indicação final de Martins Pena é clara quanto à função da música de barbeiros:

“Dançam. Os sinos repicam, os barbeiros tocam o lundu e todos dançam e gritam, e abaixa o pano”.¹⁵⁵

A presença de músicos negros, animando leilões de prendas em dias de festas religiosas, não ficaria apenas nesse registro literário de Martins Pena, mas chegaria à atualidade no depoimento do médico alemão Robert

Avé-Lallemant, que assistiu a uma dessas festas de adro, no ano de 1859 em Cachoeira, na Bahia:

“Em benefício da Igreja, como acontece sempre no Brasil, nas noites dessas festas e depois delas (Avé-Lallemant não identifica a festa, mas devia ser uma das muitas do ciclo do Natal, pois partira de Salvador na segunda semana de dezembro), realizou-se um leilão, em que o leiloeiro, para atrair e depenar muita gente, fazia-se de engraçado. Pombos, doces e bugigangas eram vendidas a preços altos ao povo barulhento, que acolhia com ruidosas gargalhadas as ruínas pilhérias do leiloeiro, já rouco de gritar. *Entre cada pregão, uma música estridente tocava alguns trechos de fados ou lundus, essa desordenada tarantela de negros, na qual cada um faz todos os trejeitos e movimentos possíveis*”. E acrescentava: “até altas horas da noite rolou a bacanal dos negros para celebrar a festa da igreja católica”.¹⁵⁶

Avé-Lallemant não chega a especificar que se tratava de música de barbeiros, e, de fato, uma pequena cidade como Cachoeira, àquela época com apenas 12 mil habitantes, não contaria com barbeiros suficientes para formar uma banda. O que não deixa dúvida, porém, é o fato de o viajante ter ouvido um conjunto de negros a animar um leilão de prendas com um tipo de música que lhe soava com características tipicamente nacionais. E quanto à possível presença de músicos barbeiros nessa banda ou pequena orquestra, os poucos que existiam em Cachoeira certamente estariam representados nela, tal a identidade do fenômeno de urbanização rudimentar de um centro rural representado pela descrição de Avé-Lallemant na Bahia de 1859, e por Martins Pena no Rio de Janeiro de 1842.

E' verdade que, na cidade do Rio de Janeiro, segundo lembra o baiano Mello Moraes Filho em seu já citado livro *Festas E Tradições Populares Do Brasil*, à música dos barbeiros cabia também animar durante o Segundo Império outra festa popular: a Festa da Glória.

Realizada no bairro da zona sul carioca onde, desde 1671, existia uma ermida de Nossa Senhora da Glória, substituída pela atual igreja do alto do Outeiro da Glória a partir de 1714, essa festa fora sempre prestigiada pela

Família Real desde o tempo do Príncipe Regente D. João.

Essa circunstância, ligada ao fato de espalharem-se pelas redondezas do outeiro, para os lados da rua do Catete, os casarões de importantes figuras do Império, conferia à Festa da Glória um duplo aspecto de encontro da elite com o povo, representado na descrição de Mello Moraes Filho por “belas mulatas, lustrosas crioulas, velhos e crianças, homens e mulheres de toda a casta”, que “entupiam a ladeira”.¹⁵⁷

Assim, a presença dos músicos barbeiros tornava-se indispensável para dar representatividade ao lado popular da festa, uma vez que, na parte referente à elite, o toque oficial era garantido pela música das bandas militares, encarregadas inclusive de executar o Hino Nacional do alto dos coretos:

“De repente” — escrevia em sua prosa colorida Mello Moraes Filho — “inúmeras girândolas varavam o ar, estourando prolongadas. O Hino Nacional executava-se nos coretos; oficiais da guarda nacional e de tropa de linha destacavam-se dentre o povo, e os dois batedores do piquete do Imperador relampeavam de perto as espadas, abrindo caminho”.¹⁵⁸

Nesse ambiente algo sofisticado, em que “bandeiras e galhardetes, colchas de damasco, globos e outros preparos da esplêndida iluminação completavam o pitoresco do sítio”¹⁵⁹, a música de barbeiros destacava-se tocando desde as dez horas da manhã, já a esse tempo de Mello Moraes Filho sob a direção de “um certo Dutra, mestre de barbeiros à rua da Alfândega, que a ensaiava e fardava”, e que o velho folclorista demonstrava ter conhecido pessoalmente, descendo a detalhes:

“Todas as figuras” — esclarecia Mello Moraes Filho — “eram negros e escravos; o uniforme não primava pela elegância, nem pela qualidade. Trajavam jaqueta de brim branco, calça preta, chapéu branco alto, e andavam descalços”.

E após acrescentar a preciosa informação segundo a qual “os que não sabiam de cor a parte [da música], liam-na pregada a alfinetes nas costas do companheiro da frente, que servia de estante”, o folclorista concluía:

“A procura desses artistas era extraordinária. Ainda na noite antecedente a banda havia acompanhado a procissão da Boa-Morte, que saía da igreja do Hospício, procissão obrigada a irmandades e a anjo cantor que entoava a quadra

*Deus vos salve, ó Virgem,
Mãe Imaculada,
Rainha de clemência,
De estrelas coroada...*

ao acompanhamento dos barbeiros, que abrilhantavam o piedoso cortejo”.¹⁶⁰

Embora o autor não precise a data, isso se passava certamente por volta de 1860, que é a quando deviam remontar as impressões cariocas do autor nascido na Bahia em 1843. E o fato de Mello Moraes Filho citar pelo nome o “certo Dutra”, da rua da Alfândega, parecendo tê-lo visto em atividade, é muito importante porque, casando-se esse dado com algumas informações do seu contemporâneo, o historiador carioca Vieira Fazenda (1847-1917), chega-se à conclusão de que por esse final do século XIX começava de fato a morrer no Rio de Janeiro (e em Salvador) a instituição popular da música de barbeiros.

Além do tom de memória em que Mello Moraes Filho escrevia no início do presente século, indicando claramente referir-se a costumes desaparecidos, o cronista Vieira Fazenda citava num rodapé de 1908 “uma respeitável senhora, que apesar de todos os progressos modernos, tem saudades da antiga igreja, onde foi batizada”, acrescentando que ela merecia ser aplaudida pelo entusiasmo com que ainda falava “das barraquinhas de fogos de artifício, dos leilões do Espírito Santo, das opíparas ceias comidas em esteiras antes do foguetório, e até da música dos barbeiros”¹⁶¹ (o grifo é nosso).

Pois embora todas essas lembranças dos velhos do início do século indicassem o desaparecimento da música de barbeiros por volta de 40 anos antes, seria o próprio Vieira Fazenda que se encarregaria de deixar claro que

por aquele tempo ainda era possível encontrar alguns desses instrumentistas populares.

Em uma crônica de 1896 da série de rodapés que mantinha na imprensa carioca sob o título geral de *Au jour le jour*, Vieira Fazenda revelava ter conhecido na meninice (o que vale dizer entre 1855 e 1860) “dois tipos dessa raça de heróis, dois últimos Abencerrages que viviam ali na rua do Carmo, pacata e silenciosamente, contando aos pósteros as suas brilhaturas não só na música, como nas sangrias e aplicações de sanguessugas”.¹⁰²

Na Bahia, onde o processo de diversificação social sofreu um certo retardo em relação ao do Rio de Janeiro, submetido desde 1870 a intensas transformações por força do surgimento das primeiras indústrias, os barbeiros poderiam continuar a fazer-se ouvir durante um pouco mais de tempo. Enquanto no Rio a decadência da música de barbeiros a partir de meados do século passado coincide com o aparecimento dos grupos de choro, formados pelas primeiras gerações de mestiços da moderna era urbano-industrial, em Salvador foi preciso esperar que a proximidade da abolição da escravidão, e a conseqüente desorganização do quadro econômico-social da Colônia viessem substituir a música espontânea dos barbeiros pela democratização das bandas militares.

Segundo as pesquisas da folclorista baiana Marieta Alves em seu já citado artigo de 1967, o fim da música de barbeiros seria mesmo apressado na Bahia, em 1886, pela criação da primeira banda em moderno nível comercial. Por uma informação de José Eduardo Freire de Carvalho Filho em seu livro *A Devoção Do Senhor Do Bonfim E Sua História*, e que a folclorista em boa hora transcreve em seu trabalho, fica-se sabendo que, entre 1865 e 1866 uma rica fazendeira de Feira de Santana, D. Raimunda Porcina de Jesus, conhecida como Chapadista, mudara-se para Salvador levando “uma bem organizada banda de música composta de escravos seus”. Ao que o próprio autor da *Devoção Do Senhor Do Bonfim E Sua História* acrescentava:

“Com tamanho competidor, as bandas ou músicos dos barbeiros foram se dissolvendo, e em pouco tempo tinha desaparecido, ficando só a Chapadista que já desde 1866 fazia tocatas na porta da Capela do Senhor do Bonfim por ocasião das novenas”.¹⁰³

Na verdade, a julgar pelo que lembraria em 1923 o memorialista baiano Antônio Garcia num artigo sobre “usanças baianas” intitulado *A Festa Dos Jangadeiros*, D. Raimunda Porcina de Jesus organizara sua banda em moldes realmente tão profissionais, que já em meados de 1880 podia ir concorrer com os ternos de barbeiros até na festa de Nossa Senhora de Santana no Rio Vermelho:

“A bizarra esquadriha de jangadas” — contava Antônio Garcia — “pompeando vistosas descortivas, em que eram aproveitados até lenços de rapé e em grandes chales de ramagens, movimentavam-se ao se aproximarem os ‘chefes de terra e de mar’ entrajados de branco, largas faixas a tiracolo — insígnias de seu posto.

Precedidos de um terno de ‘barbeiros’ e mais tarde da banda da Chapadista, estes figurantes obrigados pela tradição, passavam envaidecidos sob os arcos triunfais em direção à capitânea da flotilha indígena”.¹⁰⁴

Assim, a partir daí, podia-se considerar encerrado com o ciclo da música de barbeiros, a experiência pessoal de um tipo muito particular de profissional negro das cidades brasileiras do século XIX, que as circunstâncias haviam elevado a categoria de uma nova espécie de serviço urbano: o de fornecimento de música instrumental para festividades públicas e divertimento nas horas de lazer.

Fim de uma experiência cultural que ficaria marcada nas duas cidades em que o fenômeno documentadamente se produziu, por uma diferença sociologicamente curiosa. Enquanto na Corte os negros barbeiros transmitiam a sua tradição musical aos mestiços componentes da nascente baixa classe média urbana da era pré-industrial, em Salvador a falta de continuidade do processo de desenvolvimento econômico-social deixava a arte dos barbeiros baianos sem herdeiros. A partir dos últimos vinte anos do século que a vira nascer, acima da música de barbeiros da Bahia existia agora a música das bandas militares,

ou dos conjuntos bem empresados, como o de D. Raimunda Porcina de Jesus, a Chapadista, ou ainda a dos músicos profissionais, como os das bandas de circo. Logo abaixo dos barbeiros músicos começava a aparecer a chusma de brincadores de capoeira e batedores de atabaques de terreiros de xangô, representantes de novas camadas populares da era do trabalho assalariado. O barbeiro liberal da velha sociedade do Brasil Colônia e do Brasil Império perdia o privilégio das horas de Jazer que haviam permitido a concretização da sua vocação artística, guardava sua flauta no baú, e empregava-se numa barbearia como simples trabalhador moderno, sem qualquer compensação de arte em seu ofício.

¹²² O pintor francês Jean-Baptiste Debret, que viveu no Rio de Janeiro de 1816 a 1831, teria a sua atenção despertada especialmente para esse pormenor da habilidade dos barbeiros, escrevendo no capítulo *Loja de Barbeiros* de seu livro *Viagem Pitoresca E Histórica Ao Brasil*: "Dono de mil talentos, ele [o barbeiro] tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda, como de executar, no violão ou no clarinete, valsas e contradanças francesas, em verdade arranjadas a seu modo".

¹²³ Tollenare, L. F., *Notas Dominicais Tomadas Durante Uma Viagem Em Portugal E No Brasil Em 1816, 1817 e 1818*, Livraria Progresso Editora, Salvador, 1956, p. 22.

¹²⁴ Tollenare, *ob. cit.*, p. 22.

¹²⁵ Robiano, Conde Eugênio de, *Dix Huit Mois Dans L'Amérique Du Sud*, 1878, segundo tradução de Affonso de E. Taunay, in *No Rio De Janeiro De D. Pedro II*, Editora Agir, Rio de Janeiro, 1947, p. 98.

¹²⁶ Alves, Marieta, *Música De Barbeiros*, in *Revista Brasileira De Folclore*, nº 17, janeiro/abril de 1967, Rio de Janeiro, p. 11.

¹²⁷ Alves, Marieta, art. cit., p. 11. A autora estendeu sua pesquisa aos arquivos do Convento do Desterro e da Igreja do Bonfim, e em todos encontrou novos recibos de pagamento a barbeiros músicos, todos datados ainda do século XVIII.

¹²⁸ Lindley, Thomas, *Narrativa De Uma Viagem Ao Brasil*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, coleção *Brasiliana*, Vol. 343, s/d., pp. 72-73.

¹²⁹ Lindley, Thomas, *ob. cit.*, p. 73.

¹³⁰ Lindley, Thomas, *ob. cit.*, p. 73.

¹³¹ Lindley, Thomas, *ob. cit.*, p. 73.

¹³² Debret, Jean-Baptiste, *Viagem Pitoresca E Histórica Ao Brasil*, Livraria Martins, São Paulo, 1940, dois volumes. Comentário explicativo da prancha 12 (Vol. I, p. 151), e no qual Debret acrescenta: "Saíndo do baile e colocando-se a serviço de alguma irmandade religiosa na época de uma festa, vemo-lo sentado, com cinco ou seis camaradas, num banco colocado fora da porta da igreja, executar o mesmo repertório, mas desta feita para estimular a fé dos fiéis que são esperados no templo onde se acha preparada uma orquestra mais adequada ao culto divino".

¹³³ Apud Marieta Alves, art. cit. p. 10. A citação é apresentada com a indicação: "Escrevendo em 1906, reminiscências da cidade de Salvador de 66 anos atrás, logo de 1840, o ilustre médico Dr. José Francisco da Silva Lima...", sem, portanto, esclarecer se as "reminiscências" saíram em livro.

¹³⁴ Querino, Manuel, *A Bahia De Outrora*, Livraria Progresso Editora, Coleção Estudos Brasileiros, Série 1ª, Autores Nacionais, Vol. 2, Salvador, 1946 (a primeira edição sob o título *A Bahia De Outrora — Vultos E Festas Populares* saiu na Bahia em 1916).

¹³⁵ Macedo, Manuel Joaquim de, *As Mulheres De Mantilha — Romance Histórico*, Rio de Janeiro, Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1931, Vol. II, p. 61.

¹³⁶ Walsh, *Notices Of Brazil In 1828 And 1829*, London, Frederick Westley & A. H. Davis, 1830, Vol. I.

¹³⁷ Silva, J. M. Velho da, *Crônica Dos Tempos Coloniais — Gabriela, Romance Brasileiro*, Imprensa Industrial, Rio de Janeiro, 1875, p. 184.

¹³⁸ Almeida, Manuel de, *Memórias De Um Sargento De Milícias*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944, Vol. XIX da Biblioteca Popular Brasileira do Instituto Nacional do Livro, pp. 84-85.

¹³⁹ Almeida, Manuel Antônio de, *ob. cit.* p. 118.

¹⁴⁰ Almeida, Manuel Antônio de, *ob. cit.* p. 119.

¹⁴¹ Almeida, Manuel Antônio de, *ob. cit.* p. 119.

¹⁴² Filho, Mello Moraes, *Festas E Tradições Populares Do Brasil*, Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, 1901. A citação é da 3ª edição da obra, pela mesma editora, em 1946, p. 180.

¹⁴³ Pena, Martins, *A Família E A Festa Da Roça*, in *Teatro De Martins Pena — I Comédias*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 90.

¹⁴⁴ Pena, Martins, *ob. cit.* p. 91.

¹⁴⁵ Pena, Martins, *ob. cit.* p. 93.

¹⁴⁶ Avê-Lallemant, Robert, *Viagem Pelo Norte Do Brasil No Ano De 1859*, Vol. I, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961, p. 59.

¹⁴⁷ Filho, Mello Moraes, *ob. cit.* p. 240.

¹⁴⁸ Filho, Mello Moraes, *ob. cit.* p. 243.

¹⁴⁹ Filho, Mello Moraes, *ob. cit.* p. 242.

¹⁵⁰ Filho, Mello Moraes, *ob. cit.* p. 242.

¹⁵¹ Fazenda, Dr. José Vieira, *Antiquilhas E Memórias Históricas Do Rio De Janeiro*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 93, Vol. 145, 1923, p. 382-83.

¹⁵² Fazenda, Dr. José Vieira, *ob. cit.*, RIHGB, tomo 86, Vol. 140, Rio de Janeiro, 1919, p. 65.

¹⁵³ Carvalho, José Eduardo Freire de, *A Devoção Do Senhor Do Bonfim E Sua História*, Salvador, 1923, apud artigo *Música De Barbeiros*, de Marieta Alves in *Revista Brasileira De Folclore*, nº 17, Rio de Janeiro, janeiro/abril de 1967, p. 11.

¹⁵⁴ Garcia, Antônio, artigo *A Festa Dos Jangadeiros (Usanças Balanas)*, in *Revista Do Instituto Geográfico e Histórico Da Bahia*, nº 48, 1923, p. 285.

CAPÍTULO 5

*Músicas e Danças
de Negros e mestiços*

CAPÍTULO 3
Músicas e Danças
de Negros e Mestiços

A CONTRIBUIÇÃO PESSOAL DOS NEGROS E MESTIÇOS PARA a criação das primeiras formas e gêneros de canto e danças populares brasileiros, constituiu o prolongamento de uma ação iniciada com a chegada dos primeiros escravos africanos na própria Península Ibérica, a partir da segunda metade do século XV.

Um fato para o qual a maioria dos historiadores de temas brasileiros não tem dado a merecida atenção é o de que, ao descobrir o Brasil, em 1500, Portugal apresentava-se como um povo mal saído de oitocentos anos de dominação árabe. Na vizinha Espanha (cuja unidade nacional só se efetivou em 1469, com o casamento de Fernando de Aragão e Isabel de Castela, unindo as duas coroas) os chamados mouros ainda continuariam dominando a cidade de Granada até 1492. O que curiosamente coincidia com o início da história do continente americano.

Ora, a primeira conclusão a tirar é a de que nas manifestações populares julgadas mais tipicamente portuguesas ou espanholas, ao despontar o século XVI, a presença dos moreníssimos mouros não poderia ser ignorada (e os vilancicos da tradição natalina ficaram como prova), da mesma forma que não ficaria ignorada a presença de árabes e negros (como viriam a mostrar certas particularidades de sarabandas, seguidilhas e fandangos).

A facilidade mesma com que os portugueses e espanhóis (nem todos muito brancos) estabeleceram relações

peçoais com povos de pele escura — o que explicava desde logo a frequência do intercuro sexual dos colonizadores com as negras, e a conseqüente valorização quase mitológica da mulata — representava, no fundo, uma experiência histórica muito característica da Península Ibérica.

Acostumados a coexistirem com os árabes requeimados, até mesmo em condição de inferioridade, enquanto durou a dominação mourisca, os portugueses começaram a formar os seus primeiros modestos quadros de serviços urbanos empregando negros importados da Guiné no correr da segunda metade dos 1400.

Ora, com esses negros, embora sujeitos ao regime escravo (outro costume que os árabes se haviam encarregado de difundir na Península), só em parte se destinava, em Portugal e na Espanha, ao trabalho organizado dos campos ou da indústria artesanal, as suas relações com os senhores se estabeleceram quase sempre com um caráter familiar, como já havia acontecido, aliás, na antiguidade clássica, em muitas cidades gregas.²⁰⁵

Se esses contatos tivessem sido ocasionais, seria difícil hoje acreditar na contribuição dos negros às nascentes manifestações de cultura popular ibérica entre o século XV e o século XVI. Algumas notícias do tempo, porém, indicam um tal domínio dos negros nas camadas populares de Lisboa, que o estranho seria admitir a não-participação desse contingente de origem africana na organização da cultura e dos costumes urbanos.

E a verdade é que, numa explicação antecipada para a existência de tantos pequenos personagens negros em obras da nascente literatura ibérica — de Gil Vicente a Lope de Vega — já em 1516 o cronista e poeta Garcia de Resende podia escrever em Lisboa, com susto justificado:

*“Vemos no reino meter,
tantos cativos crescer,
e irem-se os naturais,
que se assim fôr serão mais
eles que nós, a meu ver”.*

Essa preocupação refletia uma realidade que, representada em números, mostrava os doze primeiros escravos levados para Lisboa em 1436 por Antão Gonçalves e Nuno Tristão, crescendo para mil em 1466. Só em Évora haveria 3.000 em 1555. E, ainda em Lisboa, o número de negros subiria para 10.000 em 1535, um século depois do início do tráfico, quando a cidade mal contava com cem mil habitantes. E isso acontecia enquanto os portugueses propriamente ditos, atraídos pela aventura das conquistas marítimas, saíam do país em grandes levadas, calculando-se em oitenta mil os *naturais* que, em 320 naus despachadas de 1497 a 1527, partiram de Portugal para a África, Brasil e Índia.

Integrados numa sociedade em formação, como era a portuguesa do século XV, marcada pela ascensão de uma burguesia urbana associada ao poder real nas aventuras proporcionadas pela expansão imperialista com base nas conquistas marítimas, os escravos africanos e seus descendentes trataram de salvar o que podiam da sua cultura original, num trabalho de adaptação que era facilitado pela sobrevivência de muitos costumes pagãos na Península. E uma das mais antigas provas de que já no século XVI os negros haviam conseguido alguma coisa nesse sentido, era a proibição do título LXX do livro V das Ordenações, em que se estabelecia expressamente: “Que escravos não vivam per si e os Negros não façam bailes em Lisboa”.

Que bailes ou danças seriam esses não é difícil imaginar, uma vez que, sob o nome mais ou menos genérico de sarabandas, portugueses e espanhóis incluíam por aquela época as danças que lhe parecessem plebéias, e fossem cantadas ao som de pandeiros, adufes e castanholas, instrumentos todos por sinal de origem árabe.

Em todas essas diversões, os negros estariam presentes para lhes alterar com toda a certeza o sabor algo rural herdado da Idade Média, o que justificaria, já em 1529, o tom de lamentação com que o fundador do teatro português, Gil Vicente, lembrava na introdução do *Triunfo*

do Inverno o desaparecimento do gaiteiro e das alegres cantigas e danças do velho Portugal.

As principais contribuições negras a essas danças em formação na Península Ibérica do final do século XV e início do século XVI seriam certamente o requebrado dos quadris, o movimento de avanço e recuo com marcação rítmica nos pés, e finalmente a umbigada, que traduzia a sobrevivência de alguma dança ritual africana ligada ao culto da fecundidade.

Na Espanha, onde a sarabanda surge levada provavelmente da América Central no início do século XVI, sua coreografia já era descrita em 1623 pelo padre Giambattista Merino como de uma dança em que os participantes "balançam as cadeiras e entrechocam os peitos".

A contribuição negra já estava aí, de forma mais do que evidente, nesse choque dos peitos, cabendo aos peninsulares, por herança árabe, acrescentar o toque de castanholas com os braços erguidos para o alto.

Essa sarabanda, vista dançar anteriormente em Barcelona pelo médico de Basiléia Thomas Platter, o jovem, que a descrevia com "homens e mulheres, frente a frente, tocando castanholas, realizando movimentos principalmente para trás, e contorsões absurdas com o corpo e com os pés"²⁰⁰, já era quase uma reprodução do fandango, onde o elemento negro era inequívoco.

Quanto à coincidência cronológica entre o aparecimento de danças como a sarabanda e as primeiras repercussões da colonização da América, e o surgimento dos negros no próprio cenário urbano europeu, há uma série de depoimentos de contemporâneos que não deixam margem a qualquer dúvida. Especialmente no que se refere à sarabanda (que na realidade englobava danças como a xácara, o rastro, a tarraga e a própria chacona) um depoimento do historiador Juan de Marina (1536-1623) ia apontá-la em meados do século XVI como coisa nova, ao escrever: "apareceu por êstes anos uma dança e canto tão lascivo nos versos, e tão feio nos requebros, que é o bastante para atear fogo mesmo nas pessoas mais honestas".²⁰¹ Existem, ainda, porém, outras referências esclai-

recedoras, como as feitas à dança denominada chacona por Lope de Vega, ao indicar sua procedência americana nos versos

*"De las Indias a Sevilla
ha venido por posta".*

E ainda por Quevedo, que precisava melhor a fonte da sua criação chamando-a de "chacona mulata".

Desta maneira, quando no correr do século XVI apareceu o fandango — apontado até hoje como uma das formas de dança que mais influíram na criação do lundu pelos negros brasileiros — os africanos e seus descendentes europeus já caminhavam para um século de identificação com as criações populares de Portugal e da Espanha, no campo do ritmo e da coreografia.

O fandango, que teria sido, ao lado dos boleros e seguidilhas, a dança de brancos mais freqüentes no Brasil durante o período de dominação espanhola em Portugal, de 1581 a 1640, deve ter agradado aos escravos trazidos da África e às primeiras gerações de crioulos e mestiços da Colônia, pela simples razão de que já havia muito do seu ritmo e do seu estilo na forma pela qual a suposta criação do povo colonizador chegava da Europa.

Os negros, inicialmente, é claro, prefeririam cultivar os seus batuques no estilo das diferentes nações africanas de onde se originavam. Quando, porém, como demonstrava o escritor Nuno Marques Pereira em seu *Compêndio Narrativo Do Peregrino Da América*, os brancos perceberam que muitos desses batuques não eram simples danças de diversão, mas práticas rituais denominadas *calundus* a perseguição à música tribal teve início, e os negros foram logicamente obrigados a adotar, pelo menos de forma ostensiva, os gêneros de danças impostos pelos brancos.²⁰²

A julgar por uma carta do ex-governador de Pernambuco de 1768 a 1769, o Conde de Pavolide, endereçada ao ministro Martinho de Melo e Castro, em Lisboa, a 10 de junho de 1780, os negros conseguiram cultivar no Brasil suas danças rituais sob o disfarce de *batuques* até

bem avançado o século XVIII, pois era só por esse tempo que o conde chamava a atenção do governo da metrópole para aquele insuspeitado caráter religioso dos batuques, ao recomendar com base na sua experiência de ex-administrador no Brasil:

“Os bailes que entendo ser de uma total reprovação são aqueles que os pretos da Costa da Mina fazem às escondidas ou em casas ou roças, com uma preta mestra, com altar de ídolos, adorando bodes vivos, e outros feitos de barro, untando seus corpos com diversos óleos ou sangue de galo, dando a comer bolos de milho depois de diversas bênçãos, supersticiosas, fazendo crer aos rústicos que aquelas uniões de pão, dão fortuna, fazem querer bem mulheres a homens...”¹⁰⁹

E embora segundo ainda o próprio Conde de Pavolide os negros, por aquela época, já alternassem com essas danças rituais “o lundum dos pardos e brancos daquele país” (o que valia por uma primeira indicação da existência do lundu no Brasil), o certo é que ainda no fim do mesmo século XVIII a adesão dos escravos às danças impostas pelos colonizadores brancos não era total. De fato, escrevendo sobre os batuques de negros no início do século XIX, mas reportando-se com toda a certeza a seus tempos de mestre de grego na Bahia, no século anterior, o professor régio Luís dos Santos Vilhena confirmava a impressão do Conde de Pavolide vinte anos antes, ao escrever:

“Por outro princípio não parece ser muito acerto em política o tolerar que pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros de um, e outro sexo, os seus batuques bárbaros a toque de muitos, e horrorosos atabaques, dançando desonestamente, e cantando canções gentílicas, falando línguas diversas, e isto com alaridos tão horrendos que causam medo, e estranheza, ainda aos mais afoitos”.¹¹⁰

Essas canções gentílicas, ou seja, africanas, cantadas ao som de atabaques, nada teriam que ver ainda com as genéricas *danças de negros* depois descritas por tantos cronistas como danças de roda, com coreografia muito semelhante a do fandango. Assim, deve-se entender que,

coincidindo com os primeiros contatos dos negros em geral com os gêneros de danças e canções dos brancos colonizadores, grande parte dos escravos ainda continuava a cultivar no Brasil um tipo de música africana capaz de causar impressão muito próxima daquela expressa pelo nobre escritor e poeta português D. Francisco Manuel de Melo, durante seus três anos de degredo no Brasil, de 1655 a 1658, nos versos do soneto intitulado *Vária idéia, estando na América e perturbado no estudo por bailes dos barbaros*:

“Que desta negra gente em festa rude,
Endoidece o lascivo movimento”.

Impressão semelhante, por sinal, a que o também escritor Nuno Marques Pereira ia registrar mais de cinqüenta anos depois, ao contar no capítulo XI do seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* como não conseguira dormir uma noite com o “estrondo dos atabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas”, acompanhados de “tão horrendos alaridos que se me apresentou uma confusão do Inferno”.¹¹¹

A não ser pela referência às *castanhetas* — que, se o cronista não se enganou, já indicavam pelos fins do século XVII ou início dos XVIII a adoção pelos negros brasileiros da castanhola introduzida na Espanha pelos árabes — nada realmente existe na descrição de Nuno Marques Pereira que possa conciliar a música de escravos por ele ouvida com a européia da época.

Pelo próprio livro de Nuno Marques, por sinal, pode-se verificar que os instrumentos dos brancos da época eram a viola, a harpa, o alaúde, a tiorba, a bandurriilha, a rebeca, o rebecão, a cítara, o dedal, o buxão, o fagote, a corneta e a flauta, os quais pressupõem um tipo de música em evidente desacordo com o “estrondo” de atabaques e canzás. É além do mais porque, segundo ainda o mesmo Nuno Marques, a boa música do tempo era — conforme definia, criticando as canções mais ou menos livres que começavam a aparecer — aquela “que se reduz

a dois termos, e pontos e que vêm a ser: cantar em toada e a compasso; porque nestes dois termos, ou preceitos, está toda a inteireza e perfeição desta Princesa das Artes".¹²³

De qualquer forma, porém, é evidente que pelo correr da primeira metade do século XVIII, ao menos nos maiores centros urbanos da Colônia, que eram Salvador e o Rio de Janeiro, o intercâmbio inevitável dos negros africanos e seus descendentes crioulos com a música popular dos brancos deveria começar a apresentar os seus primeiros resultados.

Para animar as excitantes umbigadas que os negros, primeiro na Península Ibérica, e depois no Brasil, haviam introduzido na coreografia do fandango, os tocadores de viola começaram a interpolar ao ritmo de acompanhamento musical da dança alguns estribilhos cantados que passaram a ser chamados de chulas ou mangalaças, pelo evidente tom de "canalhice" popular com que soariam tais versos aos ouvidos das pessoas respeitáveis.¹²⁴

Criada essa primeira forma de refrão adaptada à música das danças a que os pretos de há muito vinham impondo o seu estilo, não seria de estranhar que, num dado momento, alguém desse ao tipo de toada chula que melhor se adaptava ao ritmo das violas o nome de *lundu*.

1. A FOFA DE BRANCOS E MESTIÇOS

Antes do aparecimento desse primeiro gênero de canção popular paralela à dança do mesmo nome, o lundu, os negros e mestiços ainda seriam responsáveis pela criação da mais popular das danças populares do Brasil do século XVIII: a denominada fofa.

Em seu livro *A Modinha E O Lundu No Século XVIII*, o musicólogo Mozart de Araújo foi o primeiro a levantar a hipótese de que "enquanto o lundu se fixava no Brasil, a dança de procedência negróide que mais se popularizou nas bandas de além-mar, no século XVIII, não foi o lundu, mas a *fofa*, que muitos viajantes chegaram a con-

siderar "a dança mais característica de Portugal" na segunda metade daquele século".¹²⁵

O que Mozart Araújo não sabia em 1962, quando publicou o seu livro (embora tivesse conhecimento indireto do documento, através de citação de Manuel de Souza Pinto em *O Lundum Avô Do Fado*), é que um pequeno folheto impresso em Portugal em meados do século XVIII apresentava a fofa como a dança "que veyo agora da Bahia". Um exemplar desse preciosíssimo documento veio a cair em mãos do jornalista Theofilo de Andrade, do Rio de Janeiro, que o publicou parcialmente na revista *O Cruzeiro*, fixando aliás arbitrariamente a sua edição em 1750.¹²⁶

Esse folheto revelou-se da maior importância para mostrar que, muito antes do aparecimento da primeira referência expressa ao lundu (que continuaria a ser o ano de 1780, conforme o documento do Conde Pavolide divulgado por Pereira da Costa)¹²⁷, já existia no Brasil uma dança popular suficientemente característica e original a ponto de figurar ao lado do fandango hispanoluso como um gênero à parte.

A fofa, segundo a apresentação do autor do folheto, que se escondia com as iniciais C.M.M.B., era um "Som do Brasil, com propriedade para vodas, e galhofas", isto é, um tipo de música de dança destinada à diversão da gente das camadas mais modestas das cidades da época.

De fato, em esclarecimento que seguia a essa definição, o autor da *Relação da Fofa Que Veio Agora da Bahia* explicava constituir tal música "o som do marujo, do galego, do moço de servir, da inquietação da balbúrdia, dos barulhos e das traficâncias", o que claramente indicava desde logo um público de gente livre e um ambiente citadino, e portanto predominantemente branco e mestiço.

No parágrafo imediato, porém, o autor da *Relação da Fofa* dá a entender que bem poderia ocorrer o contrário: a dança seria uma criação marcadamente negra, mas as suas características — pelo resultado de uma síntese com as danças européias da época (e talvez o próprio fandango) — atenderiam tão a propósito ao gosto das ca-

madras populares muito mestiçadas do tempo, que elas se encarregaram de adotá-la e universalizá-la entre os brancos.

De fato, escrevia o autor da *Relação da Fofa* que “apenas a ouve tocar, a preta já está no meio da casa a bailar sem sossêgo. Apenas a ouve o preto, já está, como doudo a dançar, como uma carrapeta, e não sossega também sem sair a terreiro”.

O que fica de qualquer maneira fora de dúvida é o fato de a fofa ter sido a primeira dança documentadamente brasileira e popular, no sentido de que englobava no interesse pelo seu ritmo o galego europeu, os pretos e pretas africanos ou crioulos, e finalmente (a indicação do autor do folheto neste particular é expressa) também os mestiços, representados pelos mulatos:

“Apenas também huma Mulata da Bahia ouve o seu toque, já não está em si, já toda se inquieta; até que sahe fora de si a bailar as trepecinhas”.¹⁷⁷

Quanto à indicação de que constituía a fofa um som “da inquietação e da balbúrdia”, deve-se entender que o seu ambiente original era de fato o “dos barulhos, e das traficâncias”, isto é, o submundo urbano do Brasil Colônia, representado pelas rodas de valentes e desocupados, pelo público das vendas vizinhas do porto (onde marujos se reuniam para beber e jogar), e os redutos de prostituição.

Muito a propósito, a mais antiga referência à dança da fofa comprova essa condição de criação popular ao nível das camadas mais baixas da sociedade do século XVIII (o que novamente aproxima a origem da fofa das fontes negras); pois o autor dessa citação, o jesuíta padre Bento de Cepeda, ao denunciar em 1761 a má conduta de um certo padre Manuel Franco, do Colégio de Olinda, em Pernambuco, dizia que ele “dançava a fofa (que é dança desonesta) com mulheres de má reputação”.¹⁷⁸

A expressão *dança desonesta* significava — do ponto de vista da boa moral estabelecida pelas elites do tempo — uma dança livre, desenvolta, propiciadora de eventual

contato direto entre dançarinos de sexos diferentes, e de coreografia à base de negaças, volteios (“como uma carrapeta”, dizia a *Relação da Fofa*), e acrescentada ainda de “diversos movimentos do corpo”, conforme escrevia o Conde de Pavolide em sua descrição dos bailes de pretos, que “dançam e fazem voltas como arlequins”.

Algumas dessas características já existiam entre os portugueses, é bem verdade, dentro das próprias *folias* ainda conhecidas no século XVII. Essas folias eram constituídas de danças ruidosas, de passos muito variados, ao som de castanholas, pandeiros e outros instrumentos de percussão, e com giros de corpo tão rápidos a ponto de conferir à movimentação dos participantes a impressão de uma reunião de loucos, o que desde logo explicava a escolha do nome *folia* para a folgança (folia vindo de folê, do latim *folle*, coisa que está sempre em movimento de vaivém).

Essas danças, porém, eram de tipo coletivo, e sem o sentido de interesse sexual dirigido, o que viria a se tornar possível a partir da sarabanda e do fandango, já com influência negra, através da formação de uma roda em que os dançarinos de sexos opostos se defrontavam, e se dirigiam olhares e expressões corporais de evidente intenção erótica.

As raras descrições contemporâneas da fofa (que o Duque de Chatelet viu dançada em 1778 em Lisboa “dois a dois” e achou extremamente lasciva) não permitem maiores esclarecimentos sobre a sua exata coreografia, a não ser no ponto em que, tal como no caso posterior do lundu, também se aproximaria de alguma maneira do fandango espanhol. O francês Dumouriez, citado pelo historiador português Caetano Beirão no livro *D. Maria I*, veria de fato a fofa dançada em Lisboa “dois a dois, como a dança espanhola chamada fandango”, e acrescentava que, ao som de viola, seus movimentos “extremamente indecentes imitam perfeitamente o momento do gozo”.

Pela descrição que dela faz o autor da *Relação da Fofa Que Veyo Agora Da Bahia*, porém, pode-se perceber

que, talvez por essa mesma razão que levava os observadores a acusá-la de indecente, a nova dança nada mais fazia do que antecipar as futuras contradanças de origem européia, proporcionando algumas oportunidades de contato direto entre os dançarinos. Depois de chamar a fofa na folha de rosto do seu folheto de “cuco do amor”, o autor da *Relação* esclarecia que a “Fofa da Bahia faz desafiar o coração, tremer o corpo, arrancar as unhas dos pés a modo d’osga”. E acrescentava: “A Fofa da Bahia faz casar muita gente, e he toque simpático com préstimo, para atrair amisades e unir noivos”.

Dessa forma, como as informações sobre o lundu só começam a aparecer a partir de 1780, e sempre muito mais ligado à idéia de dança de negros, é quase certo que a fofa tenha sido uma estilização mais acessível de formas negras (o que explicaria sua mais fácil assimilação pelos colonizadores), enquanto o lundu permaneceria sempre uma dança exótica, do ponto de vista da elite branca, daí surgindo a sua transformação em número obrigatório dos entremezes de teatro.

*2. OS BATUQUES DE NEGROS E A DANÇA DO LUNDU

A influência negra é o único ponto pacífico nas controvertidas informações até hoje acumuladas pelos estudiosos em torno da dança e, logo depois, do tipo de cantiga que viria a receber o nome de lundu.

Em seu livro *A Modinha E O Lundu No Século XVIII*, Mozart Araújo esclarece definitivamente pelo menos um dos pontos que havia induzido em erro todos os autores que até então (e alguns mesmo depois) tinham escrito sobre o lundu. Consistia esse engano — baseado em um verso de Sá de Miranda citado com erro tipográfico e numa informação precipitada de Rodney Gallop — em fazer remontar a existência do lundu ao Portugal do século XVI.

A verdade, porém, é que, embora como foi dito, a influência dos negros já se fizesse sentir pelos 1500 na Península Ibérica, o verso de Sá de Miranda (1495-1558) referindo-se a “palabras de london” deveu-se a um erro da edição de 1840, e a declaração de Rodney Gallop, atribuindo ao rei D. Manuel (no trono de 1495 a 1521) a proibição de “Batuques, Charambas, Lundus”, só pode ser interpretada como uma traição das anotações e pesquisas do autor, pois Mozart Araújo nada encontrou em Portugal sobre o assunto nas Ordenações do chamado Rei Venturoso.³⁷⁹

Na realidade, as referências à dança do lundu só começam a surgir a partir do fim do século XVIII, exatamente quando parece cair muito o interesse pela fofa, cujo destino histórico era o de acabar adaptando-se melhor às condições das camadas populares da metrópole, a ponto de poder ser considerada em 1774 pelo inglês Dabrymple como “la danse particulière de Portugal, comme le fandango est celle des espagnols”.

• Para começar, o grande sucesso do lundu baseava-se em que, após quase duzentos anos de aculturação negra no Brasil, ele aparecia como a primeira forma de batuque africano estruturado em moldes de coreografia e de ritmo possíveis de serem imitados não apenas pelos mestiços, mas também pelos brancos colonizadores e seus descendentes nacionais.

Os batuques, nome aplicado sempre com sentido genérico a todos os ritmos produzidos por negros à base de percussão, começaram a preocupar os dirigentes da Colônia — tal como já foi demonstrado — quando se começou a chamar a atenção, a partir dos últimos anos dos 1700, para o caráter muitas vezes religioso de tais manifestações dos negros. Desde esse momento — e sobretudo porque a experiência do Quilombo dos Palmares tinha demonstrado, desde um século atrás, o perigo da unidade cultural dos africanos no Brasil — a orientação dos governos da Colônia dirigiu-se toda no sentido da distinção das duas modalidades de música e dança negras, a fim de proibir a religiosa e proteger a profana. E assim

foi que, em conseqüência da carta de 10 de junho de 1780, de D. José da Cunha Grã Ataíde e Melo, Conde de Pavolide, em que chamava a atenção para aquela diferença, o governo da metrópole baixou menos de um mês depois, a 4 de julho, um Aviso ao governador de Pernambuco informando "que Sua Magestade ordenava. que não permitisse as danças supersticiosas e gentílicas; enquanto às dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas, com o fim de evitar-se, com este menor mal, outros males maiores".³⁰⁰

1780
Ora, como no mesmo Aviso a boa providência de el-Rei recomendava ainda ao governador "usar de todos os meios suaves, que a sua prudência lhe sugerisse, para ir destruindo pouco a pouco um divertimento tão contrário aos bons costumes", não há como deixar de concluir que, a partir de então, o critério das autoridades seria o de fazer substituir as "danças supersticiosas e gentílicas" por aquelas que pudessem representar um compromisso com a estrutura vigente (caso da coroação de reis negros nas festas de Congos das irmandades do Rosário, mais tarde transformados em inofensivos maracatus), ou promettessem uma síntese com a música e dança trazidas da Europa pelas camadas mais baixas do povo colonizador.

Sendo assim, é de admitir-se que, de todos os gêneros de danças européias, ia ser mesmo na dança do fandango que os negros do Brasil acabariam encontrando — tal como já havia acontecido com os negros da metrópole — os maiores pontos de contato para um novo capítulo no processo de aculturação.

Lançada inicialmente na Espanha com andamento lento, compasso de 6/8 e tom menor, o fandango transformou-se com o tempo, ainda na Europa, por influência dos negros e mestiços, numa dança de 3/4 com uma característica aceleração rítmica. E na verdade, quando Casanova vê dançar o fandango em Madri em 1767 e define a sua coreografia como "uma manifestação de amor do princípio ao fim, desde o olhar de desejo até o êxtase de gozo", isso indicava que estava tudo pronto para a entrada em cena dos negros do Brasil: vindo dos batu-

ques, a marcação rítmica dos negros na base das palmas e da acentuação do tempo forte (característica da dinâmica das danças de caráter primitivo), acabou impondo à dança o compasso de 2/4, acelerou ainda mais o andamento e aumentou a malícia rítmica das síncopes. Em pouco tempo, passava assim a sobreviver da dança hispano-lusa apenas a coreografia e o castanholar dos dedos com os braços erguidos para o alto.

A repercussão da contribuição negra a esse tipo de dança em que, ao ritmo da música, os bailarinos como que se desafiavam com "mil gestos, que são de tal lascívia que nada se lhes pode comparar" (segundo Casanova), pode ser medida através de um saboroso documento do tempo: a descrição de um batuque pelo poeta Tomás Antônio Gonzaga em sua sátira intitulada *Cartas Chilenas*.

Em sua descrição da dança o poeta não a apresenta diretamente como um lundu, preferindo a denominação de batuque, uma vez que faz um criado responder a Doroteu (governador de Minas, Cunha Menezes), quando este lhe pergunta a razão da algazarra no dia seguinte à cena descrita: "Fizemos esta noite um tal batuque!".³⁵¹

O relato desse batuque, no entanto, nos termos em que o poeta o faz do verso 101 ao 125 da Carta 11ª, denominada *Em Que Se Contam As Brejeirices De Fanfarrão*, não deixa dúvida quanto ao fato de tratar-se de uma adaptação, por brancos, de um batuque de negros, usando a coreografia geral do fandango, ou seja, um autêntico lundu. E o curioso é que, descrevendo na Carta 6ª as festas de rua realizadas em Vila Rica para comemorar em 1786 o casamento do infante D. João com D. Carlota Joaquina, Gonzaga observara que "a ligeira mulata, em trajes de homem, dança o quente lundum e o vil batuque".³⁵² Assim, pois, como o quadro do batuque que traça logo adiante na sátira coincide em tudo com as descrições da dança do lundu feitas mais tarde, a partir do início do século XIX, por vários visitantes estrangeiros, a conclusão a tirar é a de que nos últimos vinte anos do século XVIII os nomes batuque e lundu ainda se equiva-

liam para designar a dança dos negros, mesmo quando executada por brancos, como era o caso do pagode realizado pela criadagem do palácio do governador em Vila Rica.

Na verdade, eis como representava o autor das *Cartas Chilenas* o quadro do batuque dançado enquanto “o sono estende na cidade as negras asas”:

*“Fingindo a moça que levanta a saia
e voando na ponta dos dedinhos,
prega no machacaz, de quem mais gosta,
a lasciva embigada, abrindo os braços.
Então o machacaz, mexendo a bunda,
pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
ou dando alguns estalos com os dedos,
seguindo das violas o compasso,
lhe diz — “eu pago, eu pago” — e, de repente,
sobre a torpe michela atira o salto.
Ó dança venturosa! Tu entravas
nas humildes choupanas, onde as negras,
aonde as vis mulatas, apertando
por baixo do bandulho a larga cinta,
te honravam cos marotos e brejeiros,
batendo sobre o chão o pé descalço.
Agora já consegues ter entrada
nas casas mais honestas e palácios!
Ah! tu, famoso chefe, dás exemplo.
debaixo dos teus tetos, com a moça
que furtou ao senhor o teu Ribério!
Tu também já batucas sobre a sala
da formosa comadre, quando o pede
a borracha função do santo Entrudo.”*¹⁵³

Tomás Antônio Gonzaga é tão preciso nessa descrição que os elementos brancos e negros da dança se tornam evidentes. A impressão de vôo na ponta dos dedos revelava a contribuição negra, representada pelo verdadeiro deslizar ao ritmo da música, o que era conseguido com um movimento imperceptível das plantas dos pés, sem erguê-los do chão, mas capazes de fazer avançar o corpo do dançarino tremelicando, como se estivesse sobre patins.¹⁵⁴ Esse movimento da dança era rematado pela umbigada igualmente negra. Curiosamente, a essa investida da moça, efetuada rigorosamente dentro de uma tradição

de dança de roda afro-brasileira, o machacaz — que a descrição do poeta indica ser um servidor branco do palácio — responde com outra umbigada, mas acompanhada de movimentos claramente do fandango. A mão na testa e a outra no quadril é a posição clássica de danças espanholas (e até hoje cultivada no flamengo), e os estalos com os dedos nada mais constituíam do que uma imitação de castanholas.

Como o poeta preferiu o termo batuque para a cena descrita, foi-lhe possível usar em dois de seus versos o verbo batucar com um sentido destinado a não sobreviver na linguagem corrente. Quando Tomás Gonzaga se refere a Doroteu dizendo “tu já batucas, escondido debaixo dos teus tetos” e, mais adiante, escreve “tu também já batucas sobre a sala da formosa comadre”, o poeta estava querendo dizer que o “famoso chefe” *dançava batendo com os pés no chão*, não apenas no próprio palácio, mas na casa de terceiros, sempre que para isso havia uma oportunidade, como aquelas por ele retratadas como quadros de costumes típicos da sociedade urbana mineira dos últimos 15 anos do século XVIII. E isto é muito importante também para fixar a data da entrada da dança de terreiro na casa dos brancos, ou seja, “nas casas mais honestas e palácios”. Na verdade, é ainda o próprio poeta quem chama a atenção para o fato de que, até pouco antes de 1780, aquele tipo de dança só entrava “nas humildes choupanas, onde as negras, aonde as vis mulatas [vis aí no sentido de mulatas de condição social inferior] apertando/por baixo do bandulho a larga cinta, te honravam cos marotos e brejeiros [isto é, não viam nada de mais em praticar tal dança no meio de malandros e folgazões]/batendo sobre o chão o pé descalço [vale dizer, marcando o ritmo no terreiro — o que explicava o uso do verbo batucar — com o pé descalço indicativo da inferioridade social, numa época em que se proibia simbolicamente aos negros usar sapatos].

A fixação dessa data de 1780 é de fato importante porque, conforme se comprova por uma informação do negociante inglês Thomas Lindley, de pouco mais de vinte

anos depois dessa escandalizada descrição do mineiro Tomás Antônio Gonzaga, o mesmo tipo de dança já era praticado na Bahia pelas famílias brancas, dentro de suas próprias casas.

Em suas anotações do dia-a-dia durante um ano de prisão por tentativa de contrabando em Salvador, ou seja, de 13 de julho de 1802 a agosto de 1803, o inglês Lindley refere-se por duas vezes ao costume das famílias baianas de se oferecerem banquetes que terminavam com uma “dança inspirada dos negros brasileiros”. A primeira vez aconteceu na casa do próprio capitão comandante do Forte de Barbalho, em que se encontrava preso em maio de 1802. Lindley, porém, deve ter verificado posteriormente que a tal dança já estava muito difundida porque, ao acrescentar ao seu diário de prisioneiro uma *Descrição das Províncias de Porto Seguro e São Salvador*, escreveu:

“Nessas grandes ocasiões [dias santos], depois de regressarem da igreja, visitam as senhoras umas às outras, e fazem as refeições mais fartas do que de costume, sob a denominação de banquetes. Durante e após o repasto, bebem excepcional quantidade de vinho; e quando tudo se eleva a um ‘tom’ fora do comum, entram em cena o violão ou o violino, e começa a cantoria, que logo cede o passo à atraente dança dos negros. Emprego esse termo como o que mais se coaduna ao divertimento em questão, *misto de dança da África e fandango da Espanha e Portugal*”¹⁸⁷ (o grifo é nosso).

Da mesma forma que o poeta Gonzaga, Lindley ainda não chama de lundu a essa “dança inspirada dos negros brasileiros”, mas, ao descrevê-la, percebe-se que é a mesma vista pelo poeta mineiro vinte anos antes, com um único pormenor a acrescentar: agora a dança inclui acompanhamento de viola (o tradutor de Lindley registrou violão, mas no início do século XIX era a viola ainda o instrumento de cordas quase exclusivo na Colônia), e ao seu “dedilhar insípido” já se canta um estribilho marcado por coro e palmas, origem da canção denominada lundu.

“Consiste [a dança] em bailarem os pares ao dedilhar insípido do instrumento, sempre no mesmo ritmo, quase sem moverem as

pernas, mas com toda a ondulação licenciosa dos corpos, juntando-se uma pessoa à outra, durante a dança, em contato de modo estranhamente imodesto.”¹⁸⁸ Os espectadores colaboram com a música, num coro improvisado, e batem palmas, apreciando o espetáculo com indescritível entusiasmo”.¹⁸⁷

O próprio Lindley, aliás, não deixa dúvida quanto à popularidade dessa dança em várias faixas das camadas populares do início do século XIX, incluindo-se as pequenas famílias brancas:

“O minueto e as danças populares” — escreveu — “são conhecidos e praticados nos círculos mais elevados; mas esta é a dança nacional; todas as classes, quando põem de lado o formalismo, a reserva e, posso acrescentar, a decência, entregam-se ao interesse e ao enlevo que ela excita”.¹⁸⁸

Se Lindley, como observamos, não chegou a identificar ao lundu esse “misto de dança da África e fandango da Espanha e Portugal”, o prussiano von Martius, descrevendo vinte anos depois aquele mesmo costume dos baianos de animarem seus jantares com música e dança, não deixou de registrar o nome que ainda não seria tão comum no despontar do século XIX:

“Nesses jantares” — escreveu von Martius — “aparece no fim um grupo de músicos, cujos acordes, às vezes desafinados, convidam ao lundu, que as senhoras costumam dançar com muita graça”.¹⁸⁹

A grande novidade dessa dança em que, tal como no caso da fofa, a coreografia vinha do fandango dos europeus e o ritmo e as umbigadas do batuque dos negros, ia revelar-se na criação da parte cantada, surgida a pouco dos estribilhos marcados por palmas.

O papel do “coro improvisado”, que os espectadores cantavam marcando o ritmo com palmas, era o de incentivar os dançarinos através de um clima de excitação coletiva que contribuía para o bom desempenho da sua representação dramática de um jogo amoroso capaz de conduzir ao clímax sexual simbólico da umbigada.

Estruturados esses estribilhos, dentro da marcação rítmica particular de um batuque adaptado a determinada seqüência de desenhos da dança, a tendência natural — quando tais estribilhos eram executados à viola, fora do terreiro — era a de pedirem uma parte cantada mais extensa, em que pudessem ser encaixados como arremate.

Quando esse processo de criação de um gênero de canção a partir da dança começou a se desenvolver, em execuções à viola, a influência da percussão do batuque ia se revelar na entoação de chulas de “ritmo cadenciado e onomatopaico” (como bem observou Guilherme de Melo em seu livro *A Música No Brasil*), ao final das quais se acrescentava o estribilho, que traduzia a parte cantada em coro, com acompanhamento de palmas.

E' pelo menos assim que se explica a conclusão a que chegou a musicóloga e folclorista Oneyda Alvarenga no seu livro *Música Popular Brasileira*, ao concluir, através de uma análise estritamente musical, que “no lundu canção do século XIX, a música, em compasso binário, apresentava muitas vezes uma parte de estrutura declamatória, com valores rápidos e intervalos curtos (estrofe), a que se segue uma outra de caráter coreográfico nítido, e sincopada (refrão)”.¹⁹⁰

A impressão produzida pelo toque da viola à base desses “valores rápidos e intervalos curtos”, serviu desde logo para estabelecer uma diferença reconhecível por qualquer ouvido entre a batida do lundu-canção, com acompanhamento de cordas, e o som do batuque propriamente dito que animava a dança com percussão.

O alemão von Martius, comentando a vida popular do Pará em 1820, após registrar que os mulatos de Belém se entregavam aos prazeres da música, do jogo e da dança “com a mesma leviandade dos seus congêneres do sul”, estabeleceu de maneira clara essa distinção ao notar a agitação de tais mestiços “aos sons monótonos, sussurrantes, do violão, no lascivo lundu, ou no desenfreado batuque”.¹⁹¹ Em outro ponto de sua obra (*Viagem Pelo Brasil*, Vol. II, p. 347) Martius diz ainda ter visto em Ilhéus um baile “com o requadrado lundu e o quase

imoral batuque”, o que talvez explique, desde logo, o que o poeta Gonzaga tenha querido distinguir quase 25 anos antes, ao referir-se diferenciadamente nas suas *Cartas Chilenas* ao “quente lundum e o vil batuque”.

Essa transição da música de dança para a canção solista, com acompanhamento de viola, seria aliás magnificamente bem documentada pelo escritor Manuel Antônio de Almeida em seu romance de costumes *Memórias De Um Sargento De Milicias*. Ao descrever, reportando-se ao início do século XIX, às várias modalidades da dança intitulada fado (que, na realidade, constituía então uma variante e, em alguns casos, apenas um segundo nome para o lundu), Manuel Antônio de Almeida, após indicar a existência de fados com uma só pessoa na roda, um casal, ou várias pessoas acrescentava com precisão:

“A música é diferente para cada uma, porém sempre tocada em viola. Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético”.¹⁹²

O que o romancista carioca queria dizer é que, para cada modalidade de dança — uma pessoa de cada vez na roda, um casal ou “muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes estrondoso e prolongado” — o tocador de viola propunha um estribilho diferente, após o qual cantaria de qualquer maneira, a sua cantiga ou chula de pensamento poético correspondente às estrofes.

E era exatamente para acentuar essa intenção poética dentro do ritmo cadenciado que o tocador de viola procurava fazer as cordas chorarem, isto é, chegarem sonoramente a um efeito expressivo capaz de acentuar a intenção do texto.

Nem deveria ser outra coisa o que o poeta português Nicolau Tolentino (1740-1811) desejou acentuar pelos fins do século XVIII, quando escreveu em um dos seus retratos em versos dos costumes da corte de D. Maria I que “em bandolim marchetado,/Os ligeiros dedos prontos,/Louro peralta adamado/Foi depois tocar por pontos/O doce lundum chorado”. Ou ainda quando em outra

quintilha se referia inequivocamente ao lundu já como canção solista, ao escrever: "Vai da janela da escada/ A colher, com doce agrado,/ Os suspiros que te envião,/ Ao som do lundum chorado".¹⁹³

E se alguma dúvida ainda restasse quanto a essa particularidade de estreita conotação da música com a psicologia entre maliciosa e sensual dos músicos mestiços — que se encarregariam de estilizar à viola essa canção lundu saída das rodas de batuques — bastaria lembrar que o mulato carioca Domingos Caldas Barbosa, no estribilho de um *Lundum Em Louvor De Uma Brasileira Adotiva*, já cantava em Portugal na segunda metade do mesmo século XVIII:

"Ai rum rum
Vence fandangos e gigas,
A chulice do Lundum".¹⁹⁴

A chulice, aí, era o certo que intraduzível no qual o poeta enxergava, ao ver dançar o lundu em Lisboa, alguma sutil característica popular brasileira, que por sua aura especial se revelaria superior às possíveis qualidades de outras danças da época, como o fandango ou a giga.

Esse *quid* expressivo poderia mesmo chegar ao ponto de, pela repetição obsessiva do ritmo, conduzir o ouvinte a um extremo de tensão emocional que o poeta, como brasileiro saudoso de seu país (vivia em Lisboa desde 1770), temia inclusive por seu efeito:

"Este Lundum me dá vida
Quando o vejo assim dançar;
Mas temo se continua,
Que Lundum me há de matar".¹⁹⁵

A verdade é que, surgido o tipo de canção solista denominada de lundu, em evidente ligação de origem com a dança do mesmo nome, verificou-se uma curiosa dissociação. O lundu-dança continuou a ser cultivado por negros e mestiços (e até por brancos das camadas mais baixas) apoiado apenas nos estribilhos, ou incluindo eventualmente uma ou outra chula intercalada. O lundu-can-

ção, graças ao *exotismo* da sua origem popular, passou a interessar de um lado aos compositores cultos (que o acabariam desfigurando ao ponto de o confundirem ainda antes do fim do século XVIII com as modinhas de sabor erudito), e do outro aos músicos de teatro, que viam no casamento de um texto engraçado com a malícia da dança uma boa atração para o público de brancos amantes de emoções eróticas.

3. O LUNDU-CANÇÃO DOS BRANCOS E OS ENTREMEZES DE TEATRO

As informações sobre o lundu nos teatros do Rio de Janeiro, de Salvador e do Recife, aparecem todas, coincidentemente, ao despontar a década de 1820.

Introduzido o teatro no Brasil pelos moldes portugueses, era costume intercalar nos intervalos das representações de tragédias, dramas, farsas e comédias pequenos quadros com música e dança a que se davam o nome de entremez.

O entremez encerrava sempre um pretexto para que dois ou três personagens estabelecessem diálogos sobre temas engraçados, criando situações que acabavam invariavelmente em danças e cantorias.

Em velhos entremezes do tempo do Príncipe D. João, citados por Pires de Almeida em seu periódico *Brasil-Teatro* (entre eles a *Casquilharia Por Força*, a *Basófia No Público E A Fome Escondida* e a *Menina Instruída*), vê-se que já no início do século XIX as cansativas tragédias e dramas em cinco atos eram suavizados com quadros em que se dançava não apenas a novidade importada do *Minuete da Côte*, mas a sua adaptação popular brasileira intitulada *miudinho*, além de outras danças mais antigas como o fandango e a fofa, repousando o sucesso dos três últimos, é claro, na já famosa *umbigada*.¹⁹⁶

Assim, quando logo depois a nova variante da aculturação branco-negra no campo das danças batucadas se

torna popular com o nome de lundu, os autores de entremezes não perdem tempo em levar a novidade para o palco, embora causando escândalo a uma minoria do público.

Tal como aconteceria pouco mais de meio século mais tarde com o maxixe criado por sugestão da maneira de dançar dos mestiços das camadas mais baixas do Rio de Janeiro, era a própria coreografia do lundu que impunha essa dança como um número teatral. Aliás, basta uma descrição como a que o barão de Sant'Ana Nery faz do lundu em seu livro *Le Folk-Lore Brésilien* (Paris, 1889, p. 76) para que se compreenda hoje o interesse dos autores de entremezes por aquela dança, às vésperas da Independência:

“No comêço os dançarinos estão todos sentados ou de pé. Um casal se levanta e começa a festa. Quase não se mexem no início: estalam os dedos fazendo castanholas, levantam ou abrem os braços em curva, balançam-se molemente. Pouco a pouco o cavalheiro se anima: evolui à volta da dama como se fosse abraçar. Esta, fria, não liga para as suas investidas; ele redobra de ardor, ela conserva a sua soberana indiferença. Então, ei-los face a face, os olhos nos olhos, quase hipnotizados pelo desejo. Ela bamboleia, ela avança; seus movimentos tornam-se mais sacudidos, e ela tremelica numa vertigem de paixão, enquanto a viola suspira e os assistentes, entusiasmados, batem palmas. Depois ela pára, ofegante, cansada. Seu par prossegue em sua evolução por um momento; e, em seguida, vai provocar outra dançarina, que sai da fila, e o lundu recomeça febril e sensual. O lundu tem encantos que viram as cabeças mais assentadas”.¹⁹⁷

E' claro que, no teatro, dependendo do tipo de público presente e da sua receptividade, esses temperos do lundu podiam ser bem mais carregados de sal e pimenta, como parece ter acontecido no caso do entremez descrito pelo comerciante francês Tollenare, que o assistiu em 1817 num teatro da Bahia. Após esclarecer que “os verdadeiros entremezes são assuntos familiares; constam de amores grotescos de um velho negro ciumento e de uma velha negra faceira; de um inglês ébrio estropeando o português, de marinheiros portugueses que travam brigas e sacam punhais ou facas, de cenas de criados poltrões,

de portadores espancados ou vilipendiados, etc. etc.”, assim Tollenare descrevia o lundu dançado no palco:

“Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação a mais crua do ato do amor carnal. A dançarina excita o seu cavalheiro com movimentos os menos equívocos; êste responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica; o demônio da volúpia dela se apodera; os tremores precipitados de suas cadeiras indicam o ardor do fogo que a abraça; o seu delírio torna-se convulsivo, a crise do amor parece operar-se, e ela vai desfalecida nos braços do seu par, fingindo ocultar com o lenço o rubor da vergonha e do prazer.

O seu desfalecimento é o sinal para os aplausos de todas as partes; os olhos dos espectadores brilham de desejos por ela excitados; os seus gritos reclamam que recomece a luta, e o que se permitiria em um relance é repetido até três vezes perante o público de uma cidade civilizada. Há senhoras nos camarotes e estas não coram; não se pode acusá-las de excessivo recato”.¹⁹⁸

Como se pode depreender — e considerando que os dramas e tragédias que constituíam a parte nobre de tais sessões eram quase exclusivamente de autores estrangeiros, seria com os entremezes dessa segunda década do século XIX que ia nascer — com o concurso indispensável do lundu — o verdadeiro teatro brasileiro.

E era aliás o próprio francês Tollenare quem deixava tal conclusão implícita, ao escrever ainda sob a forte impressão do número do lundu, que “quem quizesse julgar dos costumes dos povos pelos seus teatros, teria que passar em revista as tragédias políticas dos ingleses, os dramas românticos e exaltados dos alemães, as comédias maliciosas dos franceses e os entremezes licenciosos dos brasileiros”.¹⁹⁹

O fato desse caráter nacional do entremez popular tornar-se tão claro aos olhos de um europeu no ano mesmo em que explodia em Pernambuco a revolução nativista de 1817, servia para indicar os primeiros sinais de uma consciência brasileira que já fazia prever a Independência.

Na verdade, como a elite colonial vivia voltada para a Europa, formando o público dos camarotes, interessado apenas nas peças e óperas importadas, a parte popular

das platéias dos teatros pôde estimular o aparecimento dos primeiros artistas e músicos negros e mestiços. E foram estes que, pela evidente falta de modelos a seguir, acabaram criando, graças ao esquema dos entremezes, um tipo de teatro original e brasileiro.

Curiosamente, a composição do próprio público frequentador de teatro começava a mudar. À maneira que os espetáculos se tornavam marcadamente populares, as famílias representantes dos mais altos escalões da sociedade urbana do vice-reinado se afastavam discretamente, só comparecendo ao teatro nas grandes oportunidades.²⁰⁰

Segundo Tollenare, referindo-se ao tipo de teatro existente no Recife pós-revolucionário de 1817, nada podia haver de “mais lastimoso com relação à sala, aos atores e às peças”. E acrescentava:

“As senhoras de boa sociedade não assistem a elas, e com razão, porque ali se executam danças de uma lubricidade desenfreada. Contei apenas seis ou sete mulatas ou mestiças nos camarotes”.²⁰¹

Assim, não era propriamente pelo fato de haver atores negros ou mestiços no palco que as grandes famílias se retiravam (já notara von Martius que na Bahia só havia brancos nos papéis de estrangeiros), mas pela circunstância julgada aviltante de o próprio teatro ser *rebaixado* à condição de local em que se apresentava, como espetáculo, danças que refletiam o gosto e a cultura das camadas mais humildes da população.

Esse aspecto ia acentuar-se com a onda de nacionalismo desencadeado pela campanha da Independência e — conforme notaria com grande argúcia o oficial mercenário alemão Carl Seidler — chegaria a tornar-se um característico do período de xenofobia que precedeu e sucedeu à abdicação de D. Pedro I em 1831:

“Com a abdicação do imperador” — anotou Carl Seidler — “arte mímica, já quase extenuada até a morte, recebeu o golpe de misericórdia. A mesma insensata palavra de despotismo, que subitamente desterrou todos os estrangeiros, militares ou civis, empregados do estado, atingiu o inocente pessoal de teatro,

apesar da vestimenta demasiado transparente que se pudesse suspeitar houvesse por baixo alguma peça de roupa política secreta. Sem preâmbulos, cortaram os contratos de cantores e dançarinos; fossem dançar alhures, pelo vasto mundo afora. Em lugar deles apresentavam-se agora só atores nacionais, em geral mulatos, e infelizmente colhiam patriótico aplauso geral dos espectadores”.²⁰²

Foi pois esse clima que possibilitou, não apenas o triunfo da dança do lundu como espetáculo, mas o aparecimento dos primeiros artistas de origem popular a deixarem seu nome registrado na história do teatro brasileiro.

O mais antigo desses artistas foi, ao que tudo indica, a pernambucana Joana Januária de Souza Bittencourt, popularmente conhecida como *Joana Castiga*. Seu nome surge pela primeira vez em 1824, quando as tropas do batalhão do Imperador, enviadas a Pernambuco para lutar contra os revolucionários republicanos da Confederação do Equador, exigem para sua diversão um espetáculo na Casa da Ópera, no Recife. Arrebanhados alguns artistas para esse verdadeiro *show* improvisado, surgiu no palco a Joana Castiga, dançando e cantando com o *baixo cômico* Francisco (dono de um botequim na rua do Queimado) um dueto em que, depois de cantar alguns versos como

*“Se quiser casar comigo
Hás de ter segredo em tudo...”*

a Joana entrava a trêmer as cadeiras no miudinho, enquanto o Francisco pedia, estimulando o clima de excitação sensual do rebolado: “Castiga, meu bem, castiga!”.²⁰³

O agrado de tais números de dança, no caso de Joana ou Joaninha Castiga, garantiram-lhe uma popularidade que pode ser aferida pelos versos citados sem indicação de fonte por Mário Sette em seu livro *Arruar*, e nos quais o poeta, “lamentando a decadência do teatro”, lembrava com nostalgia:

"E se a Castiga quebrando
No baiano rebolava?
Tudo morto então ficava,
Dizendo sempre: olha lá
Castiga... teu bem aqui 'stá!".²⁰⁴

Esse prestígio popular da atriz pernambucana parece que ainda continuava intacto em 1838 porque, ao lembrar em seu artigo *As Nossas Festas do Campo* o antigo costume de cultuar São Gonçalo "debaixo do compasso do mais rigoroso landum", o padre Lopes Gama escrevia em Pernambuco falando das bailadeiras:

"entravam pela igreja, e ali, postas em redor da tal bandeira [de São Gonçalo], saracoteavam as ancas, rebolavam-se, davam embigadas, puxavam fieira, que não faria mais célebre *Castiga* na capoeira chamada de *Teatro do Recife*".²⁰⁵

O fato desse prestígio basear-se na exibição de uma arte muito presa ainda à sua origem negra, levou a atriz Joana Castiga a experimentar os rigores da censura oficial. Segundo informações de Afonso Rui em seu livro *História Do Teatro Na Bahia*, em 1836 "o chefe de polícia, desembargador Antônio Simões da Silva, determinou ao administrador do teatro Inácio Acioli de Cerqueira e Silva cancelasse os entreatos da atriz Joana Januária de Souza Bittencourt, alcunhada Joana Castiga, pela grande popularidade adquirida na cançoneta brejeira *Castiga, meu bem castiga*, quando aqueles entreatos constassem de lundus".²⁰⁶

O público baiano reagiria a essa proibição deixando de freqüentar o teatro, o que chegou a obrigar o empresário a encerrar a temporada antes do tempo, mas, ao menos nessa mesma Bahia, Joana Castiga e a dança do lundu ainda teriam que enfrentar novas ameaças: novamente permitido em fins de 1837, quando da eclosão da revolta popular de intenções republicanas, o lundu só foi dançado livremente nos palcos de Salvador enquanto durou o susto das elites. Em 1840, subindo ao poder o governador Gonçalves Martins, uma de suas primeiras providências foi proibir ainda uma vez a manifestação

artística das camadas que tinham ousado atacar a elite responsável, final, pela própria construção dos teatros.

Tinha de fato passado o tempo em que, no Rio de Janeiro de 1824 a 1826, o oficial mercenário alemão C. Schlichthorst, referindo-se ao sucesso popular da dança do fado ("o movimento trêmulo do corpo" que já se viu ser uma variante do lundu), afirmava serem "tão encantadoras as posições dessa dança que muitas vezes os dançarinos europeus as imitam no Teatro de São Pedro de Alcântara, recebendo aplausos entusiásticos".²⁰⁷

Em 1840 iniciava-se com a maioria de D. Pedro II o longo reinado de uma refinada preocupação cultural voltada para a Europa, só voltando os quadros de costumes populares a se fazerem representar no teatro a partir do fim da Guerra do Paraguai, principalmente no Rio de Janeiro, com os maxixes dançados em suas cenas cômicas pelo ator Vasques, e no chamado teatro de revista pelas primeiras gerações de artistas populares herdeiros do rebolado da pernambucana Joana Castiga.

4. A MÚSICA DOS NEGROS DA RUA E DO INTERIOR

Enquanto se efetuava essa apropriação, por brancos e mestiços, de tantas danças derivadas dos seus batuques — fofas, fados, lundus e baianos — os negros continuariam sempre a demonstrar em todos os pontos da Colônia a sua criatividade musical pelas ruas, terreiros e quintais.

Em Portugal, o rei D. João V poderia em 1745 proibir a dança das *cheganças* por causa das umbigadas alegremente introduzidas pelos negros escravos com estrondos de bandulhos, mas, no Brasil, as tentativas de proibição continuavam a esbarrar como sempre na necessidade de manter a atenção dos negros distraída da injustiça da sua condição servil.

Para os moradores das cidades do século XVIII que constituíam centros administrativos de zonas rurais, essa tolerância oficial às músicas de pretos escravos, executadas invariavelmente ao som de barulhentos tambores e ata-

baques, chegava a representar um pesado sacrifício. E que, no caso de Pernambuco, por exemplo, como os engenhos de açúcar distribuíam os núcleos de trabalhadores negros por uma ampla região, os escravos aproveitavam a oportunidade dos dias santos para se reunirem na cidade mais próxima e se entregarem aos seus batuques. A cidade de Goiana estava nesse caso. Quando o feriado religioso ou uma festa oficial lhes permitia, os grupos de negros dos engenhos convergiam com seus instrumentos para Goiana, e aí cantavam e dançavam pelas ruas por longas horas, e, às vezes, quando acontecia de um feriado seguir-se a outro, até durante dois dias sem parar, como testemunharia em 1813 o inglês Henry Koster, em Pernambuco mesmo: "Quando se seguem dois feriados sem interrupção, os escravos podem continuar com sua barulheira até a madrugada".²⁰⁸

A população branca da cidade de Goiana, só sabendo interpretar a música, o canto e a dança dos negros africanos pelo seu lado barulhento e assustador, encaminhava suas reclamações ao comandante militar da cidade que, por sua vez, dirigia-se em ofício ao governador da Capitania para saber como agir. E mais de 15 anos depois dos conselhos do Conde Pavolide ao Ministro Martinho de Melo Castro, em Lisboa, a resposta do governador de Pernambuco, D. Tomaz José de Melo, continuava em 1796 a recomendar ao comandante militar de Goiana o respeito a jurisprudência firmada:

"Quanto aos batuques que os negros dos engenhos dessa vila (de Goiana) costumam praticar nos dias santos, juntando-se na mesma, não devem ser privados de semelhante função, porque para eles é o maior gosto que podem ter em todos os dias de sua servidão, porém sempre devem ser advertidos por Vossa Mercê a fim de não praticarem distúrbios, sob pena de serem castigados asperamente".²⁰⁹

Assim, como as proibições aos batuques nas ruas acabavam não se consumando, o que se via em muitos centros onde os gêneros de danças européias ainda não tinham chegado, era a adesão dos brancos à diversão dos negros.

O naturalista alemão Georg Wilhelm Freyreiss, por exemplo, em sua viagem por Minas Gerais entre os anos de 1814 e 1815, pôde notar num batuque a que assistiu em Vila Rica (hoje Ouro Preto) "a presença de muitas senhoras que aplaudiam freneticamente".²¹⁰

E o que era válido para Minas Gerais valia também para Pernambuco, pois, pela mesma época, o francês Tollenare, após observar em Olinda que os brasileiros usavam *guitarras* e *bandolins* para fazer dança (em vez de guitarras deviam ser violas), escrevia sobre essas danças de forma muito concludente:

"Os homens imitam bastante os movimentos dos negros: as mulheres não fazem senão deixar supô-los; apenas percebe-se que não estão imóveis".²¹¹

Em pouco tempo os brancos e mestiços livres não se limitariam a imitar os negros apenas na dança, mas, já impregnados do seu ritmo, teriam necessariamente que começar a sofrer influências de algumas de suas constantes musicais.

O inglês John Luccock, chegado ao Rio de Janeiro em 1808, vendo os negros trabalharem pelas ruas da cidade entoando "sempre alguma cantiga africana, curta e simples, ao cabo da qual o grupo todo respondem em alto coro", acrescentava entusiasmado com esse clima de musicalidade negra:

"O certo é que suas canções davam às ruas uma alegria que por outra forma lhes faltaria, pois que o povo em geral parecia muito calado".²¹²

O resultado desse contato tão íntimo dos colonizadores brancos e seus descendentes, com a música essencialmente rítmica dos negros, podia ser claramente medido por uma observação do francês Tollenare sobre os músicos das igrejas da Bahia em 1817. Depois de registrar a falta de "órgãos monumentais" ("de ordinário um simples piano serve para acompanhar os coros"), Tollenare citava a existência de uma orquestra que executava "peças agradáveis e sempre renovadas", acrescentando:

“Os músicos isoladamente são medíocres, mas guardam bom compasso”.²¹³

O que equivalia a dizer: os músicos tocam mal, mas conservam o sentido perfeito do ritmo.

E se o contato direto dos brancos e mestiços não bastasse para provar um fenômeno de aculturação, eram os próprios negros quem se encarregariam de promovê-la a partir do início do século XIX, ao assenhorearem-se progressivamente do instrumental trazido pelos europeus. Em meados do século XIX, passando pela pequena vila mineira de Lagoa Dourada (“cerca de duzentas casas caiadas”, “três igrejas e sete capelas”, “cerca de dois mil habitantes”) o inglês Luccock pôde ouvir “uns poucos músicos pretos que vieram ter à nossa estalagem”, e anotou:

“a execução de um deles no flautim, e de outro à guitarra [viola], não foi nada desprezível; o terceiro fabricava para si um instrumento passável, algo de parecido com uma flauta, de um gomo de taquara”.²¹⁴

Assim, quando por essa mesma época, no Rio de Janeiro, o Príncipe Regente D. João começou a sair às ruas transportado em sua cadeirinha carregada por doze negros “vestidos de seda vermelha, levando à cabeça formidáveis barretinas, tendo como tope as armas da Casa Real”, o pequeno estribilho que esses carregadores cantavam já não poderia deixar de ser uma música legitimamente popular e brasileira:

“Nosso sinhô chegô
Cativoiro já acabô”.²¹⁵

Na verdade, a julgar pelos depoimentos dos visitantes estrangeiros durante todo o século XIX, se havia algo que mais chamava atenção pelas ruas era exatamente essa cantoria de pretos a todas as horas e a propósito de tudo.

Mesmo diante dos oratórios situados em nichos em paredes de determinados pontos do Rio de Janeiro e de Salvador, principalmente, “todas as noites” — escrevia

Tollenare referindo-se aos costumes da Bahia de 1817 — “acendem velas em sua honra [de Nossa Senhora] e os negros vêm cantar litânias”.²¹⁶ Costume que, aliás, a inglesa Maria Graham encontraria no Recife, quatro anos depois, em 1821, registrando-o em seu diário ao descrever a volta de um passeio ao fim da tarde “quando os negros e mulatos nas ruas cantavam, áspera e pouco musicalmente, as *ave-marias*”.²¹⁷

Para ritmar as passadas quando carregavam fardos ou cestos pesados na cabeça os negros — tal como já se viu — costumavam cantar “como se sua força fosse estimulada pelo choro”, segundo bem observaram os visitantes alemães Theodor von Leithold e seu sobrinho Ludwig von Rango no Rio de Janeiro de fins de 1819 a inícios de 1820.²¹⁸

O acompanhamento rítmico podia ser feito com uma castanhola de cabo (tal como padre Kidder ainda veria em 1857 no Rio de Janeiro, fazendo-a ilustrar em seu livro com um desenho intitulado *Primitivos carregadores de café*²¹⁹), ou ao som de uma marimba, como os alemães von Leithold e von Rango viram em 1819 e não souberam descrever com precisão²²⁰, mas que Debret ilustraria pouco depois com clareza nas suas gravuras *Negro Vendedor de Carvão e Transporte de Café*.

Assim, quando nas tardes de domingo os negros das cidades tinham oportunidade de sair às ruas a passeio, era ainda para tocar mais livremente esses seus instrumentos como comprovaria Debret numa bela aquarela de 1826, ou menos poeticamente registraria também, dois anos depois, ainda no Rio de Janeiro, o naturalista francês Victor Jacquemont ao escrever que “negros bêbados caminham pelo centro das ruas, salmodiando selvagens e monótonas melopéias africanas”.²²¹

Enquanto isso acontecia nas grandes cidades do litoral, em alguns pontos do interior, como na zona dos decadentes garimpos das minas gerais de inícios do século XIX, a massa de escravos e libertos criavam um tipo especial de canto de trabalho: os *vissungos*, que se dividiam em *boiado* quando cantado a solo pelo *mestre*, e *dobrado*

quando a esse canto solo se seguia um coro, segundo o velho estilo responsorial de canto e refrão e característico da primitiva música negra nas Américas.

Em seu livro *O Negro e o Garimpo Em Minas Gerais*, Aires da Mata Machado Filho, que a partir de 1920 estudou algumas sobrevivências de vissungos na área de São João da Chapada, município de Diamantina (sua atenção foi despertada pelo fato de a maioria dos versos serem cantados ainda com palavras africanas), assim definia os cantos dos negros mineiros:

“Alguns são especialmente adequados ao fim e acompanham fases do trabalho nas minas. Outros parecem cantos religiosos adaptados à ocasião, já no exercício consciente de práticas fetichistas, já pelo esquecimento do primitivo significado”.

E acrescentava:

“Os negros no serviço cantavam o dia inteiro. Tinham cantos especiais para a manhã, o meio-dia e a tarde. Mesmo antes de o sol nascer, pois em regra começava o serviço alta madrugada, dirigiam-se à lua, em uma cantiga de evidente teor religioso”.²²²

O autor de *O Negro E O Garimpo Em Minas Gerais* dá como tradução de *vissungo* a palavra *fundamento*, que, até hoje, no vocabulário da dança meio religiosa, meio pagã do jongo, denomina o sentido oculto nos versos compostos sob a forma de metáforas. Isso se explica pela necessidade que tinham os escravos de se comunicarem sem ser entendidos pelos brancos ou mesmo pelos crioulos e mestiços libertos, num evidente desejo de preservação de seus costumes e de sua cultura. Essa preocupação de ocultar o sentido de suas conversas cantadas durante o trabalho chegou a existir também entre os negros do Rio de Janeiro, conforme se pode comprovar por uma observação do viajante inglês Walsh, em fins da década de 1820. Após dizer que “quando os negros da mesma casta trabalham juntos movem-se ao som de certas palavras, cantadas em melancólica cadência, começadas em tom de tenor de um lado, e concluídas do outro em baixo”, Walsh conta que, de tanto ouvir a “longa fileira

de negros, com fardos na cabeça” entoando aquilo que lhe parecia “um canto nacional”, procurou saber o significado do que ouvia, mas não conseguiu:

“Tinha imensa curiosidade em conhecer sua significação, mas ninguém me soube interpretar as palavras e os negros, quando interrogados, ou as desconheciam ou fingiam ignorar, como se fôsse alguma coisa misteriosa, de que fizessem segredo”.²²³

Quase um século depois de Walsh, o pesquisador do vissungo Aires da Mata Machado Filho encontrou igual resistência por parte dos descendentes de escravos mineiros em sua tentativa de decifrar os fundamentos daqueles cantos. E ainda na década de 1970, os estudiosos do jongo, herdeiro do mistério dos vissungos, dificilmente encontram quem lhes *desamarre* (decifre), certos *pontos* — que constituem a pergunta rimada — e nos quais sobrevive a ciência oculta do fundamento. Quando, porém, alguém consegue isso — como no caso do folclorista Alceu Maynard Araújo, pesquisando o jongo na cidade de Cunha, em São Paulo, em 1945 — o mundo de sugestões do vissungo dos negros escravos vêm à luz com todo o seu poder de representação. Após concluir que “por meio dos ‘pontos’ os escravos combinavam fuga, marcavam encontros, criticavam seus senhores”, Alceu Maynard Araújo cita o exemplo da crítica a um chefe político feita através dos versos:

“*Tanto pau de lei
que tem no mato,
embaúva é coroné*”.

“A explicação deste ‘ponto’ — comenta o folclorista revelando toda a riqueza de possibilidades das mensagens poéticas dos negros escravos — “é a seguinte: na cidade há tanta gente boa e de caráter, e justamente o ‘coronel’ é que foi escolhido para um alto cargo. A gente boa é o ‘pau de lei’, e a madeira oca, inaproveitável, a umbaúva (*cecrópia Palmata*) é que é escolhida”.²²⁴

Tornada característica de toda a região mineradora onde se concentrava mais da metade dos 400 mil negros

ainda existentes na Província em 1872, a música dos visungos acabaria influenciando toda a evolução musical branca e mestiça de Minas Gerais durante mais de um século. E é por sinal o próprio Aires da Mata quem, após anotar que “a melodia das cantigas sertanejas, langorosa e lenta, é negra a não mais poder”, acrescenta:

“O final de quase todos os visungos, pela sua lentidão no andamento e pelo seu ritmo livre, lembra a terminação das mais típicas canções sertanejas”.²²⁵

5. A CONTRIBUIÇÃO DOS NEGROS PARA O CARNAVAL

Se na zona da mineração e em todas as áreas de economia rural os negros deixaram a sua marca nos cantos e danças populares (até na Amazônia, onde sempre se supôs existir maior influência indígena, o pesquisador Vicente Salles mostrou que as danças das redondezas de Cameté “mais apreciadas eram o samba e o lundu”²²⁶), nas grandes cidades do litoral a presença cultural dos africanos e seus descendentes não deixaria de afirmar-se até a atualidade. E, de fato, como para demonstrar a razão do reverendo Walsh quando concluía, entre 1828 e 1829, que “bailar parece ser a grande paixão do negro, a grande consolação que torna a escravidão tolerável”²²⁷, a maior influência dos descendentes de escravos acabaria se fazendo sentir principalmente no carnaval.

A primeira dessas contribuições negras ao carnaval brasileiro — que então ainda se chamava entrudo — seria o da formação de dançarinos solistas, abrindo cortejos ao ritmo de percussão e de estribilhos de cantos. Esses dançarinos, do tipo modernamente chamado de passistas, chegaram ao carnaval através do desempenho de uma curiosa função durante as procissões ou desfiles militares ao som de bandas no Rio de Janeiro, em Salvador e no Recife.

Conhecidos normalmente por capoeiras a partir de meados do século XIX — por causa dos cestos (capoei-

ras) que os primitivos negros de ganho criadores de um tipo de luta acrobática usavam em seu trabalho — esses valentões em disponibilidade aproveitavam a necessidade de abrir caminho entre a massa para exercitarem as suas habilidades. Antecipando-se ao corpo da procissão, da tropa ou da banda de música em marcha, os capoeiras executavam suas negações, pulos e contorsões usando na maioria das vezes pequenos *écécetes*, que no Rio de Janeiro se chamavam *petrópolis* (por existir um tipo de bengala com esse nome), e no Recife *quiri* (nome da madeira de que era feito o bastão). Com os golpes de cabeça, mãos e pernas que desenvolviam na prática desse misto de luta e de dança surgido, a exemplo de tantas outras manifestações de origem negra, das rodas de batuques, os capoeiras conseguiam abrir claros entre os espectadores dos desfiles, derrubando sempre um ou outro, é claro, para justificar de um ponto de vista lúdico o esforço da colaboração com as instituições em desfile.

Esse extravasamento de agressividade, em tipos populares invariavelmente bem dotados das cidades, mas impossibilitados de ascensão na estrutura econômico-social vigente, era sabiamente disfarçada por um aspecto artístico capaz de fazer o público esquecer a violência da capoeira ante a beleza do espetáculo.

No Recife, desde 1850, pelo menos, esses capoeiras já apareciam à frente de bandas militares como as do 4º Batalhão de Artilharia, chamado *o Quarto*, e do Corpo da Guarda Nacional, o *Espanha* (por ser espanhol o seu mestre, Pedro Garrido), não apenas com a ginástica da sua coreografia, mas já cantando ao som de dobrados algumas quadrinhas que, em pouco mais de meio século, se transformariam nos primeiros frevos — canções do carnaval pernambucano:

“Quem quiser
Comprar banha cheirosa,
Vá na casa
Do Doutor Feitosa

Quem quiser
Comprar banha de cheiro
Vá na casa
Do Doutor Teixeira".²²⁸

O estudioso pernambucano Pereira da Costa, estudando a participação dos capoeiras negros e mulatos nos primeiros desfiles de caráter pré-carnavalesco de Pernambuco, escrevia ainda que tais valentes "nos delírios do seu entusiasmo, com o chapéu na coroa da cabeça, gingando, pulando, e brandindo o seu cacete, tinha frases rimadas que atiravam em desafio aos seus antagonistas, como estas:

"Cresceu,
Caiu!
Partiu
Morreu!".²²⁹

Assim, quando a partir do fim do século passado comecem a aparecer os primeiros clubes carnavalescos do Recife — o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, em 1889, o Clube Carnavalesco Misto Lenhadores em 1897 — os antigos capoeiras se davam a conhecer nas horas das indefectíveis brigas entre grupos: os cabos de vassoura distintivos do primeiro clube, e o machado do segundo, perdiam o seu valor simbólico, e transformavam-se nos velhos cacetes de quiri, quebrando cabeças com a mesma eficiência dos velhos tempos.²³⁰

Assim como no Recife as figurações dos capoeiras, primeiro ao som dos dobrados, e depois das polcas-marchas executadas pelas bandas militares, acabariam fazendo surgir o *passo* do frevo pelas alturas do início do presente século, no Rio de Janeiro o mesmo fenômeno daria lugar, a partir de 1870, à coreografia dos caboclos que abriam caminho para os ranchos carnavalescos formados por baianos do bairro da Saúde e, logo após, também às *danças de velho*, e de tantas figuras de fantasias de cordões cariocas, como Rei dos Diabos, Pincês, o Dr. Burro, o *Palhaço* ou o *Morcego*.

E seriam esses mesmos assistas negros e mestiços descendentes de escravos que, pelos fins de 1920, formando nos morros cariocas os maiores núcleos de população proletária do Rio de Janeiro, iam criar o fenômeno das escolas de samba, passando a cantar durante os carnavais dos últimos 40 anos em seus sambas de enredo, perante o público de brancos, a saga da sua participação — alegre, estática e criativa — no longo processo histórico da cultura popular brasileira.

²⁶³ Um perfeito retrato dessas relações entre os senhores e seus escravos domésticos na Península Ibérica é fornecido por uma pequena comédia escrita em 1602 em Granada por Simon Aguado, e cujos originais se encontram na Biblioteca Nacional da Espanha. Nessa peça intitulada *Entremes De Los Negros* (e cuja cópia o autor deste livro obteve do Diretor da Biblioteca Nacional da Espanha, em 1971, por interferência do Secretário da Embaixada espanhola no Rio de Janeiro, José Luis Crespo), Simon Aguado faz a graça do enredo girar em torno da paixão de um escravo negro, Gaspar, pela escrava do senhor vizinho, Domingas. Os dois são postos frente a frente pelos senhores, e como, mesmo sob ameaça de castigos, não renunciaram a seu amor, a solução arranjada é permitir o seu casamento ("casados los tendremos quietos"). O casamento é promovido em meio a danças e cantos dos negros da vizinhança, convidados para a cerimônia pelos próprios senhores, que desejam divertir-se com o colorido da solenidade. Para a história da participação dos negros na formação dos primeiros gêneros de música popular ibérica tem grande importância a marcação que o autor da peça determina neste ponto, ao escrever: "Ban entrando todos los negros que puedan en horden dançando la çarabanda con tamboriles y sonajes y dan una buelta al teatro". Os cantos são acompanhados ainda por um violão, e pelos versos transcritos se percebe claramente a estrutura da canção negra à base de ritmo quase onomatopaico:

Todos "A la boda de Gaspar [Gaspar, na fala do negro espanhol] y Dominga Tinbucuturur [todos] abemo de bayla toca negro

Antonio Toca tu
tu pu tu tu pu tu tu pu tu tu
Tu pu tu tu pu tu tu".

A forma, como se vê, é a clássica forma responsorial característica da música negra, e a pontuação rítmica onomatopaica em tudo semelhante a que chegou a figurar no Brasil em muitos lundus. A tradução do original do *Entremes De Los Negros* foi feita, a pedido do autor deste livro, pelo paleógrafo carioca Roberto Martins, desaparecido em inícios de 1972 em um desastre de automóvel, no Rio de Janeiro, antes de poder contribuir para a cultura brasileira com as obras que se aguardavam da sua alta qualificação.

²⁶⁶ *Apud* Sachs, Curt, *História Universal da Dança*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, p. 371.

²⁶⁷ *Apud* Sachs, Curt, *ob. cit.*, p. 371.

²⁶⁸ Em seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, aparecido em 1728 em Lisboa, Nuno Marques Pereira, descrevendo experiências e costumes do Brasil vigentes desde o fim do século XVII, e levado pela curiosidade em torno dos calundus, pergunta a um africano: "que coisa he Calundus? O qual com grande repugnância e vergonha me disse: que era uso de suas terras, com que faziam nas festas, folguedos e adivinhações". O calundu seria, pois, a consulta aos orixás, o que hoje é feito numa solenidade em que se jogam os búzios do rosário de ifá.

²⁶⁹ Citado e transcrito por Pereira da Costa in *Folclore Pernambucano, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1908, tomo LXX, pp. 204 e 205.

²⁷⁰ Vilhena, Luis dos Santos, *A Bahia No Século XVIII*, Editora Itapuã, Salvador, Coleção Baiana, Vol. 1, p. 134.

²⁷¹ Pereira, Nuno Marques, *ob. cit.*, 1º Vol., p. 123.

²⁷² Pereira, Nuno Marques, *ob. cit.*, Parte II, p. 46.

¹¹² A pista para esta conclusão, pela qual se explica o aparecimento dos primeiros gêneros de canções populares do Brasil a partir do ritmo das danças (e do qual o maior exemplo seria o lundu) foi sugerida ao autor pelo muitas vezes citado Nuno Marques Pereira, ao escrever no seu *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*: "Outro caso ouvi contar sucedera na Bahia, os tempos passados, quando se usavam umas chulas ou mangalaças populares da época, aliado à coincidência de as duas palavras envolverem a idéia de coisa grosseira ou da ralé, de vadiagem e de patifaria, leva a concluir que foi a origem plebéia de tais composições que determinou o uso das palavras chulas e mangalaças para designar tal tipo de canções."

¹¹⁴ Aarújo, Mozart de, *A Modinha E O Lundu No Século XVIII (Uma Pesquisa Histórica e Bibliográfica)*, Ricordi Brasileira, São Paulo, 1963, p. 19.

¹¹⁵ *Relação da Fofa que veyo agora da Bahia e do Fandango de Sevilha, aplaudido pelo melhor som, que há para divertir malancolias e o Cuco do Amor Vindo do Brasil por Folar, para quem o quizer comer. Tudo decifrado, na Academia dos Extremozos. Por C.M.N.B., Catalunna: En la Imprenta de Francisco Guevaiz. Divulgado pelo jornalista Teófilo de Andrade no artigo O Samba Nasceu da 'Fofa da Bahia', in revista O Cruzeiro, do Rio de Janeiro, de 3 de março de 1966. O jornalista revela ter adquirido o folheto do livreiro Walter Geyerhahn, e infelizmente só fez publicar a reprodução da folha de rosto e da primeira página de texto.*

¹¹⁶ "Efetivamente" — escreve Mozart de Araújo em seu livro citado, e com a autoridade de quem realizou pesquisas sobre o lundu em arquivos portugueses — "em documentos anteriores a essa data, inclusive nas 'Ordemações' e nas 'Leis Extravagantes Do Reino'", são frequentes as alusões às "danças de negros", aos "bailes de pretos" e muito especialmente aos "bataques", sem que, no entanto, se mencione expressamente a palavra *lundu*, em qualquer de suas grafias" (Araújo, Mozart de, *ob. cit.* p. 21).

¹¹⁷ *Relação da Fofa Que Veyo Agora Da Bahia*, cit., conforme reprodução fotográfica parcial publicada por Teófilo de Andrade como ilustração de seu artigo *O Samba Nasceu da "Fofa da Bahia"*.

¹¹⁸ *Apud* Pereira da Costa in *Folclore Pernambucano*, cit. p. 221.

¹¹⁹ "Posso afirmar que a proibição do lundu não consta das Ordenações do Rei Venturoso. Somente por alvará de 28 de agosto de 1559, e já sob o cetro de D. Sebastião, se proibem 'os bailes e tangeres' dos negros" (Mozart de Araújo, *A Modinha E O Lundu No Século XVIII*, cit. p. 15). O livro de Mozart de Araújo é de 1962, mas no capítulo *Lundu do livro Made In Africa*, de 1965, o folclorista Luis da Câmara Cascudo ainda repete as informações erradas.

¹²⁰ *Apud* Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano*, cit. p. 205.

¹²¹ Gonzaga, Tomás Antonio, *Cartas Chilenas*, carta 11ª verso 141. Conforme a edição *Obras Completas de Tomás Antonio Gonzaga, I, Poesias — Cartas Chilenas*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1957, p. 296.

¹²² Gonzaga, Tomás Antonio, *ob. cit.*, Carta 6ª intitulada *Que Se Conta O Resto Dos Festejos*, edição cit., versos 243 a 246, p. 249.

¹²³ Gonzaga, Tomás Antônio, *ob. cit.*, Carta 11ª denominada *Em Que Se Contam As Brejeirices De Fanjarrão*, edição cit., versos 101 a 125.

¹²⁴ O autor deste livro assistiu em sua primeira juventude no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, na década de 1940, a rodas de pernadas em que alguns participantes realizavam essa difícil série de passos à volta do companheiro plantado no centro da roda, antes de aplicar a pernada de surpresa. Essas rodas eram realizadas durante o carnaval no pequeno Largo existente em frente ao *Bar Esporte Carioca*, na esquina da rua São Clemente com a Praia de Botafogo. Os participantes dessas rodas de pernada, todos dançarinos, eram na maioria negros e mulatos ajudantes de caminhões a frete que faziam ponto à volta da Praça Almirante Índio do Brasil.

¹²⁵ Lindley, Thomas, *Narrativa De Uma Viagem Ao Brasil*, Companhia Editora Nacional, *Brasiliense*, Vol. 343, São Paulo, 1969, p. 179.

¹²⁶ Lindley refere-se aí evidentemente à umbigada.

¹²⁷ Lindley, Thomas, *ob. cit.* pp. 180-181.

¹²⁸ Lindley, Thomas, *ob. cit.* p. 180.

¹²⁹ J. B. von Spix e C. F. P. von Martius, *Viagem Pelo Brasil*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1938, 2ª Vol., p. 293.

¹³⁰ Alvarenga, Oneyda, *Música Popular Brasileira*, Editora Globo, Porto Alegre, 1960, p. 151.

¹³¹ Von Martius, *Viagem Pelo Brasil*, cit., 3ª Vol., p. 22.

¹³² Almeida, Manuel Antônio de, *Memórias De Um Sargento De Milícias*, Instituto Nacional do Livro, Biblioteca Popular Brasileira XIX, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1944, p. 40.

¹³³ Nicolau Tolentino de Almeida, *apud* Mozart de Araújo, *A Modinha E O Lundu No Século XVIII*, cit. p. 21.

¹³⁴ Barbosa, Domingos Caldas, *Viola de Lereno*, Instituto Nacional do Livro, Biblioteca Popular Brasileira XV, Rio de Janeiro, 2ª Vol. p. 51.

¹³⁵ Barbosa, Domingos Caldas, *ob. e vol. cit.* p. 53.

¹³⁶ Pires de Almeida (1843-1913) fornece ainda à p. 258 do fascículo 1 do seu *Brasil-Teatro* uma importante indicação quanto à sobrevivência do miudinho com umbigada de 1821 a 1831, ao escrever: "Neste interím, isto é, entre a ida do Rei-Velho e o 1º Reinado, alguns ciganos, adaptando aos seus bailados figuras e trovas de alheias danças e de estranhas cantigas, incumbiram-se de não deixar desaparecer de nossos costumes o *Miudinho*, conservando trechos da toada, e alguns passos, como se fosse, por exemplo, a ginga do recuo, em que o cavalheiro, recuando, recuando sempre, ao estalido de compassadas castanholas, inesperadamente investe para a dama, dando-lhe forte umbigada".

¹³⁷ Tradução do autor deste livro. Em sua tradução do mesmo trecho publicada em seu livro *História da Música Brasileira*, o por outros títulos tão competente folclorista Renato de Almeida omite o detalhe coreográfico dos braços abertos em curva, e traduz *saccadés*, sacudidos, por *ogegantes*.

¹³⁸ Tollenare, L. F. de, *Notas Dominicais Tomadas Durante Uma Viagem Em Portugal E No Brasil Em 1816, 1817 e 1818*, Livraria Progresso Editora, Salvador, 1956, p. 290.

¹³⁹ Tollenare, L. F. de, *ob. cit.* p. 290.

¹⁴⁰ Descrevendo o teatro na Bahia anotava von Martius em 1818: "No teatro, raramente se reúne sociedade equivalente ao número da população. Somente nos dias de gala é que se enchem as três ordens de camarotes do vasto edifício com senhoras e cavalheiros vestidos luxuosamente, e a platéia com multidão variada de gente de todas as condições e cores" (*Viagem Pelo Brasil*, cit. 2ª Vol. p. 292).

¹⁴¹ Tollenare, L. F. de, *ob. cit.*, p. 244.

¹⁴² Seidler, Carl, *Dez Anos No Brasil*, Livraria Martins, São Paulo, 1941, p. 45. O irritado oficial alemão diz ainda que "um fandango ou uma gavotte (sic), ainda mais lamentável, substituíam o antigo bailado". E acrescenta que "das vendas mais reles foram buscar mulatos bêbados para figurarem na banda musical imperial" (p. 46).

¹⁴³ Afonso Rui em seu livro *História Do Teatro Na Bahia* (Livraria Progresso Editora, Salvador, 1959, p. 36) fala na "grande popularidade adquirida na conçoneta brejeira *Castiga, meu bem, castiga*. É possível que chegasse a haver uma canção com esse nome, mas o incontestável é a ligação da expressão "castiga, meu bem, castiga" com o incentivo às dançarinas de lundu, e mais tarde do maxixe, o que era feito pelo par masculino, ao pedir com tais palavras que a companheira acentuasse os movimentos eróticos dos quadris durante seu remexido ao som da música. Ao lado do verbo castigar foi muito usado também *machucar*, o que chegou a ficar documentado em disco na gravação do lundu intitulado *Chula Carioca* (disco Odeon, Casa Edison nº 108.524) em que o pioneiro cantor Baiano repetia várias vezes o estribilho: "Machuca, meu bem, machuca/machuca a mulata assim...".

¹⁴⁴ Sette, Mário, *Arruar — História Pitoresca Do Recife Antigo*, Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 2ª edição aumentada, s/d, p. 195. O *baiano* a que o poeta se refere é a dança desse nome, e a qual nada mais representou do que uma nova versão do lundu. O nome baiano para essa dança foi registrado pela primeira vez pelo alemão von Martius em 1818: "Também a *tonda* e a *baiana* são igualmente danças nacionais, semelhantes ao lundu (e a primeira é acompanhada com sapateado) porém, divergem no ritmo" (*Viagem Pelo Brasil* cit. 2ª Vol., p. 257). Pelo que se depreende *tonda* é toada, pois realmente é durante essa parte das danças de roda tipo fandango que poderia ocorrer o sapateado. Já *baiana* só pode ser o baiano.

¹⁴⁵ Lopes Gama, *apud* *Folclore Pernambucano*, de Pereira da Costa, cit. p. 195.

¹⁴⁶ Rui, Afonso, *História Do Teatro Na Bahia*, cit. p. 36.

¹⁴⁷ Schlichthorst, C., *O Rio De Janeiro Como E', 1824-1826 (Uma Vez E Nunca Mais)*, Editora Getúlio Costa, Rio de Janeiro, s/d, p. 142.

¹⁴⁸ Koster, Henry, *Travels In Brazil*, London, Longman, Hurst, 1816, p. 501.

¹⁴⁹ Ofício transcrito por Pereira da Costa in *Folclore Pernambucano*, cit. pp. 205-206.

¹⁵⁰ *Viagem A Várias Tribos De Selvagens Na Capitania De Minas Gerais Pelo Naturalista Alemão G. W. Freyreiss*, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, Vol. VI, 1900-1901.

¹⁵¹ Tollenare, L. F. de, *Notas Dominicais*, cit. p. 139. A tradução de Alfredo de Carvalho aproveitada para a edição da Livraria Progresso Editora

da Bahia, e que usamos para citação, é um exemplo de versão torturada e em alguns pontos certamente falseada. Se Tollenare se referia a *guitare* no original francês (que não chegamos a obter para confronto), a tradução, concordando aliás com a verdade da história musical brasileira, teria que ser viola e nunca guitarra. E', no entanto, com base em traduções equivocadas desse tipo que a maioria dos autores tem escrito até hoje sobre a história da música no Brasil.

²¹² Luccock, John, *Notas Sobre O Rio De Janeiro*, cit. p. 74.

²¹³ Tollenare, J. F. de, *Notas Dominicais*, p. 361.

²¹⁴ Luccock, John, *ob. cit.* p. 352. Tal como o tradutor de Tollenare, o responsável pela versão portuguesa do texto de Luccock insiste em escrever *guitarra*, quando o instrumento popular que aparece em todas as gravuras do tempo é a viola.

²¹⁵ Citado por Vieira Fazenda in *Antiquilhas E Memórias Históricas Do Rio De Janeiro*, cit., tomo 86, Vol. 140, 1919, p. 53. Vieira Fazenda diz que os negros "cantavam e dançavam um fado", o que não seria fácil comprovar. No entanto, qualquer que tenha sido a fonte do historiador (que não se lembrou de citá-la) ela se torna importante por já indicar um gênero para o pequeno estribilho-canção.

²¹⁶ Tollenare, L. F. de, *ob. cit.* p. 298.

²¹⁷ Graham, Maria, *Diário De Uma Viagem Ao Brasil E De Uma Estada Nesse País Durante Parte Dos Anos De 1821, 1822 E 1823*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1956, p. 116.

²¹⁸ T. Von Leithold e L. Von Rango, *O Rio De Janeiro Visto Por Dois Prussianos Em 1819*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, série *Brasiliiana*, Vol. 328, p. 34. Em carta datada de 24 de dezembro de 1819 von Leithold refere-se uma segunda vez a esse costume escrevendo que "em tudo o que fazem, principalmente quando carregam fardos pesados, os negros se estimulam uns aos outros cantando de modo repulsivo e barulhento" (p. 147).

²¹⁹ D. P. Kidder e J. C. Fletcher, *O Brasil E Os Brasileiros*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, série *Brasiliiana*, Vol. 205, 1º Vol., p. 23. A p. 22 os autores descrevem o instrumento como "semelhante a uma matraca de criança", mas pelo desenho se verifica ser o mesmo tipo de castanholha mais tarde usado nos primitivos ranchos carnavalescos cariocas de fins do século XIX e inícios do século XX.

²²⁰ T. Von Leithold e L. Von Rango, *ob. cit.* p. 34 "Esse instrumento" — escrevem os autores — "consiste numa gaita presa a uma tábua, em que estão estiradas duas cordas que eles tocam caminhando".

²²¹ Jacquemont, Victor, *Diário De Viagem*, 1841, *apud* Afonso de E. Taunay in *Rio De Janeiro De Antanho*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 90, Vol. 144, Rio de Janeiro, 1922, p. 497.

²²² Filho, Aires da Mata Machado, *O Negro E O Garimpo Em Minas Gerais*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, Coleção Documentos Brasileiros, 1943, p. 61.

²²³ Walsh, *Notices Of Brazil In 1828 And 1829*, *apud* C. de Melo Leitão, in *O Brasil Visto Pelos Ingleses*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, série *Brasiliiana* Vol. 82, p. 267.

²²⁴ Araújo, Alceu Maynard, *Jongo*, in *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, Vol. CXXVIII, p. 49.

²²⁵ Filho, Aires da Mata Machado, *ob. cit.* p. 64.

²²⁶ Sales, Vicente, *O Negro No Pará, Fundação Getúlio Vargas — Universidade Federal do Pará*, Rio de Janeiro, GB, 1971, p. 87.

²²⁷ Walsh, *ob. cit.*, *apud* C. de Melo Leitão, *ob. cit.*, p. 269.

²²⁸ *Apud* Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano*, cit. p. 242. O autor explica tratar-se de letra popular para um dobrado do 4º Batalhão de Artilharia intitulado *Banha Cheirosa*, e acrescenta: "O 4º Batalhão de Artilharia partiu para a campanha do Paraguai em 1865, e daí por diante nunca mais tocou em Pernambuco o popularíssimo dobrado *Banha Cheirosa*".

²²⁹ Costa, Pereira, da, *ob. cit.*, p. 242.

²³⁰ A verdadeira razão da escolha do nome das primeiras associações carnavalescas pernambucanas precursoras do frevo foi posta em relevo pelo jornalista Ruy Duarte em seu livro *História Social do Frevo*, Editora Leitura S. A., Rio de Janeiro, 1968.

CAPÍTULO 6

A Música de Negros e Mestiços nas Festas Populares

A IMPOSSIBILIDADE DE CONTAR COM DIVERSÕES SEMELHANTES ÀS DA POPULAÇÃO BRANCA DAS CAMADAS ELEVADAS — teatro, bailes públicos, recepções oficiais em palácios, festas em casarões senhoriais, saraus lítero-musicais, etc. — levou os negros, mestiços e brancos das camadas mais baixas do Brasil a inventar sempre os mais variados gêneros de festas ao ar livre.

Os livros de folclore registram numerosos exemplos de autos e danças desenrolados em ruas e praças de pequenas vilas e cidades, tais como o bumba-meu-boi, as cheganças e marujadas, mas nos dois maiores redutos urbanos de populações negras — Bahia e Rio de Janeiro — o caráter heterogêneo das camadas populares levou à necessidade da criação de festas menos presas ao denominador comum cultural exigido por aquelas diversões de tipo dramático, e que exigem o prévio aprendizado de falas, versos e canções.

Essas festas urbanas, ainda conforme a tradicional ligação histórica entre o calendário religioso e a organização do lazer popular, aproveitariam a parte profana da estrutura criada pelas irmandades religiosas para a comemoração dos dias de determinados santos, aparecendo invariavelmente como um transbordamento não imaginado (e mesmo não desejado) dessas comemorações. No Rio de Janeiro a oportunidade para a criação de tal tipo de festa popular com predominância negra e mestiça seriam

as comemorações de outubro em louvor de Nossa Senhora da Penha. Na cidade do Salvador — com base numa devoção também instituída pelos colonizadores portugueses, e por sinal igualmente no século XVIII — sciam as celebrações do Senhor Jesus do Bonfim, desde 1804 marcadas para o segundo domingo da Epifania, coincidindo com o Dia de Reis.

A grande concentração musical e festiva dos cariocas ia ficar conhecida como Festa da Penha, no singular, embora se desenrole até hoje no arraial existente no sopé do penedo em que se ergue a igreja durante os quatro domingos de outubro dedicados à santa padroeira.

A festa do povo miúdo baiano receberia o nome de *Segunda-feira do Bonfim*, por realizar-se da manhã seguinte ao domingo em que terminam as comemorações litúrgicas e de adro da Festa do Bonfim propriamente dita.

1. A SEGUNDA-FEIRA DO BONFIM NA BAHIA

As festas realizadas em louvor do Senhor do Bonfim no alto da colina que, pelos começos da devoção, em 1754, se chamava Montesserrate, tiveram sempre um certo cunho de diversão profana, como era de praxe acontecer nas relações entre a Igreja e o povo em qualquer ponto do Brasil.

De fato, como os negros baianos, seguindo o conhecido processo de sincretismo religioso africano, identificaram logo o Senhor do Bonfim com o principal orixá da religião iorubana Oxalá (que, segundo essa religião, também mora no alto de um monte), a lavagem da igreja estava destinada a ganhar uma significação que os padres e os membros da Irmandade jamais poderiam imaginar. E' que entre as cerimônias do culto original africano do Grande Orixá (*orixá nlá*, de onde o nome Orixalá muitas vezes usado) estava a da lavagem das pedras do seu altar, com água transportada da fonte mais próxima pelas filhas de Oxalá, carregando as cuias em forma processional.²²¹

Assim, quando a alegre lavagem da igreja de Nosso Senhor do Bonfim começou a ser realizada todos os anos na sexta-feira anterior ao início das festas (o dia do culto a Oxalá é sexta-feira) o que as filhas de santo faziam, sob o disfarce de boas católicas, era cultivar o seu orixá subindo a colina com cântaros de água na cabeça, aproveitando-se da casa do Deus cristão para realizar em público a segunda versão de um ritual que só lhes era permitido normalmente cumprir às escondidas.

E foi assim que, pelo menos desde o século XIX, os negros baianos puderam contar com mais uma oportunidade de exercitar a sua cultura, embora escandalizando os brancos a ponto de terem a sua entrada no templo com as latas d'água proibida no ano de 1890. E com razão, do ponto de vista do arcebispo da Bahia Dom Luís Antônio dos Santos, porque os negros a tal ponto se mostravam desligados de qualquer respeito ao Senhor do Bonfim, propriamente dito, que — como lembra o folclorista Luís da Câmara Cascudo — “depois da *lavagem*, os padres mandavam verdadeiramente lavar a igreja, suja e repleta de resíduos do *água* interminável”.²²²

A Festa do Bonfim, tendo como ponto alto essa cerimônia da lavagem da igreja, continuaria a circunscrever-se ao adro e às proximidades da colina até o fim da guerra do Paraguai, quando um conjunto de circunstâncias favoráveis à economia baiana ia modificar o panorama social da capital, principalmente na área popular. Aconteceu que, mal refeitos da epidemia de cólera que matou em 1855 mais de 30 mil pessoas da Província, afetando principalmente a economia açucareira da zona de Santo Amaro, os baianos tiveram que enfrentar no início da década de 1860 um duplo desafio: partir agressivamente para o incremento da cultura algodoeira, estimulados pela retirada do mercado do concorrente norte-americano (conseqüência da Guerra de Secessão de 1862 a 1864), e enfrentar ao mesmo tempo a carência de mão-de-obra resultante da convocação de mais de 10 mil homens para servir na luta contra o Paraguai.

A julgar pelos números da receita da Província da Bahia nesses anos cruciais, as elites baianas se saíram muito bem das dificuldades, pois o volume da economia — que resultara para o governo numa arrecadação de 1.320 contos em 1860 — subiu para 1.971 contos em 1870.

Quando, pois, nesse ano de 1870 termina a guerra contra o Paraguai, liberando considerável massa de mão-de-obra, após a volta dos batalhões baianos, o reflexo dessa prosperidade econômica se projeta na ampliação das obras públicas, principalmente a abertura de estradas de ferro — tais como a de Salvador a Juazeiro e Paraguaçu a Feira de Santana — e em construções urbanas destinadas a ligar a parte baixa à parte alta da cidade, como a *Ladeira da Montanha* e o Elevador Lacerda, obra do engenheiro Antônio de Lacerda, o criador das linhas de bondes puxados a burros da Praça do Palácio à Barra, e de Conceição da Praia ao Bonfim.

Entre as competentes modificações que tais fenômenos provocavam na estrutura social, estaria a ampliação do quadro de trabalhadores livres, o que vale dizer, a ascensão da massa dos mestiços e libertos.

Pois foram essas novas camadas do povo da capital baiana, surgidos pelos fins da guerra do Paraguai, que fizeram transbordar do pequeno adro da igreja do Bonfim a festa de negros até então circunscritos à área de jurisdição da Irmandade religiosa.

A forma pela qual se processou esse transbordamento de uma festa profano-religiosa de adro para quatro quilômetros de distância, com o transporte de toldos, barracas e comidas, pode ser facilmente explicado, embora haja várias versões para o acontecimento.

O cronista e pesquisador de fatos da vida baiana Manuel Querino (que, por sinal, participou a partir de 1870 de muitas festas da Segunda-feira do Bonfim, na península de Itapagipe), divulgou em seu livro *A Bahia De Outrora* uma suposta origem personalista da festa. Segundo o autor baiano, os soldados de volta do Paraguai “começaram por se dirigirem ao arraial das Candeias, e ainda à cidade de Santo Amaro, nos dias primeiro e dois

de fevereiro”, e aí armavam casas de palha entregando-se durante três dias “a toda sorte de diversões”. Como, porém, tais festas acabavam em brigas e morte — escreveu Manuel Querino — “Pedro Luciano das Virgens, ex-cabo-de-esquadra do 41º Corpo de Voluntários da Pátria, dirigiu-se ao arrabalde de Itapagipe, conduzindo uma barraca e todos os acessórios militares que lhe serviram na campanha”.²³³ Esse Pedro Luciano das Virgens teria feito seu trajeto até Itapagipe representando caricatamente cenas da guerra, como “carregar! fogo!, calar baioneta”, o que provocava estrepitosas gargalhadas do observador”, e, conclui Manuel Querino, “assim tiveram origem os festejos da segunda-feira do Bonfim”.²³⁴

Embora o ex-cabo-de-esquadra voluntário da pátria possa ter-se salientado nas primeiras festas da Segunda-feira do Bonfim, graças à curiosidade da sua barraca de guerra armada em Itapagipe, o mais provável é que tenha havido uma coincidência. Após o fim da guerra do Paraguai, tal como se viu (e o fato de a versão de Manuel Querino envolver a figura de um ex-combatente é significativo), as camadas populares da cidade do Salvador foram subitamente ampliadas, passando logicamente às oportunidades de lazer a serem disputadas por um maior número de pessoas. Ora, a parte pagã da festa ficava presa demais à vigilância da Mesa Administrativa da Devoção do Senhor do Bonfim, “constituída de pessoas de bastante prestígio e representação social”, no dizer de um autor baiano²³⁵, e que fazia valer a sua autoridade por ser o responsável pela decoração da “enorme praça, ladeiras e ruas adjacentes, com gambiarras de lâmpadas de cores, florões, palmas, bandeiras, barracas e quermesses”.²³⁶ Assim, quando na quinta-feira, no sábado e no domingo a multidão se acotovelava para ver desfilar os ranchos e ternos, a maior parte dos romeiros era obrigada a transformar-se em simples espectadores pela falta absoluta de espaço para participar ativamente das brincadeiras. Além do que, a presença de representantes das camadas mais altas, e das famílias da nascente classe média atraídas pela música das bandas e filarmônicas,

especialistas em dobrados, inibiam necessariamente os negros e mestiços criadores da parte pagã daquelas festas, de uma hora para a outra sujeitos à infiltração de tantos brancos não iniciados nos segredos dos cantos e batuques.

Dessa forma, como a maioria dos romeiros que compareciam à Festa do Bonfim voltavam a suas casas percorrendo as ruas de Itapagipe, já na madrugada de segunda-feira, após a queima de fogos com que terminavam no fim da noite de domingo as festividades promovidas pela Irmandade, o pouso para descanso no Largo da Ribeira, ao sopro da viração vinda do mar, não deixava de sugerir um convite à retomada da festa.

Para os barraqueiros e quituteiras que viam chegar ao fim o seu trabalho nas redondezas da Igreja do Bonfim, essa concentração popular só poderia igualmente indicar uma boa oportunidade para a liquidação das sobras das comidas e bebidas. E eis por que nada terá sido mais natural, a partir dos fins de 1860 ou inícios de 1870, do que esse deslocamento da festa do Bonfim, durante a madrugada de segunda-feira, da colina da igreja para os descampados e ruas da Ribeira, onde a massa de negros, mestiços e brancos da classe baixa afinal se reencontravam na unidade lúdico-cultural do seu apreço pelas cantorias, pelas chalaças, pela capoeira, pelo batuque e pela cachaça.

As descrições das festividades da Segunda-feira do Bonfim feitas por autores baianos desde a de Manuel Querino em 1916 (quando o cronista tinha 56 anos e, portanto, fazia remontar sua memória aos tempos da juventude, em 1870) deixam uma idéia bastante clara do ambiente popular e carnavalesco da zona da Ribeira:

“O largo da Ribeira” — lembrava Manuel Querino — “ficava apinhado de gente, de modo que dificilmente era aí o trânsito permitido. Grupos enfileirados, formando cordões, cantando e tocando, a custo podiam romper a compacta massa do povo. Os estabelecimentos bancários e comerciais, fábricas, repartições públicas, enfim, todos os ramos de atividade, eram paralisados pelo feriado popular”.²³⁷

Escrevendo mais de trinta anos depois, mas reportando-se a fatos observados no fim da primeira década do século, outro memorialista baiano, Carlos Torres, completava essa visão ao lembrar:

“Na segunda-feira realizava-se a grande farra popular. Esse dia é feriado pelo povo, continuado pelo uso.

Terminado o bellissimo fogo de artifício, na noite de domingo, procede-se, com a multidão em debandada, o deslocamento das barracas, quermesses e todo o ramo de comercio, do alto da colina para a península de Itapagipe, bastante arejada, devido à proximidade do mar, o que extraordinariamente se presta ao folguedo”.²³⁸

Efetuada durante a noite o trabalho de desmontagem das barracas no Bonfim para nova armação na área da Ribeira até a Penha, recomeçava a festa já na manhã de segunda-feira com a chegada dos primeiros bondes apinhados de gente nas plataformas e nos estribos.

No início, quando o grosso do povo era conduzido à Ribeira quase que exclusivamente nesses bondes, uma das brincadeiras que denunciavam a existência de pequenas diferenças entre as camadas que convergiam para o local da festa era o grito com que os seus passageiros saudavam os que seguiam a pé: “Adeus, pobreza!”. Distinção que, aliás, continuaria a se traduzir em nova brincadeira quase um século depois, quando os mais humildes começaram a chegar à Ribeira aglomerados nas carroçarias de caminhões, enquanto os mais abonados se davam ao luxo de viajar de ônibus, podendo gritar: “Xaréu!”. O xaréu é o peixe mais comum e mais barato da Bahia.

O membro da Academia de Letras da Bahia Antônio Viana, recordando episódios da sua infância, pelos anos de 1900, lembrava ter tomado o bonde no Cais Dourado na primeira vez em que conseguiu permissão da família para ir sozinho à festa da Segunda-feira do Bonfim no Itapagipe:

“Perambulei o bairro” — contou Antônio Viana, revelando-se bom observador de costumes populares: “Nas ruas ia alta a patuscada. As represas da cidade despejaram tipos de toda a espécie. Desde o magnata, que arrostava o sol e a poeira de

fraque e cartola, para não quebrar a linha, ao taverneiro de roupa machucada e verdoenga, tresandando mofo. Da mulher aristocrática que olhava os passantes enfadada, à matrona trabalhadora que se expandia num sorriso largo e compensador das fadigas, ao avistar alguém do seu conhecimento.

Desde o estudante casquilho ao marçano escabriado, duvidoso de que lhe houvesse concedido folga em dia útil. E, recortando esses tipos, o povo miúdo. Anônimo. Jovial sempre. No violão. No pandeiro. Nas castanholas. Nos requebrados. Nos passos de baliza. Nas filas cerradas. As mulheres ao centro; os homens guarnecendo os flancos. Gente que viajara em alimárias. Em carroças. Que vencera quilômetros a pé”.²³⁹

Era, pois, ao povo miúdo — como se pode deduzir por esses retalhos de lembranças dos contemporâneos — a quem cabia sempre a parte mais criativa da grande festa de rua. Os mestiços e brancos da baixa classe média urbana surgida com o aparecimento dos serviços públicos (companhias de águas e esgotos, de energia elétrica, estradas de ferro, serviços de transportes, repartições oficiais, etc.) formavam grupos de choro — a exemplo dos do Rio de Janeiro — e cantavam modinhas, fazendo o sucesso de violonistas como Chico Sepúlveda, que Manuel Querino ouviria cantando a modinha que começava com os versos

*“Dês que meus olhos te viram
Que fiquei por ti perdido”.²⁴⁰*

Eram, porém, os negros e mestiços de pé no chão que passavam cantando as chulas de criação anônima, destinadas muitas vezes a ultrapassar as fronteiras da Bahia para fazer sucessos nos carnavais cariocas do fim do século XIX e inícios do atual:

*“Sussu, sossegue,
Vá dormir seu sono,
Está com medo, diga,
Quer dinheiro tome”.*

Ou marchas como a que se cantava em coro com versos:

*“Onde vai, morena,
Apressada assim?
Vou colher as flôres
Lá no meu jardim”;*

e que no ano de 1942 apareceria no carnaval carioca, gravada em disco pelo conjunto *Anjos do Inferno*, com a letra ligeiramente mudada para:

*“Onde vais, morena,
Tão depressa assim?
Vou colher as flores
Lá do meu jardim...”*

E de fato, o acadêmico Antônio Viana lembrava ainda em seu livro de 1950 que, por esses primeiros anos do século XX, “nas casas [isto é, entre a gente da classe média] dominavam as danças da época: valsas e polcas”, mas “na curva dos Tainheiros, frente ao muro preto, havia um palmeado de substância”, o que equivalia a indicar a presença de negros e mestiços do povo. E era esse “pessoal sem pabulagem” que, “completo na umbigada”, dava seqüência à tradição das criações musicais negro-brasileiras cantando na roda do samba, entre requebros e passos de miudinho:

*“Peneira, meu bem, peneira.
— Meu senhor, estou peneirando.
O fubá está caindo,
A palha é que vai voando”.²⁴¹*

A grande originalidade da Festa da Segunda-feira do Bonfim, aliás, ia residir sempre na oportunidade que oferecia para o encontro das culturas populares urbanas e rurais numa área delimitada.

A península de Itapagipe, com o litoral da Ribeira abrindo em leque diante do mar do Recôncavo, desde a Penha até aos Tainheiros (onde se concentra até hoje parte da população pobre da cidade), era o ponto de chegada das centenas de saveiros que traziam festeiros das zonas de economia de fumo de Cachoeira e de São Félix, das terras baixas de Maragojipe, Nazaré e Jagua-

ripe e do arquipélago formado pelas ilhas Fontes, Bimbarra, Suape, Vacas, Santo Antônio e Frades.

Essa população da zona rural, constituída na sua maioria por negros descendentes de escravos, levavam para a Ribeira as suas cheganças (“grupos de crioulos, negros nacionais, vestidos à maruja, compostos de um almirante, um piloto, um padre e crescido número de marinheiros que simulavam a tripulação de uma pequena nau de guerra”), e cruzavam às vezes com cucumbis vestidos de corpete e saíotes coloridos, que — brandindo os seus pequenos cacetes de 30 centímetros chamados de *grimas* — passavam cantando ao som de chequerés, pandeiros, marimbas e ganzás:

*“O bi iáíá, o bi iôíô,
Saravudum, sarami, saradô”.*²⁴²

Capoeiras de argolinha na orelha exibiam-se ao som de berimbaus, cantando estribilhos de sentido possivelmente ligado aos fundamentos do candomblé²⁴³, e incluindo muitas palavras africanas:

*“Camarada, toma sentido,
Capoêra tem fundamento.*

Canto solo a que o coro de vozes respondia:

*“Alcanguê, Som Bento tá me chamando,
Alcanguê, caba de matá.
Aloanguê”.*

Ranchos de pobres, com nomes de animais — ranchos do Boi, da Cobra, do Cavalo, do Jacaré — desfilavam ao som de flauta, pandeiro e ganzás, enquanto ternos formados por empregados de fábricas e pequenos funcionários, todos vestidos de branco, cruzavam por entre o povo cantando loas precedidas pelos grupos de músicos de oitava chamados de ciscos.²⁴⁴

E em meio aos “grupos musicais de sopro e corda, sanfonas, cordões em quantidade a cantar”²⁴⁵, grupos de festeiros agitando ramos verdes, a cabeça leve pela pro-

fusão de cachaça, aluá, e as mais amplas variedades de batidas passavam entoando chulas nascidas ao calor do improvisado, e que acabavam se tornando clássicas da festa como o famoso

*“Siri boiou, boiou...
A lagoa já secou...”*

ou como a quadrinha

*“Ai, ai, ai!
Eu não era assim.
Foi coisa que me fizeram
Sexta-feira do Bonfim”.*

muitas vezes cantada em variantes como

*“Eu não era assim,
Eu não era assim...
Três dias de Reis,
Segunda-feira do Bonfim...”*

Nesse “verdadeiro prelúdio ao carnaval que se aproxima” — como definiu Odorico Tavares — a festa da Segunda-feira do Bonfim prossegue até a madrugada de terça-feira. E quando o novo dia desponta, os motoristas de táxis, ônibus e caminhões, impedidos por sua atividade de participar das brincadeiras do dia anterior, “simulam, na terça-feira, a mudança do bairro, fazendo, assim, a sua farra”.²⁴⁶

E’ só então que se desmontam definitivamente as barracas e chegam os garis da limpeza urbana para limpar as ruas, enquanto os festeiros do Bonfim, abatidos por uma semana de caminhadas a pé, danças e cantorias vão descansar. O que para os negros e mestiços que geralmente trabalham no pesado é uma providência muito necessária, pois logo um mês depois chega o carnaval, e é preciso estar em forma para recomeçar tudo de novo.

2. A FESTA DA PENHA NO RIO DE JANEIRO

A festa da Penha realizada no Rio de Janeiro tradicionalmente há mais de 200 anos, primeiro em setembro, depois em outubro (a Irmandade organizou-se oficialmente em 1728), e até hoje considerada a maior festa popular religiosa carioca, constituiu sempre um centro musical de portugueses, negros e mestiços.

Embora até a Abolição a presença dos negros ficasse reduzida aos escravos das velhas fazendas do Recôncavo carioca, as cana-verdes e chimarritas portuguesas — dançadas no arraial aberto ao pé do outeiro onde se levanta a ermida — dividiram sempre suas palmas e descantes de viola com o ritmo dos batuques. E' que, embora o primeiro santuário da Penha tenha sido erguido por portugueses, em 1635, a primeira imagem da capelinha foi a de Nossa Senhora do Rosário, que é a santa da tradicional devoção dos negros escravos.²⁴⁷

Nesses tempos mais antigos o acesso à Penha era muito difícil, e se fazia ou em carros de bois ornamentados com varas e festões, à moda de Portugal, ou em barcas que saíam do cais da Prainha, na cidade, e a partir de 1865 encostavam na mesma ponte de madeira do porto de Maria Angu, que mais tarde ainda serviria ao embarque e desembarque para a Base Aérea da Ilha do Governador.

Segundo Mello Moraes Filho, por essa época "os pescadores amarravam à praia as suas canoas e faluas, os lanchões e os barcos a vapor achavam-se designados e os lindos cavalos de sela, ferrados e tratados, aguardavam o momento da viagem", enquanto "no Pedregulho e nas ruas mais próximas à passagem obrigada aos sítios da Penha, só se viam espectadores atentos ao desfilar dos romeiros, especialmente da portuguesa festiva que seguia da Corte em carruagens enfeitadas, em carroções e *andorinhas* tiradas a duas parelhas, em cavalos magros de aluguel".²⁴⁸

Quando esses romeiros chegavam ao arraial, já encontravam o elemento nacional, as "crioulas baianas" que "sambavam debaixo das mangueiras aromáticas e emban-

deiradas com os panos da Costa que suspendiam aos galhos", além de mulatos e crioulos escravos, muitos deles comprados no Nordeste para os cafezais do Sul, e que iam tirar versos cheios de melancolia:

*"Vou-me embora, vou-me embora,
Como se foi a baleia,
Levo penas de dexá
Marocas na terra aeia".*²⁴⁹

Esse quadro se estendeu mais ou menos sem mudança até 1890, quando a dupla circunstância da liberdade de ir e vir dos pretos conquistada um ano antes, e a inauguração da linha de trens da Rio D'Ouro até a beira do arraial facilitou o transporte de romeiros para a Penha, fazendo engrossar o contingente brasileiro da parte pagã das festas.

A partir dessa época, até pelo menos os 10 primeiros anos do novo século, o arraial da Penha ia ouvir não mais os pacíficos batuques dos negros escravos, mas os agitados improvisos dos tiradores de versos das rodas de capoeiras:

*"Batuque do sarambá
E' a dança da Bahia
Que mandaro para cá.
Derruba!
Ê... ê...
Derruba!
Bota no chão
Bom derrubadô!"*

De fato, com a Abolição e o acirramento da luta política entre monarquistas e republicanos, a velha instituição dos capoeiras — até então exercida por pequenos grupos de valentões notórios, mas bem integrados em profissões como as de sineiros, alfaiates, carroceiros, etc. — ia de certa maneira se transformar numa atividade independente e remunerada: a de guarda-costas de políticos e promotores de desordens em dias de eleição.

O velho repórter carioca H. Dias da Cruz, falecido em 1964, e cuja memória dos fatos da cidade alcançava o

início do século, ao lembrar os capoeiras dessa fase, pôde fixar muito bem a sua importância, ao escrever no livro "Os morros cariocas no novo regime" que "O valente, o homem destemido para quem a vida pouco valia, quer fosse a sua, quer a do próximo, era elemento precioso para os políticos". E explicando a proliferação desse tipo novo de profissional por aquela utilidade eleitoral lembrava: "Desse modo venciam por vezes as eleições, não quem reunia maior número de votos que saísse das urnas, mas quem contasse com mais tiros, que saísse das armas dos valentes postados às portas dos colégios".²²⁰

Eram esses bambas — como passaram a ser chamados os capoeiras e valentes após a República — que, com suas bengalas grossas denominadas *petrópolis*, tanto podiam acabar com um comício republicano (caso do de Silva Jardim de 30 de dezembro de 1888), como fazer frente à polícia, a exemplo do que aconteceu por ocasião da revolta contra a vacina obrigatória, em 1904. Lançado à rua para reprimir as desordens, um contingente do 1º Batalhão da Brigada Policial, ao chegar na então rua do Hospício (hoje Buenos Aires), esquina com a Praça da República (Campo de Santana), acabara "surpreendido por uma malta reconhecidamente de desordeiros e fora obrigado a disparar".²²¹

O número desses capoeiras chegava realmente a tal grandeza, na última década do século, que o memorialista Ferreira da Rosa, passando em revista os principais acontecimentos dos primeiros meses da República, registraria com júbilo na resenha de janeiro de 1890 do seu *Memorial de Rio de Janeiro*:

"Assume a Chefia de Polícia o denodado republicano João Batista de Sampaio Ferraz, moço forte, Bacharel em Direito, espírito de ordem e de autoridade. Resolve, inicialmente, acabar com as maltas de *capoeiras*. Estão sendo procurados, esses malfeitores, e detidos, encaminhados para o improvisado presídio, na Ilha Fernando Noronha. A Cidade aplaude".²²²

A cidade talvez aplaudisse, mas quando menos de um ano depois os republicanos, em lua-de-mel com o poder,

quiseram calar o jornal monarquista *A Tribuna*, foi entre os capoeiras que se recrutou a malta capaz de reduzir a um monte de material imprestável as instalações da oficina e redação do jornal da travessa do Ouvidor, aos gritos de "mata" e "quebra".²²³

Está claro que, para tal tipo de gente, a festa da Penha era o local ideal para demonstrações das suas habilidades e para encontros destinados a tirar *diferenças*.

Da parte da manhã até duas horas da tarde o arraial da Penha se mantinha mais ou menos pacato, com os romeiros elegantes, "vestidos de ponto em branco, com largos chapéus de palha" passeando à sombra das árvores para conquistar as moças, enquanto não chegava a hora de abrir os farnéis sobre toalhas estendidas na relva.²²⁴

A partir daí, porém, quando o *verdasco* dos portugueses e a *branquinha* dos nacionais começavam a fazer efeito, a algazarra recrudescia "ao som de pandeiros e adufes, gaitas ou charangas de violões e clarinetes, dançando e cantando trovas mais ou menos carnavalescas".²²⁵

Segundo o redator da revista *Ilustração Brasileira*, que assim descrevia o clima da festa da Penha de 1910, esses foliões eram constituídos pelos "devotos da Saúde, de Catumbi, da Cidade Nova, o povo miúdo cujos ensaios coreográficos degeneraram às vezes em sangrentas batalhas".

Esse "povo miúdo" morava em cortiços e estalagens, e seus bambas — como os famosos Bulldog, Galeguinho, Zé Moleque, Sapateirinho, Gabiroba, Corneta Gira, Zé do Senado e Cabo Malaquias — só conversavam usando a linguagem que Luís Edmundo registrou no seu livro *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*, ao fazer falar um capadório em quem os vizinhos gabavam "o bom corte do terno feito na *Tesoura de Prata* à rua da Saúde...":

"— Saía eu, honte, de tardinha, do chatô para ir ao choro do Madruga, no Agrião, quando risca na minha frente um cujo, meio çarará e que eu me recordei de haver estragado num dia de festa no arraial da Penha por motivo da Ermelinda que então vivia comigo".²²⁶

Nos domingos de outubro esses valentes vestiam seu terno branco — “paletó de um só botão, fechando em baixo, calças de linho, brancas, duras à fôrça de goma e de trincal, faixa e o luxo de umas botinas inteiriças, das de elástico, chamadas *reúnas de sarto-arto* e furiosamente engraxadas” — e, sem tirar o chapéu *três pancadas*, batido em toldo de barraca, sobre a linha dos olhos²⁵⁷, organizavam-se em rodas de pernadas, marcando com palmas o ritmo dos estribilhos:

“*Batuque
Do sarambá!
E’ dança da Bahia
Que mandaram para cá ê ê ê...
Derruba ê ê
Derruba a porta no chão*”.

Segundo depoimento do falecido compositor Getúlio Marinho, o Amor, que afirmava ter conhecido a Penha logo após chegar da Bahia com apenas seis anos, em meados de setembro de 1895, levado por seu pai, o tocador de cavaquinho Marinho que Toca — essas batucadas eram divididas em *liso* e *a valer* (ou *para pegar*), conforme a pernada fosse aplicada apenas simbolicamente ou para derrubar mesmo.

Getúlio Marinho lembrava ainda um estribilho muito repetido na Penha ou onde houvesse uma roda de pernada, e que dizia:

“*Criô lelê
Criô lalá
Criô lelê
Onde fui morar
Yayá...*”

Depois da *reza*, que abria a batucada, o cantador tirava um verso, enquanto o derrubador escolhia alguém da roda, que chamava para o centro pulando à sua frente com uma umbigada ou com um toque de leve com a perna, de lado. Era então que, ao som de um daqueles estribilhos marcados por palmas:

“*Vira a mão, iaiá,
Vira a mão,
Vira a mão ioiô
Vira a mão*”,

o bamba começava a sapatear à volta do parceiro, plantado à espera da *pernada*, para de repente *abrir a galha*, isto é, aplicar a rasteira abrindo a roda com os braços “para o da simpatia cair sozinho”.²⁵⁸

Assim, como muitas vezes essas brincadeiras *para valer* desandavam em luta séria, de que resultavam inclusive mortes, conta o compositor e pioneiro do samba carioca Ernesto dos Santos, o Donga, que a polícia costumava arrebatar os pandeiros das mãos de quem saía para *vadiar*:

“Isto não quando estava de serviço o piquete de cavalaria do 1º ou 9º Regimento do Exército, que sempre nos protegeu, principalmente sob o comando do saudoso tenente Santana Barros”.²⁵⁹

Alguns desses estribilhos provocadores de conflitos (muitas vezes improvisados por capoeiras de talento) passavam à memória geral e tornavam-se clássicos das rodas de pernadas, sendo repetidos por muitos anos. Outros aproveitavam temas do momento, entre os quais o mais constante era o daquelas perseguições policiais, tal como aconteceu em 1920 quando o Chefe de Polícia Germiniano de França, a pedido do capelão-mor da Penha padre José Maria Martins Alves da Rocha, proibiu a presença de ranchos, blocos e rodas de batucadas no arraial:

“*Nunca se viu tanta lenha
Como na festa da Penha*”.

Talvez por isso um colaborador do *Almanaque da Cidade*, editado por H. Dias da Cruz em 1944, tenha escrito que “dela [da capoeira, e da influência dos seus requebros, volteios e rabos de arraia] foi gerada a batucada, assim como os cordões carnavalescos”.²⁶⁰

Ao findar a primeira década do século, entretanto, a festa da Penha ia conhecer uma nova fase na sua história de centro de atividades musicais. O aparecimento da indústria do disco e a vulgarização do teatro de revista, cada vez mais acessível às camadas populares, começava a conferir importância à produção musical dos compositores da época, passando a requerer a sua promoção.

A explicação para isso se encontrava na súbita expansão industrial da área do Rio de Janeiro (beneficiada pelo aumento de riqueza proveniente da conquista do mercado internacional pelo café brasileiro), o que levava à diversificação das camadas médias da sociedade, e ao aumento do número dos representantes das camadas mais baixas.

De fato, a população da capital do país, pulando de 522.651 habitantes, em 1890, para 811.443, em 1906, numa corrida que a levaria a alcançar o primeiro milhão em 1918, começava a oferecer um tal mercado interno para a produção de música popular que, já em 1926, o maestro José Francisco de Freitas, o Freitinhos, poderia bater um recorde com a venda de 50 mil exemplares impressos do seu *fox-trot Vênus*.

Assim foi que, de repente, em lugar daqueles grupos de chorões que queriam apenas divertir-se com suas flautas, violões e cavaquinhos, ou dos crioulos que passavam horas exercitando suas destrezas em rodas de batucada, começaram a surgir na festa da Penha conjuntos organizados por compositores da cidade, declaradamente interessados na divulgação das suas músicas, quase todas dirigidas ao carnaval.

A festa da Penha, aliás, tinha tudo para servir ao objetivo dos primeiros compositores de música carnavalesca: ela se realizava em outubro, a quatro meses apenas do carnaval e, segundo um cálculo de 1910, nada menos de 100 mil pessoas desfilavam pelo arraial nos quatro domingos do mês dedicado à santa, entre cinco horas da manhã e 11 horas da noite.²⁶¹

A idéia era simples: divulgadas as músicas pelos conjuntos de flauta, violão, cavaquinho (e as vezes também bandolim), clarineta, pistão e ritmo de pandeiro e prato

raspado com faca, cabia ao povo que cercava os tocadores da Penha fazer a seleção e decorar as composições preferidas, que logo saíam espalhando pelos mais distantes pontos da cidade.

Um dos mais antigos frequentadores da festa da Penha foi, seguramente, o compositor carioca José Luís de Moraes, o Caninha, que já numa foto da revista *Careta*, de 16 de outubro de 1909, aparecia no meio de um grupo de músicos, empunhando seu violão.

Era o início de uma nova fase da festa religioso-pagã da Penha, e que tinha uma explicação.

Desde a efervescência nacionalista provocada pela Exposição do Centenário da Abertura dos Portos, em 1908, a cidade do Rio de Janeiro vivia sob a impressão da descoberta dos artigos e motivos regionais, entre os quais o da música nordestina, logo incluída como número de atração em quadros das revistas da Praça Tiradentes, ao lado do carioquíssimo maxixe.²⁶² Pois quando o poeta popular Catulo da Paixão Cearense colocou letra em linguagem sertaneja em uma música recolhida pelo violonista João Pernambuco no interior do seu Estado, transformando-a com o título de *Cabôca de Caxangá* numa verdadeira coqueluche, a partir de 1913, imediatamente um grupo de músicos lembrou-se de divulgar suas composições na Penha abrigado sob o nome de *Grupo do Caxangá* — e Caninha estava entre eles.

A estréia desse grupo, que marcava, de certa maneira, o advento do espírito profissional entre os músicos da Penha, verificou-se no primeiro domingo de outubro de 1914, quando — de chapéus de aba levantada na frente, onde se liam pseudônimos nordestinos — deram entrada no arraial o violonista João Pernambuco (Guajurema), Donga (Mané Francisco), Pixinguinha (Chico Dunga) e Caninha (Mané do Riachão). Eles vinham tocando a música que era o carro-chefe do grupo, a *Cabôca do Caxangá*, mas como o único nordestino do conjunto era João Pernambuco, os carioquíssimos Caninha, Donga e Pixinguinha se encarregaram de fazer com que os números seguintes fossem os choros, valsas e maxixes que

falavam muito mais de perto aos negros e mestiços da cidade.

Nesses anos anteriores à primeira guerra mundial, coincidindo com a expansão da cidade para os subúrbios, e inclusive para os próprios lados da Penha (Inhaúma foi o bairro que mais cresceu, de 1890 a 1906, e Irajá de 1906 a 1920) a chamada “festa de outubro” ia transformar-se, realmente, no maior centro de convergência de camadas populares do Rio de Janeiro, passando a figurar como local de lançamento de músicas e de pretexto para letras de composições carnavalescas durante pelo menos um quarto de século.

Ao compositor Caninha — que logo deixaria o *Grupo do Caxangá*, formando pouco antes de 1920 o *Grupo da Cidade Nova*, com Pixinguinha e Nola, na flauta, Alfredinho no flautim, Beto no bandolim, Quincas no pistão, Bernardo no violão e Raimundo Melancia e o próprio Caninha no cavaquinho — caberia em 1918 essa glória de usar o tema da Penha numa música, pela primeira vez. Como o início da gripe espanhola se dera exatamente no início de outubro daquele ano do fim da guerra, Caninha imediatamente aproveitou o assunto (oportunismo que seria, aliás, um dos característicos da música especialmente produzida para o carnaval) e lançou o seu maxixe:

“A espanhola está ai
A espanhola está ai
A coisa não está brincadeira
Quem tiver medo de morrer
Não venha
Mais à Penha”.

O sucesso de Caninha no lançamento orientado de músicas para o carnaval — logo a seguir confirmado pela vitória, no carnaval de 1919, de outro maxixe lançado na festa da Penha de 1918, o *Kaiser em Fuga*, e, no carnaval de 1920, pelo samba *Quem vem atrás fecha a porta* (ou *Me leva, seu Rafael*) lançado em 1919 — serviu para estimular o aparecimento de outros grupos de profissionais, como o do compositor Sinhô.

O mulato José Barbosa da Silva, o Sinhô, dividia por essa época com José Luís de Moraes, o Caninha, a popularidade nos meios da primeira geração de compositores profissionais de carnaval do Rio de Janeiro. Pianista de clubes de dança e de lojas de música, Sinhô possuía um tal sentido de autopromoção que chegava a incentivar a amante, a pianista Cecília, a só tocar suas músicas na casa de pianos em que trabalhava, enquanto ele, pessoalmente, dedicava em 1918 ao Clube dos Feninianos o seu primeiro samba de sucesso, *Quem são eles?*, só porque a Banda da Brigada Policial, contratada pelo clube, ajudaria a divulgá-lo tocando-o nos bailes dos sócios, até o carnaval.²⁶³

Não é de estranhar, pois, que a partir do início da década de 20, os conjuntos organizados por Caninha — e dos quais o último se chamaria *Sou Brasileiro* — tivessem que se defrontar com os grupos de músicos de Sinhô, a certa altura formado por grandes nomes da época, como o pistonista Acioli, o trombonista Teófilo, o contrabaixista de sopro Paulo, os violonistas Julinho e Joãozinho, os tocadores de cavaquinho Roberto, de ganzá Caboclo e de reco-reco Durval. Cada grupo era seguido por uma centena de admiradores, que se dispunha inclusive ao desforço pessoal, pelo menor motivo. Foi quando, ao perceber a penetração popular desses verdadeiros torneios musicais espontâneos, durante a festa da Penha, o industrial Eduardo França (fabricante do produto contra sardas *Lugolina*) resolveu em 1921 comercializar esse interesse popular com uma novidade: a da criação de concursos de músicas de carnaval, destinados a permitir de saída, naquele ano de 1921, o primeiro grande confronto entre os talentos de Caninha e Sinhô.²⁶⁴

Segundo depoimento do próprio Caninha, quase 40 anos depois, ele estava apenas assistindo ao concurso, encostado numa barraca, quando o cronista carnavalesco Francisco Guimarães, o Vagalume, do *Jornal do Brasil*, nesse dia presidindo o júri do concurso, fez-lhe um apelo para que concorresse também com uma música. Acompanhado então por um conjunto de seis cavaquinhos e

violões, conta Caninha que improvisou na hora alguns chapéus feitos de folhas de jornal, e após ouvir o grupo orquestral de Sinhô lançar o seu *Fala Baixo*, também conhecido como *Não é assim*, irrompeu diante da comissão julgadora com a sua marcha *rag-time Me sinto mal*:

"Ai, ai,
Me sinto mal
Depois do carnaval.

Quando chega o carnaval,
Ninguém lembra da carestia,
Vamos todos para a Avenida,
Calmos na Folia.

Tem gente que cai na farrá
Na véspera do carnaval
Na quarta-feira de cinzas
Sempre diz: — Me sinto mal".

O júri, do qual fazia parte o próprio patrocinador Dr. Eduardo França, conferiu a taça da vitória a Caninha, "que apresentou o melhor conjunto", cabendo a Sinhô uma cesta de flores que ele atiraria longe, a pontapés, quando chegou à estação do trem para a viagem de volta.²⁶⁵

Segundo o jornalista *Vagalume*, em seu livro *Na Roda do Samba*, provavelmente de 1935, Sinhô tinha entrado cantando "somente ele com o violão e aquela massa compacta cantando sem harmonia"

"Quero te ouvir cantar
Vem cá, rolinha, vem cá..."

e tão logo se teve conhecimento do resultado "os coristas que acompanhavam Sinhô quiseram tirar um desforço, desfeiteando a comissão julgadora, que a meu conselho debandou, após o julgamento".²⁶⁶ O samba *Fala Baixo*, aliás, satirizando o clima de medo que culminaria no estado de sítio imposto pelo Presidente Artur Bernardes (chamado pelo povo de *Rolinha*) ainda ia causar outros aborrecimentos ao compositor Sinhô, obrigando-o até a

refugiar-se na casa de sua mãe, no Engenho de Dentro, para escapar à polícia.

Pelos próprios incidentes que gerava, entretanto, esses torneios e concursos chegaram a alcançar uma tal repercussão que, daí por diante, a festa da Penha passaria a ser considerada um centro obrigatório de lançamento de música para o carnaval.²⁶⁷

O trabalho de divulgação das produções musicais dessa primeira geração de compositores atraídos apenas pelo lado comercial da festa da Penha começava, então, oficialmente, nas festas domingueiras de outubro, para prosseguir depois nas famosas batalhas de confete da Tijuca e de Vila Isabel, na inclusão de músicas nas revistas carnavalescas dos teatros da Praça Tiradentes, na gravação de discos, na execução das melodias nos pianos das casas de músicas, nas orquestras das *sociedades* e clubes de dança e, finalmente, nas orquestras de sala de espera de cinema, como a do maestro Ciro, responsável pela vitória da marcha *Ai, Amor*, de Freire Júnior, no carnaval de 1921, tantas vezes a tocou no Cinema Avenida.

Sinhô e Caninha ainda continuariam, porém, durante algum tempo, a figurar como os dois grandes nomes da Penha, o que ficaria atestado em 1922, por uma quadrinha publicada no jornal *O Paiz* pelo crônista carnavalesco *Assombro*, comentando a popularidade dos dois compositores mestiços cariocas:

"São dois cabras perigosos,
dois diabos infernais.
José Barbosa da Silva
e José Luis de Moraes".

Secundados por outros grupos de compositores conhecidos, como os de Pixinguinha e da chamada *Turma Mambembe*, de Raul Malaguti, as turmas de Sinhô e Caninha seriam forçadas pelo fim da década de 20 a abandonar o terreno (e Sinhô morreria mesmo antes de assistir à nova fase da festa da Penha).

No alvorecer de 1930, a nova geração de compositores que formaria os primeiros quadros do rádio tomou a

Penha de assalto, fazendo-a figurar no roteiro que começava nas festas de outubro para prosseguir nos ruidosos concursos de música que então viravam moda, realizados nos pavilhões da Exposição do Centenário de 1922 e no campo do América, nos meses que antecediam o carnaval carioca.

A prova desse interesse dos novos nomes da música popular pela Penha começou a ser dada a partir do fim dos anos 20, pela entrada da festa e do seu cenário como temas de uma série de sambas.

Embora Caninha tivesse inaugurado o ciclo temático com o seu maxixe sobre os perigos do contágio da gripe espanhola no arraial, em 1918, o primeiro samba sobre a Penha a fazer sucesso no carnaval foi o "samba carnavalesco" *Braço de Cera*, de Nestor Brandão, gravado nada menos do que por barítono, F. Rocha, com acompanhamento de orquestra.

Lançado na festa da Penha de 1926, o samba (disco Odeon, selo roxo, número 123.224) estourou no carnaval de 1927, após devidamente relançado na revista *Braço de Cera*, de Freire Júnior, estreada no Teatro Carlos Gomes a 4 de fevereiro do mesmo ano de 27.²⁰⁸

A letra do samba do baterista Nestor Brandão — que só era dele em duas partes, pois as demais constituíam uma colcha de retalhos de músicas já folclorizadas — aproveitava com oportunidade a preocupação dos romeiros em cumprir suas promessas de oferecer ex-votos para obter da santa da Penha a cura de males físicos:

*"Mulher, vem o carnaval,
Festa de alegria,
Que a ninguém faz mal;
Mulher, tratemos de gozar,
A morte é traiçoeira
E pode nos carregar.*

*Não me fio nas mulheres
Nem quando elas estão dormindo,
Os olhos estão fechados,
Sobrancelhas tão bolindo.*

*Amanhã eu vou-me embora
Prá cidade de Lisboa
Quero que iaí me alugue
Seu camarote de proa...*

*Mulher, a Penha está ai,
Eu lá não posso ir,
Um favor vou lhe pedir:
Me leva um braço de cera
À Santa Padroeira
Foi o que lhe prometi.*

*Menina, avisa teu pai
Que eu já sou teu namorado,
E avise a seu irmão
Que me chame de cunhado.
Menina, minha menina,
Cabeça de melancia,
Um beijo de tua boca
Me sustenta 15 dias.*

*Mulher, vem o carnaval,
Festa de alegria... etc.*

*Queria ser o balaio
Da colheita do café
Para andar dependurado
Nas cadeiras da mulher.
Queria ser o balaio,
Balaio queria ser
Para andar dependurado
Nas cadeiras de você".²⁰⁹*

Quase simultaneamente com esse *Braço de Cera*, Augusto de Oliveira Pinto, o Tuyhu — um músico do Corpo de Fuzileiros Navais, que acabaria como copista da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro — lançaria um samba intitulado *Viva a Penha* (grito de guerra dos romeiros, à sua chegada ao arraial), no qual o velho problema das relações dos sambistas com a polícia era tratado de um ponto de vista perfeitamente enquadrado na psicologia conformista das camadas mais humildes do tempo:

*"A polícia não quer barulho
A polícia não quer bebedeira* (bis)

*E viva a Penha!
E viva a Penha!
E viva a santa,
Nossa santa padroeira.*

*Quem fizer barulho
Vai pro xilindró,
Com a bebedeira
Vai ficar falando só.*

*A policia não quer barulho (bis)
A policia não quer bebedeira*

*E viva a Penha!
E viva a Penha!
E viva a santa,
Nossa santa padroeira.*

*Pode até batuque,
Pode até sambar, (bis)
A nossa policia
Só não quer é ver brigar.*

Segundo uma incompletíssima lista fornecida por Almirante ao *Jornal do Brasil*, em 1962, seriam ainda de 1927 as composições *Sol da Penha*, de Osvaldo Pinto Ribeiro, e *Milagroso*, de S. S. Neves e A. Mota, o que configura definitivamente o interesse comercial dos novos compositores, cuja *inspiração* é, daí por diante, dirigida apenas à grande popularidade da festa.

De fato, já em 1928, um compositor mineiro, que tentava por todos os modos ingressar no grupo carioca, consegue seu primeiro sucesso com um samba intitulado *Vou à Penha*. Tratava-se de Ari Barroso:

*"Eu vou à Penha, se Deus quiser,
Pedir à santa carinhosa
Para fazer de ti, mulher,
De um coração a rainha
Mais poderosa e orgulhosa.*

*Eu vou pedir com toda a fê
E todo o ardor de um namorado;
Eu sei que a santa quer pureza,
E meus olhos vão dizendo
O que sinto, com certeza".*

Nesse ano de 1928 a Penha seria cantada apenas nesse samba de Ari Barroso e em dois outros praticamente desconhecidos *Minha Promessa*, de Alfredo Alcântara, e *Vem Comigo*, de João da Gente — mas, já em 1929, nada menos de cinco sambas aproveitariam o tema promocional: *Mulher sem amor* — *Não quero mais amar*, letra de Murilo Tavares, para ser cantada com a música de *Diz, meu amor*; *Viva Penha*, de Sinhô; *Triste Loucura*, do pianista José Francisco de Freitas; *Minha Devoção*, do maestro Homero Dornelas, e *Samba da Penha*, de H. J. Batista.

A partir de 1930 a festa da Penha assume tal importância para os novos compositores, que o *Jornal de Modinhas*, de Menotti Palmieri (que, por sinal, usava o seu jornalzinho para divulgar letras de composições de sua autoria, sempre frustradas), começa a publicar debaixo dos títulos de certos sambas a indicação milagrosa: *samba da Penha*.

Muitos desses *sambas da Penha* nem se referiam à festa ou à santa, mas em 1930 uma inflação de composições aproveitaria expressamente: *Vou pedir à Padroeira*, de Américo de Carvalho (que chegou a ser gravado na Parlophon sob número 13.218); *Aurora Vai à Penha*, de José Cardoso Soares; *Santa Padroeira*, de Vitor Hugo Albuquerque; *Vou Implorar*, de Donga e H. Chaves; *Thereza Vai à Penha*, de H. J. Batista, que encerrava talvez o mais comovente pedido já feito à santa por um sambista:

*"Vou pedir
Prá santinha
Nos ajudar
para o ano.
Pede prá seres
Um dia
Professora de piano".*

O ano de 1931 ia ver cair esse recorde de seis sambas falando na Penha, mas, ainda assim, Bequinho (Alberico de Souza) e João Bastos Filho lançariam o seu *Irei Com*

Fé, Sílvio Caldas gravaria em disco Victor nº 33.477 o seu *Vou Implorar*

"Mulher,
Eu vou à Penha
.....
vou implorar
Prá castigar
As tuas juras
Oh! mulher sem coração",

e Noel Rosa juntava-se aos profissionais do tema, abrindo com o samba *Eu Agora Fiquei Mal*, de parceria com Angenor Gargalhada, o primeiro de uma série de três composições falando na festa da Penha.

Em 1932, quando chega o mês de outubro, é o próprio *Jornal de Modinhas* que abre manchete: "Viva! A Penha", publicando logo abaixo, em duas colunas, uma gravura da santa com cenas da lenda que originou a construção da igreja sobre o outeiro. Nesse caso, entretanto, embora o compositor Príncipe Pretinho tivesse indicado "samba para a Penha" o seu *Deus Para Que Ensinaste*, apenas três outras composições de autores inexpressivos usaram a festa de outubro como tema: *Penha*, de Sílvio Costa e Inácio da Silva, o *Cordiais*; *Promessas*, do mesmo *Cordiais*, sem parceiro, e um novo *Vou Implorar*, agora de Heitor Silva, e cuja primeira parte terminava com esta tirada tão bem enquadrada no próprio espírito tradicional da Penha:

"Depois que eu pagar
Nossa promessa
Vamos gozar à bessa
Sem na vida pensar..."

Um ano depois, em 1933, o velho Caninha, pioneiro do aproveitamento do tema, volta como autor da música do samba *Leva Esta Figa*, cuja letra, do Visconde de Bicohiba, adverte à mulher que abandona o amante, levando uma figa abençoada por Nossa Senhora da Penha (Prá que você não diga/Que eu nunca te dei nada")

"Queira Deus você não venha
Amanhã a implorar:
— Nossa Senhora da Penha
Faça o meu bem voltar! (bis)

Noel Rosa também voltava ao tema com o samba *De Qualquer Maneira*, em que aproveitava uma música de Ari Barroso, lançada um ano antes para ilustrar um quadro da revista *Vai Com Fé*, e no qual — embora com outra letra — Ari já cortejava a Penha cantando no estribilho que Noel conservaria:

"Para ver a minha Santa Padroeira
Eu vou à Penha, de qualquer maneira".

Finalmente, a dupla Otávio J. Guimarães e Antenor Amaro contribui para a temática com o samba *Eu Vou à Penha*, inspirado num comovente propósito:

"Eu vou à Penha
Pagar uma promessa;
A padroeira vai me ajudar
Para me livrar da orgia;
Virgem Maria,
Eu quero me aprumar".

O ano de 1934 seria o último da popularidade da festa da Penha junto aos compositores populares. O rádio começava a substituir a festa com eficiência no lançamento e na divulgação de músicas, e o tema ia-se tornando gasto, como acontecia com os da favela, da Mangueira e do malandro, chamado de *bamba* em mais de uma centena de composições.

A prova disso era que, nesse ano de 1934, todas as composições sobre a Penha eram assinadas por nomes da primeira geração de compositores profissionais do rádio: Noel Rosa voltava aliado a Hervê Cordovil com o samba *Fiquei Rachando Lenha*, Assis Valente aderira à temática com o seu *Sinos da Penha*, alguns desconhecidos tentavam a sorte confiados na popularidade da padroeira (*Vamos à Penha*, de Waldemar J. Fernandes; *Minha Promessa Irei Pagar*, de H. da Silva Gomes; *A Penha*

Vem Chegando, de D. Maciel A. S.; *Prá Você Me Deixar*, de Boanerges Guedes (Nenetaé) e, finalmente, os então famosos Max Bulhões e Jayme Vogeler punham a descoberto o verdadeiro interesse dos sambistas pelo tema, fazendo cantar na segunda parte do samba *Promessa* estes versos reveladores:

"Quem visitar o arraial vai cantando
O samba que fiz prá matar a saudade
Se eu não puder ir fico em casa lembrando
Os versos nascidos aqui na cidade.

A partir de 1935, quando apenas a composição *Vou Meu Samba Demonstrar...*, de Nestor Guedes, o Bicudo, e Ernâni Neves lembrou a festa da Penha

"Vou à Penha, vou sòzinho,
Vou meu samba demonstrar,
Siga, pois, o seu caminho,
Não lhe vou desacatar...".

o tema seria inteiramente abandonado, a ponto de, em 1936, o número de outubro do *Jornal de Modinhas* ter aberto a sua manchete *Sambas para a Penha* — sem ter uma única letra para publicar.

A prova de que os velhos tempos da Penha, como centro de irradiação musical, tinham passado, seria documentado, aliás, por outro jornalzinho especializado na publicação de letras de canções, a *A Modinha*, de outubro de 1939: em seu número de outubro só o parodista Angelo Delatre se animara a ressuscitar o tema com o samba *Rumo à Penha*, de parceria com Francisco Fernandes, e na paródia da canção *Sertaneja* intitulada *Festa da Penha*, enquanto o poeta frustrado Zeca Ivo, de parceria com o mesmo Fernandes, tentava a sorte com a marcha *Penha Antiga*. O que já era mais um sintoma de decadência, pois a festa, por seu cunho eminentemente popular, fora sempre um núcleo de sambas e batucadas, e não de marchas, que constituíram sempre gênero mais ao gosto da classe média.

De fato, nas décadas de 1940 e 50 apenas em um ou outro ano o tema da Penha apareceria tratado incidentalmente, inclusive como aconteceu em 1952, quando o sanfoneiro nordestino Luís Gonzaga ia conseguir relativo sucesso cantando o *Baião da Penha*, de Guio de Moraes e Davi Nasser (RCA-Victor nº 10-0827-B) e que dizia:

"Demonstrando a minha fé
Vou subir a Penha a pé
Prá fazer uma oração

Coro: *Eu vou, eu vou...*

Vou pedir à padroeira
Numa prece verdadeira
Que proteja o meu baião

Penha, Penha,
Eu vim aqui me ajoelhar,
Venha, venha,
Trazer paz para o meu lar

N. Senhora da Penha,
Minha voz talvez não tenha
O poder de te exaltar

Coro: *Ai, ai...*

Nos dê bênção, ó padroeira,
A essa gente brasileira
Que quer paz prá trabalhar".

Na área do samba carioca o aproveitamento da festa de outubro não figuraria mais em qualquer música de sucesso, ficando o tema representado em 1941 por duas composições — *Vou à Penha Baiano*, de Francisco Assis Coelho e Augusto Moura Filho e *Santa Padroeira*, de João Dias de Oliveira e J. Diniz Pereira —, em 1952 por *Festa da Penha*, de Felisberto Martins e J. Maia, em 1953 por *Penha*, que trazia realmente de volta ao tema, 30 anos depois, o famoso compositor Ari Barroso.²⁷⁰

Em 1961, finalmente, quando o ciclo temático da Penha parecia definitivamente encerrado, o compositor Cartola, que há 20 anos não conseguia ver uma de suas com-

posições gravadas, volta ao disco com um excelente samba intitulado *Festa da Penha*, no qual era retomado com pureza o espírito primitivo da devoção à santa padroeira, contando a história comovente de um devoto típico das camadas populares cariocas:

*“Uma camisa,
Um terno usado,
Alguém me empresta;
Hoje é domingo,
Eu preciso ir à festa;
Não brincarei,
Quero fazer minha oração,
Pedir à santa padroeira proteção.
Entre os amigos encontrarei
Alguém que tenha,
Hoje é domingo,
Eu preciso ir a Penha...*

*Levarei dinheiro
Prá comprar velas de cera,
Quero levar flores
Para a santa padroeira...
Só não subirei a escadaria ajoelhado
Prá não estragar o terno que fôr emprestado.*

A alta qualidade do samba *Festa da Penha*, de Angenor de Oliveira, o Cartola, gravado pelo cantor Ary Cordovil com acompanhamento de regional — em mais uma concessão aos velhos tempos — ficaria como uma exceção. Apesar de o grande ator e compositor Grande Otelo insistir em escrever outro samba intitulado *Festa da Penha* no Festival Internacional da Canção de 1972, a Penha como centro irradiador da música popular estava morta há 20 anos, embora até hoje alguns grupos de foliões suburbanos ainda misturem um pouco de música aos sons das vitrolas de pilha, que a nova geração leva juntamente com o farnel para ouvir, deitada na grama, o ritmo do iê-iê-iê e dos grandes sucessos das canções internacionais.

A eficiência do rádio no trabalho da música popular fora a causadora dessa morte musical da festa da Penha,

como seria também do teatro de revista, desde o fim do século XIX responsável pela divulgação de tudo o que os brasileiros cantavam durante quase meio século.

BIBLIOGRAFIA LITERÁRIA DA FESTA DA PENHA

BILAC, Olavo: “Crítica & Fantasia”, Livraria Editora A. M. Teixeira, Lisboa, 1904, crônica VI de série *Crônicas Fluminenses*, pp. 135 a 141. Nessas páginas enfeitadas sob o título *A Festa da Penha*, publicadas pela primeira vez em jornal, em 1902, Olavo Bilac vê a festa com benevolência, dando-a como uma reminiscência dos cortejos báquicos e escrevendo: “Ora, quem vê passar, ao cair da tarde, de volta da Penha, um carro de romeiros, ao trote dos muarens enfeitados, — compreende bem que essa festa popular, tão ruidosa, tão cheia de descantes de viola, de excessos de mesa, de tarraçadas de vinho, e de regabofes escandalosos, — não é menos do que uma reminiscência, embora apagada, da antiga alegria religiosa”.

Chronica, assinada O. B., in revista *Kosmos*, ano III, nº 10, outubro de 1906. Numa reviravolta de opinião, Olavo Bilac, quatro anos apenas depois de escrita a primeira crônica elogiosa da festa da Penha, chama-a agora de “ignóbil festa da Penha, que todos os anos, neste mês de outubro, reproduz no Rio de Janeiro as cenas mais tristes das velhas saturnais romanas, transbordamentos tumultuosos e alucinados instintos da gentilha”, e acrescenta: “Ainda este ano, a festa foi tão brutal, desordenada, e assinalada por tantas vergonhas e por tantos crimes, que não parecia um folguedo da idade moderna, no seio de uma cidade civilizada, mas uma daquelas orgias da idade antiga ou da idade média, em que triunfavam as mais baixas paixões da plebe e dos escravos. E devo confessar que nunca a Festa da Penha me pareceu tão bárbara como este ano”. Na realidade, o que desgostara Olavo Bilac fora a visão dos carroções dos romeiros passando grotescamente pela então novíssima Avenida Central, hoje Rio Branco, “como uma alma do outro mundo vindo perturbar e envergonhar a vida da cidade civilizada...”

COSTA, Nelson: *Rio de Ontem e de Hoje*, Leo Editores, Rio de Janeiro, 1958, *Coleção Estácio de Sá*, crônica *Festa da Penha*, pp. 329/30. O historiador observa com propriedade que “aos poucos, após a Abolição, também pretos e mulatos foram ade-

rindo aos festejos, modificando as características dos festejos tipicamente portugueses”. E acrescenta: “O samba e a modinha, os batuques e maxixes foram se intercalando ao fado e às umbigadas do “vira”.

COSTA, Nelson: *Rio de Ontem e de Hoje*, Leo Editores, Rio de Janeiro, 1958, *Coleção Estácio de Sá*, crônica *Igreja de Nossa Senhora da Penha*, pp. 185/36.

CRUZ, H. Dias da: *A Penha — Três séculos de fé — Fado, batuque e samba*. Notícia histórica in *Almanaque Suburbano*, organizado pelo próprio Henrique Dias da Cruz. Distrito Federal (Rio de Janeiro), 1941, pp. 33/35.

DORIA, Escragnolle: *Tradições Cariocas da Penha*, in *Revista da Semana*, do Rio de Janeiro, de 24-12-1932, Ano XXXIV, nº 2. O autor lembra, com muita oportunidade, que “A Penha foi e continua a ser a festa dos sem-festas pelo rigor da vida”.

FAZENDA, Vieira: *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*, crônica *A Penha*, de 3 de outubro de 1909, transcrita às pp. 463/67 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 93, volume 147, de 1923. Vieira Fazenda inicia sua resenha histórico-memorialística da Penha confessando: “Sou dos que mais apreciam a antiga e tradicional romaria que hoje se inicia”.

FRANÇA Júnior: *Folhetins*, reunindo crônicas publicadas nos jornais *O Globo Ilustrado*, *O País*, e *Correio Mercantil*, Jacinto Ribeiro dos Santos Editor, Rio de Janeiro, 1926, 4ª edição aumentada. Crônica XIII *Feijoadas*, pp. 121 a 132. Nessa crônica, escrita provavelmente nos fins da década de 1870 (os organizadores da escolha não tiveram o cuidado de indicar a fonte nem as datas das páginas selecionadas), França Júnior, depois de explicar que tomava a expressão *feijoada* no sentido de *patuscada*, conclui escrevendo: “Há ainda outra feijoada que não classifiquei, e que é bastante característica — a festa da Penha. O bode expiatório dessas festas é o burro de carroça, que, apesar de ser honrado nesse dia com um selim no lombo, sofre torturas piores que as dos varais”.

GIL: *Chronica* in revista *Kosmos*, ano 1, nº 10, outubro de 1904. O autor salienta que, nesse ano de 1904, quase ninguém se lembrara de comemorar a descoberta da América por Cristóvão Colombo, comentando: “Há quem não perdoe ainda à festa da Penha o seu júbilo ruidoso, quem a desdenhe como um laivo grosseiro no policiamento da civilização carioca. Mas é preciso pensar — não aceitando mesmo que seja isso resistência do gênio da raça, não admitindo nela o traço atávico da ledice dos des-

cobridores — que essa romaria é uma afirmação de fé ingênua e de alegria espontânea...”

MAURÍCIO, Augusto: *Templos Históricos do Rio de Janeiro*, Gráfica Laembert, Limitada, 2ª edição, s/d. Crônica “N. S. da Penha”. pp. 119/27. À p. 125 Augusto Maurício lembra que visitou a Penha 20 anos antes (terá sido por volta de 1925) e achou a festa mais pagã que religiosa, afirmando “O arraial, visto do cimo do morro, mais parecia uma aldeia selvagem do interior africano do que um recanto do Rio de Janeiro”; Augusto Maurício viu também blocos carnavalescos fazendo evoluções, e onde “à volta da ‘orquestra’ (pandeiros, tamborins, cuicas, violões e flautas), homens e mulheres se contorciam e se agitavam, elevando os braços à altura, como que chamando a atenção da Virgem para a ‘grandiosidade’ do espetáculo. Uma verdadeira bacanal da Grécia ou da Roma antiga!”

POMPÉIA, Raul: Crônica da série *A Vida na Corte*, do jornal *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, de 4 de novembro de 1888. Verdadeira reportagem sobre a festa da Penha: “Depois de refeição, vêm as danças e os cantos” — escreve Raul Pompéia, acrescentando com espírito de observação fora do comum: “Um delírio de samba e fados, modinhas portuguesas, tiranas do Norte. Uma viola chocalha o compasso, um pandeiro acompanha, geme a sanfona, um negro esfrega uma faca no fundo de prato, e sorri, negríssimo, um sorriso rasgado de dentes brancos e de ventura bestial. A roda fecha. No centro requebra-se a mulata e canta, afogada pela curiosidade sensual da roda. Depois da mulata dançam outros foliões de dois sexos. Os circunstantes batem palmas, marcando a cadência e esquecem-se, quase a dançar também, olhando o saracoteio lento, ou as umbigadas desenfreadas, dos fadinhos de uns ou da caninha-verde de dois pares”. E mais adiante: “Entretanto transitam de permeio grupos carnavalescos dos mais valentes,romeiros, enroupados à fantasia, zabumbando o zé-pereira, bimbando ferrinhos, arranhando guitarras, guinchando sons impossíveis de requinta e gaita”. A festa da Penha da primeira fase que interessa à história da música popular aí está, por inteira, num retrato literário até hoje insuperado.

²³¹ O folclorista e antropólogo Edison Carneiro, estudando o culto africano na Bahia em seu livro *Candomblé da Bahia* (Editora Conquista, Rio de Janeiro, 3ª edição, 1961, p. 48) escreveu: “A água entra, porém, em percentagem considerável, na vida religiosa: a água de Oxalá — cerimônia que inaugura as festas da casa — é mesmo uma divinização desse elemento da natureza; a quartinha de barro dos orixás deve ter água mudada cada dia e as iaós são obrigadas pela tradição a, durante o noviciado, tomar banho todos os dias na fonte mais próxima, antes da aurora; os ôgãs em visita devem, antes de transpor os umbrais da casa, beber um pouco d’água e atirá-la, depois, aos lados e à frente da porta”.

²³² Cascudo, Luís da Câmara, *Dicionário Do Folclore Brasileiro*, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1954, verbete *Bonfim*, p. 114.

²³³ Querino, Manuel, *A Bahia De Outrora*, Livraria Progresso Editora, Salvador, 1946, p. 245.

²³⁴ Querino, Manuel, *ob. cit.* p. 246.

²³⁵ Torres, Carlos, *Vultos, Fatos E Coisas Da Bahia*, Imprensa Oficial da Bahia, Salvador, 1951, p. 63.

²³⁶ Torres, Carlos, *ob. cit.* p. 63.

²³⁷ Querino, Manuel, *ob. cit.* p. 246.

²³⁸ Torres, Carlos, *ob. cit.* p. 66.

²³⁹ Viana, Antônio, *Casos E Coisas Da Bahia*, Publicações do Museu do Estado nº 10, Secretaria de Educação e Saúde — Bahia, 1950, p. 41.

²⁴⁰ Apud Manuel Querino in *A Bahia De Outrora*, cit. p. 249. Há outra breve informação sobre Chico Sepúlveda no livro de Atonso Rui *Boêmios E Seresteiros Do Passado*, Livraria Progresso Editora, Salvador, 1954, p. 24.

²⁴¹ Apud Antônio Viana, in *Casos E Coisas Da Bahia*, cit. p. 43.

²⁴² Apud Manuel Querino in *A Bahia De Outrora* cit. p. 64. Manuel Querino — que alcançou os desfiles de cucumbis na Ribeira em sua mocidade — esclarece que “ao pronunciarem a sílaba dô, era o som abafado pelo choque dos grimas, batendo uns de encontro aos outros. Em seguida, davam voltas e trejeitos ao corpo, repetiam o canto e os mesmos movimentos”. Essa coreografia ao som do ritmo produzido pelo choque de bastões sobrevive na Bahia na dança do maculelê, que ainda no início da década de 1970 continuava a ser visto nas ruas de Santo Amaro da Purificação.

²⁴³ Em seu ensaio sócio-etnográfico intitulado *Capoeira De Angola* (Editora Itapuã, Salvador, 1968, p. 38) o estudioso baiano Waldeloir Rego reconhece a existência de ligações entre a capoeira e o cambômbê, mas com caráter independente. As relações entre capoeira e cambômbê residiriam no fato de a maioria dos capoeiras serem ligados a terreiros.

²⁴⁴ Esclarecimento de Guilherme de Melo in *A Música No Brasil*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1947, p. 37.

²⁴⁵ Torres, Carlos, *ob. cit.* p. 68.

²⁴⁶ Torres, Carlos, *ob. cit.* p. 69.

²⁴⁷ E' isso que explica o fato de o início das festas terem passado da primitiva data de 8 de setembro — dia da Natividade de Nossa Senhora — para o primeiro domingo de outubro, dedicado a Nossa Senhora do Rosário (cuja imagem do século XVIII, aliás, ainda permanece na sacristia, ao fundo da atual igreja, entronizada no primitivo altar da ermida de 1635).

²⁴⁸ Mello Moraes Filho — *Festas e Tradições Populares do Brasil*, F. Briguiet & Cia., 3ª edição, 1946. Capítulo *A Festa da Penha (Rio de Janeiro)*, p. 158.

²⁴⁹ Mello Moraes Filho, *ob. cit.*, p. 164.

²⁵⁰ Cruz, H. Dias da, *Os Morros Cariocas no Novo Regime — Notas de Reportagem*, Gráfica Olímpica, 1941, edição patrocinada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), encarregado da divulgação de temas do interesse do Governo Getúlio Vargas. Capítulo *A Soberania Popular — A Velha Malandragem*, p. 50.

²⁵¹ Cruz, H. Dias da, *ob. cit.*, p. 48.

²⁵² Rosa, Ferreira da, *Memorial do Rio de Janeiro — Personagens — Fatos — Narrativa de acontecimentos — Vida e progresso da cidade em meio século (1878-1928)*, edição especial de *Arquivo do Distrito Federal — Revista de Documentos para a História da Cidade do Rio de Janeiro*, Volume II, 1951, publicada sob o patrocínio do Departamento de História e Documentação da Secretaria Geral de Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal, Rio de Janeiro, p. 148.

²⁵³ Rosa, Ferreira da, *ob. cit.*, p. 169.

²⁵⁴ *A Festa da Penha* — in revista *A Ilustração Brasileira*, nº 35, de 1º de novembro de 1910, p. 142.

²⁵⁵ Revista *A Ilustração Brasileira*, cit., p. 142.

²⁵⁶ Edmundo, Luis — *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*, Editora Conquista, 2º volume, 2ª edição, Rio, 1957, capítulo XII, *Vida do Cortiço*, p. 378.

²⁵⁷ Edmundo, Luis, *ob. cit.*, p. 376.

²⁵⁸ Informações prestadas ao autor pelo compositor Getúlio Marinho, Amor, em 1964.

²⁵⁹ Depoimento pessoal de Ernesto Santos, o Donga.

²⁶⁰ Cruz, H. Dias da, *Almanaque da Cidade (Rio de Janeiro — DF)*, anos 1944-45. O colaborador do Almanaque, que assina com o nome de Pedro Paulo o artigo *Danças populares — Do Maxixe ao Samba — No tempo de Sampaio Ferraz*, pp. 97-98 e 121, é quase certamente pseudônimo do próprio repórter Henrique Dias da Cruz, falecido a 2 de junho de 1964, aos 78 anos. Os comentários e informações sobre a capoeira, nesse artigo, conferem em tudo com o que sob a assinatura de H. Dias da Cruz escreveu no seu livro *Os Morros Cariocas no Novo Regime*, e pessoalmente relatou ao autor deste livro durante conversa, em sua residência, em 1963. H. Dias da Cruz

editou também em 1941 um *Almanaque Suburbano* riquíssimo em informações estatísticas, de história e de costumes dos subúrbios cariocas.

²⁶¹ Revista *A Ilustração Brasileira*, nº 35, de 1º de novembro de 1910. Em 1965, ano comemorativo do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro, o título de uma reportagem publicada no suplemento dominical do *Jornal do Commercio* de 19 de setembro indicava que, embora sem o interesse folclórico de meio século atrás, a Penha continuava a atrair grandes massas ao seu arraial. *Romaria à Penha vai ter este ano meio milhão de peregrinos* era esse título, que pode ter exagerado no número, mas se revelava sintomático da importância popular da velha festa, ainda hoje.

²⁶² O quadro de maior sucesso da revista-burleeta *Os Calças Largas*, de Freire Júnior, estreada no Teatro Carlos Gomes em novembro de 1927, era intitulado *Romeiros da Penha*, e foi bisado na noite da estréia, segundo informação de Mário Nunes em seu livro *40 Anos de Teatro*. Três anos depois, na revista *Diz Isso Cantando*, estreada a 31 de julho de 1930 no Teatro Recreio, tendo como autores Oduvaldo Viana e Luis Iglesias, um dos números mais aplaudidos seria um *Samba da Penha*, cantado por Araci Cortes, no auge da carreira.

²⁶³ O samba *Quem São Eles?*, que marcaria o primeiro sucesso de Sinhô no carnaval carioca, já recebera esse título por uma dessas barretadas interesseiras de compositor. *O Quem São Eles?* era o nome de um dos grupos de foliões do Clube dos Fenianos, que assim se batizara numa alusão depreciativa aos clubes rivais nos desfiles de carros alegóricos, os Democráticos e os Tenentes do Diabo. O samba foi lançado no Clube dos Fenianos na noite de 26 de janeiro de 1918, e não deixou realmente de ser tocado em todos os bailes pré-carnavalescos do clube.

²⁶⁴ O Dr. Eduardo França, por sinal, era pessoalmente um animado carnavalesco, pois já no número da revista *Fon-Fon* de 22 de fevereiro de 1913 aparecia fantasiado com a família num carro aberto, pronto para tomar parte no corso da Avenida Rio Branco, no Rio.

²⁶⁵ Informação prestada pelo próprio compositor Caninha em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1958, mais tarde novamente referida pelo jornalista Sérgio Cabral em reportagem sob o título *Morre Com 'Caninha' Um Pouco Da História Do Samba*, publicada na página *Música Naqueta Base*, por ele dirigida, de 22 de junho de 1961. José Luís de Moraes, o Caninha, falecera a 16 de junho daquele ano, antes de completar 78 anos.

²⁶⁶ Guimarães, Francisco (*Vagalume*), *Na Roda Do Samba*.

²⁶⁷ Desde o início do século, aliás, a divulgação de músicas era feita ainda em fonógrafos. Numa barraca o dono do aparelho cobrava 500 réis para tocar cada face dos discos.

²⁶⁸ D. Marisa Lira em seu artigo de 3-11-1938, da série *Relíquias Cariocas*, publicada na revista *Vamos Ler*, dá como de 1920 um samba da Penha que dizia:

Nossa Senhora da Penha
Santa boa e verdadeira,
Quanto mais a gente tenta
Mais a gente é meno ordêra...
Não venho mais à Festa,
A que vinha todo ano,
Por causa da má políça
Desse tal Germiniano.

Minha sogra veio à Penha,
Veio à Penha prá brincá,
Mas teve que ir s'imbora,
Porque não pôde sambá”.

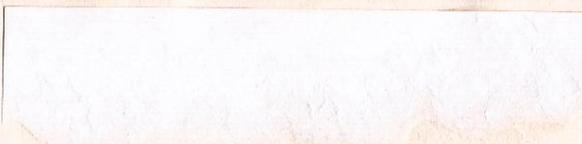
“O tal Germiniano era o Chefe de Polícia do Rio de Janeiro da época, Dr. Germiniano de França.

²⁶⁹ A letra do samba *Braço de Cera*, sempre reproduzida de maneira incompleta, inclusive no livro *O Carnaval Carioca Através Da Música*, de Edgar de Alencar, está aqui transcrita na íntegra, exatamente como aparece cantada pelo barítono Frederico Rocha no disco citado.

²⁷⁰ O samba *Eu Fui De Novo A Penha*, em que o próprio Ari Barroso fazia evidente alusão ao seu primeiro samba sob o mesmo tema, o *Vou A Penha*, de 1928, foi gravado sem sucesso pela cantora Lucienne Franco, com orquestra, em disco Copacabana, selo branco, sob número 5952-B.

SUMÁRIO

A PRIMEIRA MÚSICA DO BRASIL: ÍNDIOS E JESUÍTAS	9
O SOM NEGRO DAS IRMANDADES RELIGIOSAS	33
AS BANDAS DE MÚSICA DAS FAZENDAS	71
A MÚSICA DE BARBEIROS DO RIO DE JANEIRO E DA BAHIA	95
MÚSICA E DANÇAS DE NEGROS E MESTIÇOS	117
1. A fofa de brancos e mestiços	124
2. Os batuques de negros e a dança do lundu	128
3. O lundu-canção dos brancos e os entremezes de teatro	139
4. A música dos negros da rua e do interior	145
5. A contribuição dos negros para o carnaval	152
A MÚSICA DE NEGROS E MESTIÇOS NAS FESTAS POPULARES	161
1. A Segunda-feira do Bonfim na Bahia	162
2. A Festa da Penha no Rio de Janeiro	172
3. Bibliografia literária da Festa da Penha	193



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE MARINGÁ

Biblioteca Central

Universidade Estadual de Maringá
Sistema de Bibliotecas - BCE



0000025477



Este Livro foi composto e impresso
nas oficinas gráficas da Editora **Vozes**
Limitada, Rua Frei Luís, 100, Petrópolis,
Estado do Rio de Janeiro, Brasil,
em 1972, Ano Internacional do Livro.

