

DO “PAI JOÃO” ÀS “LARANJAS DA SABINA”: ESCRAVIDÃO E RESISTÊNCIA NOS TEMPOS DO IMPÉRIO

FROM “PAI JOÃO” TO “LARANJAS DA SABINA”: SLAVERY AND RESISTENCE IN THE IMPERIAL AGE

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



C
ERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 20/01/2025

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Franklin de Sousa Martins  

PUC-SP | franklinsmartins@gmail.com

Resumo/Abstract

Este artigo, focado num dos principais temas do Volume Zero de “Quem foi que inventou o Brasil? – a música conta a história do Império e do começo da República (1822-1906)” (Martins, 2023), mostra como lundus, modinhas, jongos, vissungos, cantigas de roda, tanguinhos, batuques, congadas e outros gêneros musicais lidaram de forma crítica com a escravidão e o racismo no século XIX. Muitas vezes recorrendo à chamada “língua de preto”, as canções nasceram nas senzalas, nos locais de trabalhos, nas ruas, nas feiras, espalhando-se pelo país graças principalmente à transmissão oral e aos circos e, mais tarde, ao teatro musicado ligeiro. Elas deixam claro que os cativos não se submeteram passivamente à escravidão, mas resistiram como puderam à exploração, à desumanização e à desqualificação. Apoiando-se em mais de cem canções, que vão desde o ciclo do “Pai João”, do começo do século XIX, até as “Laranjas da Sabina”, às vésperas da Proclamação da República, o texto descreve também como o Brasil transitou em poucas décadas da transmissão oral tradicional para uma indústria cultural moderna.

Palavras-chave: Canção, Historiografia, Musicologia, Abolicionismo, Brasil Império

Centered on one of the main themes of the Volume Zero of “Who has invented Brazil? – the music tells the history of the Empire and the onset of the Republic (1822-1906)” (Martins, 2023), this article demonstrates how lundus, modinhas, jongos, vissungos, nursery rhymes (cantigas de roda), tanguinhos, batuques, congadas and other musical genres dealt in a critical way with slavery and racism in the 19th Century. Frequently referencing the so-called “black people speech”, the songs were originated in the slave quarters, places of labor, streets and fairs, and spread across the country vastly due to oral transmission and the circus and, later on, light musical theater. They clearly demonstrate that the captive did not passively submit to slavery, but resisted as they could to exploitation, dehumanization and disqualification. Relying on over a hundred songs, ranging from the “Pai João” cycle, at the start of the 19th century, up to the popular “Laranjas da Sabina”, at the wake of the Proclamation of the Republic, the piece also describes how Brazil in a few decades transitioned from oral transmission into a modern cultural industry.

Keywords: Song, Historiography, Musicology, Abolitionism, Imperial Brazil

INTRODUÇÃO

Quase todos os brasileiros já cantaram ou ouviram “Escravos de Jó”.

*Escravos de Jó jogavam caxangá
Tira, bota, deixa o zambelê ficar
Guerreiros com guerreiros
Fazem zig zig zá*

Mas quantos brasileiros conhecem o verdadeiro significado da cantiga? A versão corrente, quase intuitiva, é de que ela se refere ao personagem da Bíblia – aquele que tudo tinha, tudo perdeu e tudo recuperou, sempre aceitando a vontade do seu Deus. A hipótese é, no mínimo, estranha. Como a canção teria saído da Terra de Uz, na atual Jordânia, onde viveu Jó, e vindo parar no Brasil – e apenas no Brasil?

Quem matou a charada foi a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro. “Jó” é uma corruptela da palavra “nzó”, que, em muitas línguas bantas, predominantes na África Central e na África Austral, significa “casa”. Em quimbundo e quicongo, idiomas falados pela maioria dos escravos trazidos da região de Congo-Angola quase não se pronuncia o “n” inicial. Diz-se apenas “zó”. Em outras regiões da África, diz-se “njó”. Os “escravos de Jó”, portanto, eram os escravos domésticos, aqueles que trabalhavam na casa do senhor. Faz todo sentido. (Castro, 2005)

“Zambelê” ou “zabelê” é o nome de uma pequena ave da família das perdizes, muito comum no Brasil, também chamada de inhambu. Mas, na minha avaliação, o mais provável é que, na cantiga, a palavra também seja uma corruptela – no caso, de “zimbelê”. Na “língua de preto”, falada pelos africanos escravizados no Brasil, com erros de concordância e misturando palavras em português e línguas bantas, o prefixo “zi” indicava plural, substituindo os artigos “os” e “as”. “Zingana” (zi + ngana), por exemplo, queria dizer “os senhores”. “Mbêle” em quimbundo quer dizer “criados”, “pessoas da casa”, “familiares”, “pessoas que trabalham para o mesmo patrão” (Assis Junior, s.d.). “Zimbelê”, portanto, seriam os escravos e escravas que trabalhavam na casa-grande. Faz todo sentido também.

O desconhecimento do verdadeiro significado de “Escravos de Jó” é um sinal de que muitas cantigas dos tempos do cativeiro no Brasil – que durou mais de três séculos e meio, é bom lembrar –, não foram bem compreendidas. Situá-las no seu contexto social e histórico é fundamental para entender a escravidão, o racismo e a resistência ao cativeiro em nosso país.

Claro que não é uma tarefa fácil. Há pouquíssimos registros escritos ou impressos da nossa fragmentada produção cultural anterior ao século XIX. Até a chegada da família real portuguesa no Rio de Janeiro, o Brasil dependia quase que exclusivamente da transmissão oral para a circulação de ideias – e de músicas também. A existência de tipografias era terminantemente proibida. Tampouco era permitido publicar periódicos e livros. Apenas em 1808 foi autorizado o funcionamento da primeira gráfica no Brasil: a Impressão Régia. No mesmo ano, veio ao mundo o primeiro jornal editado no país, a “Gazeta do Rio de Janeiro” – na prática, um diário oficial.

Tudo somado, a palavra escrita atingia um público extremamente restrito. Pouquíssimos brasileiros sabiam ler e escrever na época. Cinquenta anos depois da Independência, segundo o censo de 1872, 84% dos habitantes do país eram analfabetos. Dos 1 milhão 510 mil 86 escravos então existentes no Brasil, somente 1.503 – isso mesmo: 1.503 – sabiam ler e escrever. Ou seja, de cada mil cativos, apenas um era alfabetizado.

Por isso mesmo, os relatos dos acontecimentos, o debate de ideias e as disputas políticas dependiam da transmissão oral para chegar à maioria da população. Quando se ancoravam em rimas e ritmos, como nos poemas e cordéis, chegavam mais longe. Quando se apoiavam também em melodias, atingiam um público maior. Daí a importância da produção e da circulação musical para o debate de ideias.

Até meados dos anos 1830 não havia no país uma produção cultural significativa. Na cena musical, as trocas entre a elite e o povo eram quase nulas. Mas, aos poucos, essa situação começou a mudar. Em 1834, o francês Pierre Laforgue iniciou a impressão regular de partituras no Rio de Janeiro. Em 1838, o Brasil subiu aos palcos, até então restritos às peças de autores estrangeiros. Estrearam no Rio de Janeiro as primeiras obras nacionais: a tragédia “Antônio José ou O poeta e a Inquisição”, de Gonçalves de Magalhães, e a comédia “O juiz de paz da roça”, de Martins Pena.

Também nessa época, o Brasil passou a encontrar-se nos picadeiros. As companhias equestres ou circos de cavalinhos tornaram-se uma fonte de diversão imperdível para o grande público. Viajan-

do pelo país, os circos passaram a disseminar e recolher canções, histórias e brincadeiras oriundas da criatividade popular. Junto com as barracas das festas populares e os teatrinhos de bairros ajudaram a captar e a formar o gosto do público pelos espetáculos que mesclavam cenas cômicas, números musicais, interações com a plateia e esquetes sobre acontecimentos do cotidiano. Os “espetáculos de feiras”, como seriam chamados mais tarde, logo passaram a fazer parte também da programação de alguns teatros do país. Assim, aos poucos, formou-se um incipiente circuito cultural de massas, que bebia na tradição popular e dialogava com ela.

Em 1843, pela primeira vez, foram publicados no Brasil romances escritos por brasileiros: “Um roubo na Pavuna”, de Luís da Silva Alves de Azambuja Susano, e “O filho do pescador”, de Teixeira e Souza. “A moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo, saiu em 1844.

A “ERA DOS PROGRESSOS” E O TEATRO MUSICADO LIGEIRO

Com o início do ciclo do café na década de 1840, que injetou grandes recursos na economia, e o fim do tráfico negreiro em 1850, que liberou vultosos capitais para investimentos em outras áreas, o Brasil ingressou na chamada “era dos progressos”. As atividades culturais multiplicaram-se. A imprensa cresceu e se diversificou. Surgiram muitos jornais e semanários, voltados para diferentes públicos e com distintas inclinações, tanto na Corte como nas províncias.

Novas editoras e livrarias abriram as portas. Mais obras literárias, como “Memórias de um sargento de milícias” (1854), de Manoel Antônio de Almeida, e “O guarani” (1857), de José de Alencar, vieram ao mundo. Cresceu o número de teatros – grandes, pequenos e médios – em todo o país.

A cena musical também passou por importantes transformações. Instituições oficiais de ensino, voltadas para a música erudita, foram criadas. Em 1844, as óperas, suspensas desde 1832 devido ao ambiente político carregado e às dificuldades econômicas do período regencial, retornaram ao ambiente musical mais refinado da Corte. Mas as mudanças não se limitaram ao andar de cima. Novas casas de impressão de partituras foram abertas – não só no Rio, mas também na Bahia e em Pernambuco. A circulação de lundus, modinhas, polcas e valsas deixou de depender exclusivamente da transmissão oral. Tocar piano virou uma febre – toda família com recursos tinha um. O Rio de Janeiro passou a ser conhecido como “a cidade dos pianos”.

Em 1859, começou a funcionar na atual rua Uruguaiana, o Alcazar Lyrique. O café-cantante, inspirado nos luxuosos cabarés de Paris, dividiu opiniões. Exemplo de licenciosidade ou insubstituível local de diversão? Seja como for, ele mudou os hábitos da Corte. O Rio de Janeiro, que costumava dormir cedo, a partir daí passou a ter uma vida noturna alegre e agitada.

O Alcazar desempenhou um papel importantíssimo nas mudanças da cena musical e teatral. Trouxe para o Brasil a cançoneta, gênero que faria enorme sucesso até os primeiros anos do século XX. E deu extraordinário impulso ao teatro musicado ligeiro, especialmente depois da apresentação de “Orfeu nos Infernos”, de Offenbach, em 1865. A partir daí, as operetas – espetáculos mais curtos e leves, que mesclavam música, diálogos e cenas cômicas, atingindo públicos amplos – viraram moda na Corte.

Num primeiro momento, prevaleceram as adaptações de peças francesas com motivos nacionais. “Orfeu na Roça”, escrita pelo ator Francisco Correa Vasques, fez um sucesso espetacular em 1868, com cerca de 500 apresentações. Nos anos seguintes, outras paródias foram encenadas, como “Barba de milho” (“Barbe bleu”) e “A Baronesa de Caiapós” (“La Grande-Duchesse de Gérolstein”), sempre obedecendo à mesma fórmula: ambientes e personagens nacionais copiando enredos europeus, músicas alegres francesas, um ou outro número musical brasileiro, linguagem irreverente e bom humor.

Assim, a música leve e as cenas cômicas, que desde meados dos anos 1840 andavam de mãos dadas nos locais populares de diversão, como os circos, as barracas e os teatrinhos, chegaram na virada da década de 1860 para 1870 aos principais palcos da Corte. O Rio estava entrando na era do teatro musicado ligeiro. Esse movimento, com raízes nos padrões populares de entretenimento, mas impulsionado pelo sucesso das operetas e mágicas de origem francesa, criaria as condições para o surgimento de uma expressiva indústria cultural no país nas décadas seguintes.

Muito importante: mais ou menos nessa época, surgiram também periódicos especializados na divulgação das letras de canções populares e foram publicados os primeiros cancioneiros no Brasil. De certa forma, recuperou-se parte da produção musical difusa anterior.

No fim da década de 1870, o jovem Artur Azevedo, que logo se afirmaria como o maior nome do teatro musicado no Brasil, ainda seguia a fórmula das paródias das operetas francesas: “A filha de

Maria Angu” (“La fille de Madame Angot”, de Lecocq), “A casadinho de fresco” (“La petite mariée”, também de Lecocq) e “Abel, Helena” (“La Belle Hélène”, de Offenbach). Mas logo deu um passo à frente, escrevendo suas próprias óperas-cômicas com motivos nacionais. Em 1880, encenou “Os noivos” e a “A princesa dos cajueiros” (Azevedo, 1995). Nesta última, inovou bastante. Fez subir ao palco – cantando, diga-se de passagem – um personagem que se confundia com o próprio Imperador, a quem batizou de El Rei Caju. Prognata, Pedro II tinha a ponta do queixo ligeiramente levantada, como a castanha. Daí o apelido.

A brincadeira com o Imperador era um sinal dos tempos. Desde a Guerra do Paraguai, a monarquia ingressara num processo de desgaste e desalento. Nos anos 1880, a campanha abolicionista ganhou corpo em todo o país, tornando-se o primeiro movimento de massas nacional de nossa história. Assim, nada mais natural que os temas da atualidade – políticos, econômicos, sociais e comportamentais – entrassem na ordem do dia da cena musical e teatral.

Em 1884, Azevedo que, anos antes havia escrito, sem grande repercussão, sua primeira revista de acontecimentos – “O Rio de Janeiro em 1877” –, voltou à carga. Em parceria com Moreira Sampaio, encenou “O Mandarim”. A peça fez muito sucesso, com “enchentes” diárias de público no Teatro Príncipe Imperial. “Ficou conhecida como a gargalhada que abalou o Rio”, resumiu Neyde Veneziano (Veneziano, 1996).

Depois do sucesso de “O Mandarim”, Azevedo encenou nos anos seguintes “A cocota”, “O bilontra”, “O carioca”, “Mercúrio”, “O homem” e “Fritzmac”. O público reagiu com entusiasmo às revistas, lotando os teatros e dando grande retorno aos empresários que bancavam as produções. Resultado: os investimentos aumentaram, as montagens sofisticaram-se, os espetáculos multiplicaram-se. Mais atores, cenógrafos, figurinistas, músicos, maestros e diretores de cenas tiveram de ser contratados (Sussekind, 1986). Os espetáculos, muitas vezes, adquiriam contornos de superproduções. “O bilontra”, por exemplo, foi apresentado por 30 atores, com três atos, 17 quadros, três apoteoses e nada menos de 53 números musicais.

Outros autores começaram a escrever revistas do ano, como Moreira Sampaio, Valentim Magalhães, Filinto Almeida e Oscar Pederneiras. Músicos como Abdon Milanez, Chiquinha Gonzaga, Henrique de Magalhães, J. Alves Pinto, Assis Pacheco e Costa Junior vieram somar-se a Henrique Alves de Mesquita, Francisco de Sá Noronha, Carlos Cavalier e Gomes Cardim, que já compunham para o teatro musicado ligeiro. Os jornais passaram a dedicar grandes espaços às revistas.

Assim, nos últimos anos do Império, o teatro de revista firmou-se como eixo de um mercado cultural de massas em franca ascensão, em sintonia com o forte crescimento populacional das maiores cidades do país. Em 1872, o Rio tinha 275 mil habitantes; saltou para 527 mil em 1890 e 747 mil em 1900. De 1872 a 1900, São Paulo passou de 31 mil para 240 mil habitantes; Salvador, de 129 mil para 205 mil; Belém, de 60 mil para 97 mil; Porto Alegre, de 44 mil para 73 mil.

O crescimento das cidades no final do século XIX estimulou também o surgimento de romances urbanos de excepcional qualidade, talvez os primeiros do gênero nas Américas, como “Memórias póstumas de Brás Cubas” (1881), “Quincas Borba” (1891) e “Dom Casmurro” (1899), de Machado de Assis, e “O mulato” (1881) e “O cortiço” (1890), de Aluísio Azevedo.

O mesmo fenômeno teve forte impacto no mercado editorial. A Livraria do Povo, adquirida em 1879 por Pedro da Silva Quaresma, converteu-se na primeira grande editora popular do país. Voltou-se para a produção de livros baratos. Lançou, é claro, romances, novelas, peças de teatro e antologias de contos e poesias. Mas, em compasso com a rápida formação de um mercado de massas com interesses variados, publicou também cancioneiros de modinhas e lundus, cordéis, livros de modas e culinária, coleções de pensamentos, manuais de namorados, arsenais de gargalhadas, interpretações de sonhos, instruções para o ensino da fala aos papagaios, obras de história e religião, livros sobre agricultura e destilação, coleções de “causos” de roceiros. A Livraria Quaresma, como ficou mais conhecida, igualmente foi pioneira na edição de livros infantis no Brasil, com títulos de autores nacionais e estrangeiros.

Tornou-se comum também que as companhias de teatro, depois de se apresentarem no Rio de Janeiro, excursionassem pelo Brasil afora. Mas, as províncias não se limitavam a assistir aos espetáculos vindos do Rio de Janeiro. Autores e grupos locais começaram a escrever e encenar obras de teatro musicado ligeiro – operetas, dramas musicados e revistas do ano.

Em 1885, quando a campanha abolicionista tomou conta do país, foi encenado em Salvador o drama musicado “Cenas da escravidão”, de Germano Limeira, regente da orquestra do Teatro S. João.

Em 1891, Porto Alegre assistiu no Teatro S. Pedro à primeira revista gaúcha – “Dr. Quim-Quim Franco” –, obra de um grupo de alunos da escola militar, muito bem-recebida pelo público. No mesmo ano, em Fortaleza, teve grande repercussão a revista “A política é a mesma”, igualmente escrita por cadetes da escola militar. Em 1898, estreou em Belém a revista “O seringueiro”, obra dos paraenses João Marques de Carvalho e Frederico Rhossard. Em 1899, subiu ao palco em São Paulo a primeira revista paulista de acontecimentos, “O boato”, de Arlindo Leal.

Ou seja, o crescimento do mercado cultural em torno do teatro musicado ligeiro e, em especial, das revistas do ano não foi um fenômeno restrito ao Rio de Janeiro. Teve caráter nacional. Tampouco se restringiu aos teatros, embora eles fossem seu epicentro. Pois, os cafés-cantantes, chopes-berrantes, circos de cavalinhos e teatrinhos de bairros viveram nesse período o mesmo clima de fervescência dos grandes palcos. Atraíram muitos espectadores e fregueses. Lançaram boa parte das canções apreciadas pelo povo. Palhaços-cantores como Bahiano, Mário Pinheiro, Geraldo Magalhães, Benjamin de Oliveira, Cadete e Eduardo das Neves, tornaram-se popularíssimos.

Foi dentro desse ambiente que, em 1902, nasceu a indústria fonográfica no Brasil. A Casa Edison, do tcheco Fred Figner, desde o primeiro momento apostou suas fichas no mercado popular. Quase não fez registros de músicas eruditas. Para gravar modinhas, lundus e cançonetas, contratou palhaços-cantores e atrizes do teatro de revista. Já as músicas instrumentais foram entregues ao flautista Patápio Silva, à Banda do Corpo de Bombeiros, regida pelo maestro Anacleto de Medeiros, ou à Banda da Casa Edison, cujos integrantes também eram, em sua maioria, soldados do fogo.

Atestando a pujança do mercado musical que se formara no país nas décadas anteriores, a Casa Edison gravou em 1902 mais de 200 discos no Rio de Janeiro. Em pouco tempo, o país ocuparia a terceira posição no ranking mundial de discos gravados anualmente, atrás apenas dos Estados Unidos e da Alemanha.

Assim, o Brasil passou a contar com uma indústria cultural moderna, semelhante à dos países mais desenvolvidos, mas com uma diferença notável: ela nasceu estreitamente ligada à transmissão oral. Enquanto os países da Europa e mesmo das Américas levaram séculos para fazer a transição da transmissão oral para a indústria cultural (Burke, 2010), no Brasil esse trajeto foi percorrido em poucas décadas. Na área musical, esse fenômeno teve duas consequências. Primeira: a tradição oral desaguou na indústria cultural com muito mais força do que nos países ricos. Segunda: as ruas pesaram mais do que os palácios e as instituições oficiais na criação do nosso ambiente musical. O popular chegou mais forte no erudito do que o erudito no popular.

Assim, nossas raízes musicais de origem africana, indígena e cabocla, embora transmitidas quase exclusivamente pela oralidade, não ficaram perdidas no passado ou restritas ao folclore, como na maioria dos países europeus. Ainda que esmaecidas aqui e ali, chegaram com força ao conjunto da sociedade na virada do século XIX para o século XX, gerando um ambiente complexo e rico, capaz de dialogar de forma madura e inventiva com nossas raízes europeias, importantíssimas também. Desse caldeirão nasceu nossa identidade musical e, de certa forma, nossa identidade cultural.

PAI JOÃO, “LÍNGUA DE PRETO”, CANTOS DE TRABALHO E RESISTÊNCIA AO RACISMO

No Volume Zero de “Quem foi que inventou o Brasil?”, que se debruçou sobre as músicas sobre política nos tempos do Império e nos primeiros anos da República, foram garimpadas mais de cem canções sobre a escravidão e o racismo, a resistência ao cativeiro e ao preconceito, a campanha abolicionista, a Lei Áurea e suas limitações, assim como sobre a transição do trabalho escravo para o trabalho autônomo ou assalariado nos centros urbanos no final do século XIX. Em 90% dos casos, a pesquisa recuperou não apenas as letras, mas também as melodias das canções, a maioria delas gravadas agora pela primeira vez. Elas podem ser escutadas no *site quemfoiqueinventoubrasil.com* (Martins, 2023).

Os versos de muitas dessas canções foram escritos em “língua de preto”, que misturava palavras, regras de concordância e características fonéticas do português e das línguas bantas. Em Portugal, desde meados do século XVIII há registros em “língua de negro” em livros, jornais e esquetes teatrais (Tinhorão, 2011). No Brasil, como a impressão esteve proibida até 1808, é provável que só em 1832 tenha sido publicado o primeiro texto escrito em “língua de preto”: “História do Pai João”. Saiu no jornal “A Mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada” do tipógrafo, editor e jornalista Francisco de Paula Brito. Negro e filho de escravos libertos, Brito foi um dos principais nomes do mundo cultural da Corte até os anos 1860 (Godoi, 2016).

“História do Pai João” é um primor de duplo sentido. Parece registrar uma conversa entre negros idosos sobre fatos banais do cotidiano. Mas, na verdade, faz uma crítica bem-humorada à Regência Triuna Permanente. O Pai João dos versos é o deputado João Bráulio Muniz, um dos três regentes. O Pai José é outro regente, o deputado José da Costa Carvalho. Os dois reclamam dos limites que enfrentam no exercício do poder: “Pra que nô qué essa cosa/Que xama Cutituição?”. Pai Riogo é o ministro da Justiça, padre Diogo Antônio Feijó, que em 1835 assumiria a Regência Una. Sob o apelido de senhor Perneira esconde-se o liberal moderado Bernardo Pereira de Vasconcelos, ministro da Fazenda até meses antes.

Canções e textos em “língua de preto” tornaram-se extremamente populares a partir de 1830. Nas décadas de 1840 e 1850, os teatrinhos e as barracas nas festas populares costumavam apresentar lundus, modinhas, árias, diálogos e jograis em “língua de preto”. Em 1850, o jornal “O Despertador Municipal” publicou várias conversações no português falado pelos africanos escravizados, como “Pai Supriço, Pai Zuão e Pai Bunito, turo zelle camrada” e “Conversa de Pai Joaquim e Pai João, condutores de carroças”. Nos anos 1860, pelo menos três cordéis sobre a Questão Christie e a Guerra do Paraguai tiveram os velhos pais negros como protagonistas.

Abre a coletânea de canções sobre a escravidão uma obra seminal: “Pai João”. Não se sabe quem são seus autores nem o ano da sua composição, mas ela é bem antiga. Provavelmente, começou a circular pelo país no início do século XIX, talvez antes. As quadrinhas de “Pai João”, em “língua de preto” – impressas bem mais tarde –, denunciavam a escravidão, o racismo e o preconceito.

*Quando iô tava na minha tera
Iô chamava Capitão
Chega na tera dim baranco
Puxa enxada – Pai João*

E criticavam a frouxidão moral dos senhores de escravos:

*Nosso preto quando fruta
Vai pará na correção
Sinhô baranco quando fruta
Logo sai sinhô barão*

O lundu teve ampla circulação em todo o país, estimulando o surgimento de um ciclo musical do Pai João. Pelo menos outras quatro canções – “Pai João” (da peça “Orfeu na Cidade”), “Lundu do escravo”, “Mãe Maria Camundá” e “Preto forro alegre” – fazem parte desse ciclo. Têm músicas semelhantes, embora não iguais, à do lundu original. Mas seus versos são distintos. Às vezes, trazem reffões criados pelos palhaços-cantores nos circos de cavalinhos.

O “Pai João”, da peça “Orfeu na Cidade” (1870), – paródia de “Orfeu no Inferno”, de Offenbach – composto e cantado pelo ator Francisco Vasques, vai na mesma linha do lundu original (Souza, 2010; Marzano, 2008).

*Quando eu vim da mia terra
Mi chamava capitão
Mas hoje em terra di branco ...
Puxa enxada, pai João*

*Eu era sinhô dotô
Home di grande sabença,
Hoje Pai João só servi
Pra vendê correspondença!*

*A princesa de Benguela
Qu’inda é parenta minha
Sinhá moça stá chamando
Oh! Diabo di nigrinha!*

*Sinhô príncipe rô Congo
Co sua nome tamanho,
Veio pra terra di branco
Si chamá negro din ganho.*

Os demais lundus do ciclo do “Pai João” vieram do interior de São Paulo, de Pernambuco e do Estado do Rio. Referem-se a situações vividas pelos escravos no cotidiano, como o trabalho extenuante, os preconceitos, os castigos, o casamento e a alforria. Estimularam o surgimento de inúmeras paródias.

Muitos folcloristas notáveis, como Arthur Ramos, associaram a figura do “Pai João” ao “Uncle Tom” da literatura norte-americana. Como o personagem do romance de Harriet Beecher Stowe, ele seria um velho escravo que aceitava com resignação a opressão de que era vítima. As cinco canções mencionadas acima, assim como outras posteriores, enfraquecem bastante essa interpretação.

Nosso Pai João, longe de se vergar submisso diante da exploração e do racismo, resistia com os meios a seu alcance à exploração e à desumanização do cativeiro. Embora não estivesse disposto a fugir para um quilombo, tampouco era subserviente. Não adotava os pontos de vista de seus algozes. Fazia críticas, recorria à ironia, expunha a hipocrisia, desnudava o racismo e repelia o discurso desqualificador de que os negros eram inferiores aos brancos (Abreu, 2017).

Outras canções coletadas abordam as difíceis condições do trabalho escravo no meio rural. “Ei, ê lambá”, “Trabaiá até morrê” e o jongo da opereta “Os noivos” mostram como era pesado o trabalho na mineração, nos engenhos de açúcar e na colheita do café, respectivamente. “Escravos de Jó”, “Tava chovendo”, “Pai Luís” e “Catarina, minha nega” ecoam cenas do cotidiano dos escravos domésticos.

Já “Tango do Ali Babá” e “Embaúba” mostram relações contraditórias entre os cativos e os senhores e sinhás. No tango, com belíssima música do maestro e compositor negro Henrique Alves de Mesquita, os escravos saúdam respeitosamente a senhora. Em compensação, no jongo cantado pelos cativos das fazendas de café do Rio de Janeiro, eles zombam do senhor: “Ô, ô, com tanto pau no mato/ Embaúba é coroné”. A embaúba é uma árvore que não vale grande coisa. Por fora, tem boa aparência. Por dentro, sua madeira é podre.

Quatro outras cantigas referem-se direta ou indiretamente aos quilombos, às fugas de escravos e à resistência nas senzalas. “Batuque dos Palmares” veio do Nordeste. “Samba na sanzala”, de Minas Gerais. “Jongo africano”, do Estado do Rio. “Muriquinho piquinino”, que mais tarde seria interpretada por Clementina de Jesus, também teve origem em Minas. Quando um familiar do garotinho pergunta para onde ele está indo, o moleque responde: “Ô parente, pro quilombo de Dumbá!” (Machado Filho, 1985).

Desqualificar e desumanizar o escravizado era essencial para legitimar a escravidão. “Caruru” é um exemplo de como o racismo não tinha limites na sociedade escravocrata. Estabelece uma hierarquia entre as mulheres a partir de critérios de cor. No alto, estavam as branquinhas; depois, vinham as mulatinhas; em seguida, as cabrinhas (mulatas de pele mais escura); e, por último, as negras. Dizia uma de suas quadrinhas:

*As branquinhas bebe champanhe
As mulatinhas vinho do porto
Cabrinha bebe cachaça
E negra mijo de porco*

Se a desqualificação e a desumanização eram essenciais para manter a escravidão, a resistência ao racismo era fundamental para debilitá-la. A música foi uma importante cena dessa disputa. Inúmeras canções foram compostas exaltando a beleza das negras e mulatas, brincando também com o ciúme que despertariam nas mulheres brancas.

É o caso de “Gosto da negra”, “Quando vejo da mulata”, “Eu gosto da cor morena” e “Às clarinhas e às moreninhas”, que remontam às décadas de 1850 e 1860. Cantadas por toda parte, elas ensejaram diversas paródias e contribuíram para elevar o amor-próprio das escravizadas e das mulheres afrodescendentes.

“Vem cá, meu anjo” foi mais longe. A mulher negra não se deixa seduzir pelos elogios do rapaz branco, que a chama de “rosa”, “santa” e “estrela”. Pergunta ao galanteador: “Meu caro amigo, por

ventura você quer casar comigo?” Surpreso, o rapaz diz que só se fosse louco ou se ela fosse mais alva um pouco. A negra, então, dispensa-o em grande estilo:

*Também declaro
Já que é tão franco
Que eu não desejo
Casar com branco*

“A mulata”, com versos de Gonçalves Crespo, talvez tenha sido uma das canções mais populares do fim do Império. A morena “de olhar azougado”, por quem o feitor estava enamorado, apaixona-se por um mascate “que, em noites de lua, cantava modinhas, lundus magoados”. Foge com o rapaz. E o feitor, ao descobrir na senzala o catre da bela mucama vazia, “se foi definhando, perdido de amor”.

As canções “Mulata vaidosa” e “Preta Mina” fizeram grande sucesso nos anos 1880. Ambas receberam música de Xisto Bahia, o cantor e ator mais popular da época. A letra da primeira canção é de Melo Moraes Filho, importantíssimo intelectual do final do Império e início da República. Nela, a mulata diverte-se com os ciúmes das sinhás:

*Minhas iaiás da janela
Me atiram cada olhadela
Ai, dá-se? Mortas assim ...
E eu sigo mais orgulhosa
Como se a cara raivosa
Não fosse feita pra mim*

Já em “Preta mina” quem canta as belezas da mulher é seu namorado, também negro, a quem ela trata carinhosamente com saudações em iorubá:

*Ai, quando ao longe me vê
Grita logo: Acugelê!
Vem cá, dengoso, vem cá
Me diz ao ouvido: Acubabá!*

O charme da negra era tamanho que despertou o interesse de um senhor importante. Ele se deu mal:

*Um dia um senador
Quis se fazer de bonito
Mas a preta que é só minha
Foi-lhe às ventas com um palmito*

Mas não eram apenas as negras e as mulatas que sofriam com o assédio dos brancos. As índias também, como dá conta a canção “A Tapuia”, composta no Pará em 1868. Impressionado com a beleza da indígena, o “cariua”, ou seja, o homem branco, oferece-lhe dinheiro, vestidos e joias para ela deixar a selva e viver com ele. Ela recusa:

*Não quero, cariua, aonde se nasce
Deus manda que a vida com gosto se passe*

De Fortaleza, vieram “A mulata cearense” e “A cabocla”, compostas por Raimundo Ramos Cotoco, poeta, compositor e boêmio cearense. Retomam o mote da inveja das sinhás diante da beleza das mestiças.

Infelizmente não foi possível coletar as músicas de algumas importantes canções sobre a escravidão, apenas suas letras. “Insurreição do Queimado” é uma preciosidade, recolhida pelo historiador e político capixaba Afonso Cláudio em seu livro homônimo, publicado em 1884. A obra resgata a rebelião dos escravos em São José do Queimado, no município da Serra, em 1849. Os cativos sublevaram-se quando não foram alforriados pela construção de uma igreja, como lhes havia sido prometido.

A insurreição foi duramente reprimida e seus líderes enforcados (Claudio, 1884). As outras três modinhas e lundus falam sobre as belezas das negras e das morenas e sobre pressões e assédios.

A ABOLIÇÃO “ME DEU CAMA, MAS NÃO DEU BANCO”

O Brasil foi o último país das Américas a abolir a escravidão. Somente em 1888 terminou com o regime de cativeiro, depois de Cuba (1886), Porto Rico (1873) e Estados Unidos (1865). E bem depois da maioria dos países latino-americanos: Chile (1823), Bolívia (1826), México (1829), Paraguai (1842), Argentina (1853) e Venezuela (1854).

Na maioria desses países, o trabalho escravo estivera concentrado em atividades altamente lucrativas destinadas à exportação, como a mineração e as lavouras de cana-de-açúcar, tabaco, algodão, cacau e café. Já no Brasil ele movimentou durante séculos toda a economia. Éramos uma sociedade escravista de Norte a Sul do país e de cima a baixo das classes sociais. Pessoas de classe média possuíam cativos. Ex-escravos possuíam escravos. Havia escravos nas fazendas, nas ruas e nos lares, na produção e nos serviços.

Esse quadro somente começou a mudar depois de 1850. Diferentemente da lei “para inglês ver”, que em 1831 proibia o tráfico negreiro, mas nunca fora efetivamente aplicada, a Lei Eusébio de Queirós gerou efeitos imediatos por causa da fortíssima pressão britânica. Os números são eloquentes: em 1849, entraram no Brasil cerca de 60 mil africanos escravizados. Em 1851, esse número foi reduzido a quase zero. Ou seja, a principal fonte de reprodução do escravismo deixou de existir.

O fim do tráfico negreiro teve efeitos fortíssimos na vida nacional. Vultosos capitais antes immobilizados no comércio transatlântico de escravos passaram a ser investidos em outras atividades, gerando modernização e progresso. Mas suas consequências não se limitaram à economia. Refletiram-se também na área social e repercutiram no ambiente político.

Com a interrupção da oferta externa, produziu-se forte concentração da mão-de-obra cativa nas fazendas de café do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Em 1872, as três províncias concentravam quase 55% dos escravos do país. Também caiu fortemente a quantidade de ganhadores e ganhadeiras nas cidades, porque, com o crescimento da economia, muitos deles conseguiram se alforriar. Em 1849, havia 110 mil cativos na Corte, ou seja, 42% dos seus 266 mil habitantes. Em 1872, esse número declinou para 49 mil – 18% de uma população de 275 mil pessoas.

Tais mudanças reduziram a base social de apoio ao escravismo, que deixou de ser visto como algo natural. Progressivamente, o cativeiro passou a ser considerado um regime de trabalho odioso e desumano. As ideias abolicionistas, antes restritas a círculos relativamente estreitos, ganharam terreno a partir dos anos 1860. A música, o teatro, a literatura e a imprensa deixaram isso bem claro.

As primeiras canções abolicionistas – quase todas, poemas musicados – nasceram nos salões e conquistaram corações e mentes de intelectuais, jornalistas, advogados, médicos e outros setores da classe média. “O filho da lavandeira”, escrito em 1861 por Francisco Quirino dos Santos, jovem abolicionista de Campinas (SP), recebeu melodia do maestro Sant’Anna Gomes, irmão mais velho de Carlos Gomes. “O africano e o poeta”, publicado em 1872 pela jovem Narcisa Amália, foi musicado por João Gomes de Araújo. Os versos cantados no primeiro capítulo do romance “A escrava Isaura”, de Bernardo de Guimarães, de 1875, despertaram a criatividade do compositor M. A. Lobo. O poema “O escravo”, de Pires Ferrão, ganhou música de Luiz Pistarino. Nele, o cativo pede a Deus que o deixe morrer, abreviando seu sofrimento.

Em 1868, Castro Alves emocionou plateias de jovens declamando o poema “Navio Negreiro”, que denunciava o escravagismo como uma vergonha nacional. Em 1869, Joaquim Manuel de Macedo publicou o romance “As vítimas-algozes”, alertando que a violência contra os cativos um dia se voltaria contra os senhores. Nos anos seguintes, as trilhas abertas em 1859 por Maria Firmina dos Reis, com “Úrsula”, e Luís Gama, com “Novas trovas burlescas”, seriam ampliadas por outras obras abolicionistas, como “A escrava Isaura” (1875), de Bernardo Guimarães, e “O Mulato” (1881), de Aluísio Azevedo.

Dezenas de sociedades antiescravistas foram fundadas em todo o país entre 1869 e 1871. Jornais passaram a criticar abertamente o regime do cativeiro, como “O Arlequim”, “O Mosquito” e “A Vida Fluminense”. Em 1871, o parlamento, emparedado entre os escravocratas e o crescimento do sentimento abolicionista, aprovou a Lei do Ventre Livre. Estancou-se a única fonte ainda existente de reprodução da escravidão.

Assim, depois da Guerra do Paraguai, o abolicionismo ganhou forte impulso. Novos jornais de orientação antiescravista foram fundados, como “O Mequetrefe”, a “Gazeta de Notícias”, a “Gazeta da Tarde” e a “Revista Ilustrada”, do desenhista Angelo Agostini. Importantes lideranças negras, como o advogado e jurista Luís Gama, o jornalista José do Patrocínio e o engenheiro André Rebouças colocaram-se à testa do movimento, trabalhando em sintonia com personalidades como Joaquim Nabuco e João Clapp.

Luís Gama, em São Paulo, escolheu o caminho do ativismo judicial. Explorando brechas legais, como as evidentes transgressões à “lei para inglês ver” de 1831, bateu às portas dos tribunais. Conseguiu libertar centenas de cativos. No Rio, tiveram início as conferências-emancipadoras promovidas por Patrocínio e Rebouças. Oferecendo discursos, números musicais e récitas de poemas, os espetáculos reuniam tribunos, artistas e personalidades. Recolhiam doações para alforriar escravos, muitas vezes libertados no próprio palco, sob o aplauso emocionado das plateias. Em 1880 e 1881, foram organizadas nada menos de 44 conferências-emancipadoras (Alonso, 2015).

Todas essas iniciativas deram um caráter de massas ao abolicionismo. Até a década anterior, ele estivera marcado pelo ativismo de elite. Porém, no início dos anos 1880, transbordou para as ruas, reunindo multidões, conquistando a opinião pública e isolando política e moralmente o escravismo. Assim, transformou-se no primeiro movimento cívico popular de caráter nacional da nossa história. Em 1883, foi fundada a Confederação Abolicionista. Surgiram no país quase cem novas entidades antiescravistas. Em 1884, o Ceará e o Amazonas declararam extinta a escravidão em seus territórios. Muitas cidades fizeram o mesmo nos anos seguintes.

Se a Guerra do Paraguai havia consolidado no Brasil o sentimento de nação, o movimento abolicionista fez irromper no país a ideia da cidadania. Nada de esperar que morresse o último escravo para que a escravidão terminasse. O regime do cativeiro teria de desaparecer como fruto da ação política dos brasileiros, como proclamou o “Hino Abolicionista”, composto em 1885 pelo maestro negro Manuel Tranquillino Bastos, muito tocado nos atos que pediam o fim da escravidão na Bahia, especialmente no Recôncavo.

*Brasileiros, cantai liberdade
Nossa pátria não quer mais escravos
Os grilhões vão quebrar-se num povo
De origem somente de bravos.*

Na denúncia do escravagismo e na virada da opinião pública, o teatro musicado teve papel importantíssimo. “Canção da escrava” e “Canto do Africano” vieram da Bahia, compostas por Germano de Souza Limeira, regente da orquestra do Teatro São João, em Salvador. Foram cantadas no drama “Cenas da escravidão”, representado em 1885. Já “O Jongo dos Sexagenários”, “Ai, ai, sinhô!” e “Dança dos negros” subiram aos palcos em 1886, todos com o mesmo mote: a Lei dos Sexagenários. Cantados em “língua de preto”, os jongos fizeram grande sucesso – os dois primeiros na revista “A mulher-homem”, de Valentim Magalhães; o terceiro, em “O bilontra”, de Artur Azevedo.

*Pleto é caiongo, aluá
Nhô Manéco fazi lei
Ai! Ribedade quem dá
Nosso vai pidi zi rei
Ai uê, mamê
(ah! ah! ah! ah)
 (“Jongo dos Sexagenários”)*

Caiongo significa idoso em quimbundo, idioma muito falado em Angola. Nhô Maneco era o político baiano Manoel de Souza Dantas, responsável pelo projeto inicial da Lei dos Sexagenários.

Na “Dança dos negros”, o negro velho comemorava a liberdade. Feliz da vida, zombava do medo que os senhores de escravos começavam a sentir.

*I! II! Par’os blanco que dia sinistro
Aquele que os negro chegar a ministro*

*Que os negro chegar a ministro
Nossa gente já 'stá livre
Só trabalha si quizé
Si Siô!
Toca zumba zumba zumba
toca zumba zumba zumba
Vamos ter o nosso caza
e também nosso muié*

Três lundus e uma pândega – “Mãe Maria”, “Ma Malia”, “Batuque na cozinha” e “Negro forro” –, que abordavam o cotidiano e os preconceitos vividos pelos negros no final do Império, fizeram sucesso nos circos de cavalinhos. Chegaram aos nossos dias graças aos artistas-cantores como Eduardo das Neves, Bahiano, Campos e Mário Pinheiro, contratados no começo do século XX pela nascente indústria fonográfica.

O crescimento do movimento abolicionista foi tão forte em todo o país que a opereta “A Corte na roça”, de 1885, com música de Chiquinha Gonzaga e texto de Palhares Ribeiro, constatou em tom de blague (Diniz, 2009):

*Já não há nenhum escravo
Na fazenda do sinhô
Tudo é boliçonista
Até memo o imparadô*

A polícia exigiu mudanças no último verso, convertido às pressas para “Até memo o seu dotô”.

Os escravagistas, sentindo que começava a lhes faltar o chão, reorganizaram-se em torno dos Clubes da Lavoura. Em 1884 fundaram 50 filiais da entidade. No ano seguinte, lograram derrubar o gabinete comandado por Souza Dantas, o “Nhô Maneco”. Seu sucessor, José Antônio Saraiva, do Partido Liberal, conseguiu aprovar a Lei dos Sexagenários, mas não durou no cargo. Em 1886, novas eleições deram a maioria aos conservadores.

Mas, nas ruas, a iniciativa permaneceu nas mãos dos abolicionistas. Em vários pontos do país, foram organizados grupos de apoio às fugas de escravos. A luta pelo fim da escravidão entrou então em sua etapa final. Depois das fases do ativismo de elite e da conquista da opinião pública, o abolicionismo partiu para a desobediência civil.

No Nordeste, o Clube do Cupim, que se propunha a roer em silêncio a escravidão, organizou uma eficiente rede de apoio às fugas de cativos. Em São Paulo, os Caifazes promoveram evasões em massa de escravos na direção de Santos, que havia declarado ilegal o cativeiro. Em várias regiões da província, a atividade agrícola entrou em parafuso. Alguns fazendeiros chegaram à conclusão de que era melhor alforriar e assalariar os libertos do que correr o risco da desorganização da produção.

No final de 1887, os bispos lançaram manifesto a favor da abolição. Pouco depois, os militares avisaram que não aceitariam mais perseguir escravos em fuga. Isolado, o gabinete conservador ainda tentou uma última cartada: a repressão frontal às manifestações abolicionistas. Mas logo a própria base parlamentar conservadora dividiu-se. Em 7 de março de 1888, o Barão de Cotelipe, chefe do gabinete conservador, pediu demissão.

Assumiu o cargo o conservador moderado João Alfredo, anunciando que enviaria ao parlamento projeto de lei extinguindo a escravidão. Dias depois, recebeu de André Rebouças uma proposta com dois pontos: libertação dos escravos sem indenização aos proprietários e distribuição de terras para os libertos. O primeiro foi adotado; o segundo, devidamente ignorado.

No dia 13 de maio de 1888, a regente princesa Isabel assinou a Lei Áurea. Multidões nas ruas comemoraram a abolição. O Rio de Janeiro entrou em festa por vários dias.

Os pontos de jongo “Pisei na pedra” e “Cangoma me chamou”, este último gravado oito décadas depois por Clementina de Jesus, festejaram a libertação. Em quimbundo, “ngoma” significa tambor.

*Tava durumindo
Cangoma me chamou*

*Disse: levanta povo,
Cativeiro já acabou*

Os lundus “Canoa virada” e “Não temos mais sinhô” também cantaram o fim da escravidão.

*Vou por vilas e cidades
Até pelos arrabaldes
Não há quem não desejasse
O dia da liberdade
(“Canoa Virada”)*

Uma curiosidade: “Canoa virada” tem a mesma música de “Caruru”, canção preconceituosa e racista mencionada anteriormente, recorrendo inclusive ao mesmo estribilho. Coincidência ou resposta intencional?

Já o “Hino da Redenção”, com origem nos salões, homenageou a Princesa Isabel. “Missa Campanal”, paródia de uma cançoneta francesa, descreveu com malícia e bom humor o ato religioso celebrado na Quinta da Boa Vista no domingo seguinte à abolição. A missa reuniu milhares de pessoas, num clima de festa e grande comoção.

Mas, passadas as comemorações, a realidade falou mais alto. Os escravos estavam livres, mas não tinham como garantir sua sobrevivência. Não apenas não receberam terras, como propunha André Rebouças, como tampouco lhes foram oferecidas condições mínimas para conquistar um lugar ao sol.

Cinco canções que vieram das fazendas e das ruas, cantadas por ex-escravos, retratam a situação imediatamente posterior à abolição. O jongo “Me deu cama, mas não deu banco” (título atribuído), recolhido décadas depois pelo pesquisador norte-americano Stanley J. Stein em Vassouras (RJ), resumiu as limitações da abolição. Os ex-escravos continuaram socialmente excluídos, submetidos ao preconceito e à opressão (Lara; Pacheco, 2009).

Mas, no lundu “Seu negro agora está forro” e no calango “Na panhação do café”, eles comemoraram a liberdade e a Lei Áurea. Embora continuassem a enfrentar privações econômicas e preconceitos, sentiam-se mais confiantes. Já “Pai José” e “O entusiasmo do negro mina” revelam que, apesar do fim do regime do cativeiro, os ex-escravos muitas vezes continuaram a ser submetidos a castigos físicos e morais. No primeiro lundu, a sinhazinha, “tudo zangarinha”, manda raspar a cabeça do Pai José com a navalha – suprema humilhação. No segundo, ela se sente no direito de dar bolos de palmatória no negro livre.

Porém, apesar de tudo, nos anos seguintes alguns ex-escravos lograram conquistar novas posições. No dueto “Mestre Domingos e sua patroa”, o homem negro arrebata o coração da mulher branca. A canção termina com ambos dirigindo-se às pressas para a casa do mestre onde vão comer maracujá, o fruto da paixão.

No pot-pourri “Pai João”, com trechos de quatro lundus sobre diferentes momentos da escravidão, Eduardo das Neves faz um resumo dos tempos do cativeiro e da luta pela liberdade. No último deles, o negro comemora o fato de seu senhor sair de casa para passear no domingo.

*Num domingo dia santo minha sinhô vai passeá
Iô fica tomando conta de minha bela iaiá*

Haja maracujá ...

GANHADORES, AUTÔNOMOS E ASSALARIADOS

É impressionante a quantidade e a riqueza das canções sobre as mudanças no mundo do trabalho nas cidades brasileiras na segunda metade do século XIX. Elas dão conta da rápida transição do trabalho escravo para o trabalho assalariado ou autônomo nos centros urbanos do país no período.

Até a década de 1850, quase todas as atividades urbanas eram exercidas pelos escravos de ganho – cativos que trabalhavam nas ruas e entregavam a seus senhores a maior parte do dinheiro recebido por serviços prestados ou mercadorias vendidas. Entre eles, havia profissionais como alfaiates, sapateiros, tanoeiros, carpinteiros, pedreiros, ferreiros, ourives, coureiros e barbeiros. Outros

extraíam dentes e aplicavam ventosas. Mas a maioria dos ganhadores e ganhadeiras trabalhava no comércio e no transporte de cargas e pessoas.

Praticamente todo o comércio ambulante nas cidades era feito por cativos e cativas. As mulheres eram a maioria nessa atividade. Vendiam de tudo: peixes, caranguejos, carnes, frutas, legumes, verduras, água, café, refrescos, carvão, capim, milho, bebidas, bolos, doces e refeições.

Os escravos também carregavam tudo que circulava pelas cidades. Em seu trabalho “A greve negra de 1857 na Bahia”, o historiador João José Reis resume: “A maioria dos negros de Salvador, escravos ou não, trabalhava na rua, ou entre a casa e a rua. Eles eram responsáveis pela circulação de coisas e pessoas pela cidade. Carregavam de tudo: pacotes grandes e pequenos, do envelope de carta a grandes caixas de açúcar, tinas de águas e fezes, tonéis de aguardente e gente em cadeiras de arruar” (Reis, 2019).

Esse quadro mudou a partir dos anos 1860. Em poucas décadas, o número de ganhadores nas cidades diminuiu significativamente, enquanto crescia o contingente de ex-escravos trabalhando nas ruas por conta própria ou como assalariados. No comércio ambulante, mulheres negras que se alforriaram ou já haviam nascido livres tomaram conta das ruas com seus tabuleiros e bandejas. Assim, na década de 1880, em vez de ganhadores e ganhadeiras, predominavam nas ruas da Corte e de outras cidades ex-escravos que haviam passado à condição de trabalhadores autônomos. Também entraram no mercado do trabalho imigrantes, principalmente portugueses pobres, que chegaram ao país em grande número.

Por outro lado, como já foi dito, depois de 1850 os capitais antes imobilizados no tráfico negreiro deslocaram-se para outras atividades. Ferrovias foram construídas. Oficinas, pequenas fábricas e até estaleiros abriram suas portas. Surgiram novos bancos, lojas, casas de pasto, estabelecimentos comerciais e escritórios. As cidades e os serviços urbanos passaram por notáveis transformações: calçamento de ruas, iluminação a gás, redes de esgotos sanitários, bondes puxados por burros, varreduras de vias públicas. No Rio, importantes corporações foram criadas, como o Corpo de Bombeiros (1856) e a Guarda Urbana (1866).

Todos esses progressos abriram postos de trabalho e promoveram o assalariamento. Estimularam a chegada de imigrantes, mas também a alforria de escravos. Categorias profissionais antes inexistentes passaram a fazer parte do cotidiano das cidades, especialmente da Corte: ferroviários, empregados de casas bancárias e casas de pasto, cocheiros e condutores de bonde, funcionários da iluminação pública, garis, guardas e bombeiros.

Tais mudanças deram-se dentro de um quadro de forte crescimento econômico, graças à elevação dos preços internacionais do café. A extraordinária injeção de recursos na economia favoreceu o florescimento cultural. Novos jornais, editoras e teatros foram criados. Os circos de cavalinhos multiplicaram-se. Surgiram os cafés-cantantes e, pouco depois, os chopes-berrantes. Tudo somado, especialmente a partir de 1870, nossa música popular viveu um tempo de muita criação e intensas trocas. Assim, pôde captar as importantes mudanças ocorridas no mundo do trabalho no período.

Muitas canções que refletem esse processo foram compostas em “língua de preto”. É o caso de “O caranguejo”, composta na Bahia no início dos anos 1860. Quem canta é um escravo de ganho, Pai Manoel, que deixa clara sua condição ao reagir à possibilidade de sofrer um calote de uma compradora:

*Sinhá não sabia
Que yo era cativo
Que tem ri dá conta
Di o mi cativeiro?
Nô qué zi caróte
Dacá mya rinhêro*

É provável que o personagem de “O vendedor d’água” também fosse um escravizado. O aguadeiro sente-se tão explorado que pede à morte que venha libertá-lo:

*Morro e vivo trabalhando
De meu não tenho um vintém
Ah! Diabo leve esta vida
E quem a quiser também*

Escrito em “língua de preto”, o cordel “Pai Suprício, Pai Zuão e Pai Bunito, turo zelle camrada” – ou seja, “Pai Simplício, Pai João e Pai Bonito, todos eles camaradas” –, publicado em 1850, conta a história de três carregadores de “tigres” – tonéis com fezes e urina. Os escravos, ao lançarem os dejetos em locais proibidos por ordem de seus senhores, são presos pelos “califórniros”, os fiscais da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Depois lamentam:

*Abri zoio zi cativo
Cu guarta de zi fiscá;
No vuai ni venda ri nôte
Si no are fica má;
Si leva bari ni capeça
Vuai ni praia dispejá;*

*Quando é dia ri santo
No vuai ni venda bebê,
Mu conta ri bacaiáu
Na bunda ri vaçucê;
Nesse dia ri rumingo
Ten muto gente qui vê.*

*Supriço, Zuão, Bunito,
Toma mia zi conseio;
Guenta sua cativeiro,
Abri zoio cu zi reio!
Zi cambra fica sirindo
Cu sua cofre bem cheio!*

Em “Conversa entre Pai Joaquim e Pai João, carregadores de carroças”, os dois escravos de ganho, numa longa conversa em “língua de preto”, reclamam dos achaques e ataques dos vigias municipais. Segue um trecho:

(Joaquim)
*Toma sentiro, parente,
Cu zhôme qui tem boné,
Qui anda di traz di nosso
Zipiando pé pru pé*

(João)
*Ah, io sabe, pae Zoaquim,
Son zhôme qui trazi farta
Cu boné, cu camarão,
Qui carrega zipingarta.*

(Joaquim)
*Nô fualla nesse, Zuão,
Esse se chama sôráro;
É zotro qui peca gente
Ni rua de ze Teatro*

(João)
*Ah, Zoaquim, lembrou ben
Esse chama-zi vigia
Qui quata gente ri nôte,*

Qui quata tanben ri dia.

(Joaquim)
*Aóra sim, vaçucê
 Tocou cu mão ni pandero;
 Zelle no traze zibata,
 Qui quero só é rinhéro*

No lundu “Imbernizate, engraxate à la mode de Paris”, o rapaz reclama da dureza do trabalho. Já na canção “Guarda urbano”, quem se lamenta é um policial. Os cantos “Iaiá, me diga adeus” e “Ê, cuê ...” (títulos atribuídos) eram entoados pelos escravos quando carregavam cargas pesadas pelas ruas do Recife e de Salvador. “Ê cuê” significa “Deus” em lucumi, variante do iorubá, como explicou o escritor cubano Alejo Carpentier, no livro *Écue-Yamba-Ó* (1933).

*Ê, cuê ...
 Ganhadô
 Ganha dinheiro
 Pra seu sinhô*

Várias canções abordam atividades assalariadas que surgiram no contexto da modernização dos serviços de comércio, transporte e limpeza: “Cocheiro de bonde” (1883), “Trabalhou, mas não ganhou” (1885), “Coro dos caixeiros” (1889), “O condutor de bonde” (1900), “Coro dos garis” (1900), “O bombeiro” (s.d.) e, outra vez, “Cocheiro de bonde” (s.d.). Os trabalhadores queixam-se das condições de trabalho: serviço pesado, atrasos de salário, inexistência de folgas e risco de desemprego. Todos os profissionais são homens – em geral, imigrantes portugueses. Mas há exceções. No lundu autobiográfico “O crioulo” (1900), Eduardo das Neves conta com graça e charme a história de sua vida, desde os tempos de moleque. Antes de se tornar o compositor e cantor de maior sucesso da época, teve várias ocupações. Trabalhou como ferroviário:

*Entrei para a Estrada de Ferro
 Fui guarda-freio destemido
 Veio aquela grande greve
 Por isso fui demitido*

Dudu refere-se à greve dos últimos dias de 1891 da Central do Brasil. Também serviu no Corpo de Bombeiros, mas durou pouco na corporação por frequentar fardado as rodas da boemia:

*Na companhia
 Estava alojado
 Todo equipado
 De prontidão
 Enquanto esperava
 Brado de fogo
 Preludiava
 No violão*

Acabou encontrando-se profissionalmente nos circos a partir de 1895. Como ator, cantor e compositor, Dudu teve uma carreira espetacular. Embora sua base fosse o Rio, apresentava-se em todo o Brasil. Em 1907, foi contratado pela Casa Edison, onde gravou cerca de 200 canções. Lançou pelo menos três cancioneiros com letras de suas composições, publicados pela Editora Quaresma.

Muitas canções dessa época resgatam o trabalho de mulheres livres, ex-escravas ou descendentes de escravas, que viviam da venda de mercadorias nas ruas. A canção-pregão “O sorveteiro”, também conhecida por “Sorvete, iaiá”, é a única exceção: o vendedor é um homem. Nas demais – “As laranjas da Sabina” (1890), “Sabina, a baiana dengosa” (1889), “Aqui vai quitanda boa” (s.d.), “Me compra, ioiô” (1901), “A

doceira” (1902), “A doceira” (s.d.), “A quitandeira” (1902), “Iaiá Fazenda etc e tal” (1904) e “A baiana dos pastéis” (s.d.) –, são as mulheres que oferecem frutas, bolos, doces, verduras, pastéis, vatapás, carurus e zorôs às pessoas. Todas elas mostram-se orgulhosas do que fazem e confiantes em si mesmas.

DE PAI JOÃO À SABINA, INSUBMISSÃO À INJUSTIÇA

Nenhuma delas ficou tão famosa como a Sabina. Em julho de 1889, meses antes da Proclamação da República, um subdelegado de polícia proibiu-a de continuar vendendo laranjas em frente à Escola de Medicina do Rio. Indignados, os jovens organizaram um protesto bem-humorado. Saíram em passeata pelo centro da cidade. À frente do desfile, uma coroa feita de bananas e chuchus trazia uma faixa: “Ao eliminador de laranjas”. Por onde passavam, os jovens eram aplaudidos. Aos poucos, a manifestação foi engrossando e ganhando um tom nitidamente republicano. Os jornais deram ampla cobertura ao protesto, ressaltando seu caráter pacífico e brincalhão e criticando as autoridades. A polícia teve de revogar a proibição e, assim, Sabina continuou a vender frutas na calçada da Escola de Medicina. E, sem querer, converteu-se em bandeira republicana.

*Os rapazes arranjaram
Uma grande passeata
Deste modo provaram
Quanto gostam da mulata, ai*

*Sem banana macaco se arranja
E bem passa monarca sem canja
Mas estudante de medicina
Nunca pode passar sem as laranjas
As laranjas, as laranjas da Sabina*

Se o povo assistiu à Proclamação da República “bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava”, como escreveu Aristides Lobo, (Basbaum, 1968), ele não só entendeu como apoiou o protesto dos estudantes contra a perseguição à Sabina, quatro meses antes do 15 de novembro.

“Pai João”, no começo do século XIX, havia deixado claro que os sistemas judicial e policial brasileiros tinham dois pesos, duas medidas e duas cores. Para os negros pobres, prisão e humilhação; para os brancos ricos, títulos de nobreza e fortuna. Mesmo cantando sozinho durante décadas, o negro velho não se calou diante da injustiça. Semeou a verdade, que, aos poucos, depois de muitas idas e vindas, alcançou os corações e as mentes de muitos brasileiros.

No final do século XIX, talvez porque estivesse chegando o tempo da colheita, a Sabina rodou a baiana diante da perseguição do “eliminador das laranjas”. Sinal dos tempos: a vendedora ambulante negra não cantou sozinha. Ao contrário, junto com ela, cantaram e protestaram nas ruas os estudantes da escola de medicina e de outras faculdades do Rio de Janeiro, conquistando a opinião pública.

O Brasil tinha mudado um bocado. Mas é claro que ainda precisava – e precisa – mudar muito mais.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.
- ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ASSIS JUNIOR, A. de. **Dicionário Kimbundu – Português**. Luanda: Argente, Santos & Cia. Ltda, s.d.
- AZEVEDO, Artur. **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2^a ed., 1995, 6 v.
- BASBAUM, Leônicio. **História Sincera da República, de 1889 a 1930**. São Paulo: Fulgor, 1968.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia**: um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2^a ed., 2005

CLÁUDIO, Afonso. **Insurreição de Queimado**: episódio da história da Província do Espírito Santo. Vitória: Editora da Fundação Cecílio Abel de Almeida, s.d.

DINIZ, Alai Garcia; OLIVEIRA, Gilvan Müller de (org.). **Conversação**: cordel de cultura afro-brasileira. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Núcleo de Estudos Portugueses, 1999.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Nova edição, revista e atualizada. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

GODOI, Rodrigo Camargo de. **Um editor no Império**: Francisco de Paula Brito (1809-1861). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2016.

LARA, Silvia Hunold Lara e PACHECO, Gustavo. **Memórias do jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas (SP): CECULT, 2007

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.

MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil?** – a música popular conta a história da República. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, 3 v.

MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil?** – a música conta a história do Império e do começo da República (1822-1906). Curitiba: Kotter Editorial, 2023, Volume Zero.

MARZANO, Andrea. **Cidade em cena**: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca / FAPERJ, 2008.

REIS, João José. **Ganhadores**: a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista**: ensaios de história social da cultura. Londrina: Eduel, 2010.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TINHORÃO, José Ramos Tinhorão. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1996.