

# Entre *cakewalks*, jongos e lundus:

racismo e resistência negra  
nos palcos, no mercado editorial e  
na indústria fonográfica do Brasil  
e dos Estados Unidos, 1870-1930



## *Luiz Costa-Lima Neto*

Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Professor da Escola de Música Villa-Lobos, do Rio de Janeiro. Autor, entre outros livros, de *Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.  
[costalimaneto.luiz@gmail.com](mailto:costalimaneto.luiz@gmail.com)

## Entre *cakewalks*, jongos e lundus: racismo e resistência negra nos palcos, no mercado editorial e na indústria fonográfica do Brasil e dos Estados Unidos, 1870-1930

Between cakewalks, jongos and lundus: racism and black resistance on the stage, in the publishing market and in the recording industry in Brazil and the United States (1870-1930)

Luiz Costa-Lima Neto

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Unicamp, 2017, 554 p. (e-book).



Escrito como um possível “registro da transformação de uma historiadora da festa e da cultura popular na historiadora do legado da canção escrava” o presente estudo de Martha Abreu investiga como canções de africanos escravizados e seus descendentes foram divulgadas e ganharam visibilidade fora do contexto da escravidão, entre 1870 e 1930, no Brasil e nos Estados Unidos. O livro é ilustrado com imagens de pôsteres de espetáculos teatrais, pinturas, cartões-postais e, principalmente, capas de partituras. São disponibilizados pelo formato e-book *links* para dezenas de fonogramas e vídeos, entre outros recursos como, por exemplo, marcadores, a procura por palavras-chave ou a leitura em voz alta – especialmente útil aos portadores de necessidades especiais de visão. A autora demonstra como as “danças de negros” ocuparam espaço crescente na produção de impressões musicais nas lojas de venda de pianos, partituras, fonógrafos e discos, ou no circuito de teatros, circos e casas de espetáculos. Abordando o racismo no campo cultural e musical e as formas encontradas pelos artistas para subvertê-lo Martha Abreu busca contribuir para o entendimento mais aprofundado das “formas de reprodução do racismo na sociedade brasileira, um problema a ser superado por negros e brancos”.

*Da senzala ao palco* está dividido em duas partes: “Trânsitos no Atlântico negro” e “Uma história da canção escrava no Brasil”, perfazendo um total de nove capítulos. No capítulo I, Abreu demonstra como se deu a recepção no Brasil do *cakewalk* norte-americano – uma dança de casal em forma de marcha – a partir de artigo publicado pelo escritor modernista Cesar Câmara Lima Campos na revista literária *Kosmos*, em 1904, no qual o *cakewalk* é comparado ao “*jongo* africano.” A comparação entre o *cakewalk* e o *jongo* aproximava os leitores da *Kosmos* da novidade que chegava dos Estados Unidos, visto que estavam acostumados com canções e danças surgidas nas senzalas, como batuques, lundus e jongos, as quais animavam festividades, espetáculos teatrais e concertos em todo o Brasil, durante o século XIX. Lima Campos ressaltava na dança norte-americana os movimentos animalizados, grotescos e “selvagens” da África e do “bailado macabro” das senzalas, criando as “tonalidades de um erotismo capro” que agitava os desejos das plateias da *Belle Époque*, acabando por transformar o *cakewalk* na primeira dança moderna criada pela diáspora negra a fazer sucesso na Europa branca.

No capítulo II, a autora contempla as origens do *cakewalk* nas plantações do sul escravista no século XIX. Misto de dança e música, o *cakewalk*

ocorria geralmente nos dias de descanso e festa dos senhores, quando se permitiam exhibições dos escravos (o “*cake*” ou bolo era oferecido aos melhores dançarinos). O gênero alcançou as plateias brancas com os espetáculos de teatro musicado (teatros de revista, shows e *vaudevilles*) e as primeiras gravações da indústria fonográfica em fins do século XIX. Menestréis brancos pintados de preto (*Blackfaces minstrels*) passaram a imitar negros nos *coon shows*, representando, de maneira estereotipada, a população negra e escrava, enquanto, ao mesmo tempo, os artistas negros dos *minstrels shows* divulgavam críticas à escravidão e ao sul senhorial. Na segunda parte do capítulo, a autora utiliza uma fonte rica, porém muito pouco utilizada pelos historiadores: capas de partitura para piano lançadas por editores e artistas brancos após a abolição nos Estados Unidos, ilustrando como foram divulgados estereótipos racistas sobre a identidade negra.

O capítulo III mostra como o *cakewalk* foi divulgado no Rio de Janeiro do início do século XX, seja nos cinemas mudos (onde era acompanhado por músicos ao vivo), no teatro de revista, nos carnavais dos clubes, nas charges políticas dos jornais ou nas gravações da Casa Edison e partituras. Entre o final do século XIX e início do XX, *cakewalks*, maxixes e tangos alcançaram sucesso internacional em cidades como Paris, Nova York, Buenos Aires e Rio de Janeiro, exemplificando como a circulação de danças afrodiáspóricas constituíram o território cultural transnacional do “Atlântico negro”, noção cunhada por Paul Gilroy, no presente estudo de Martha Abreu, inclui não apenas a cultura musical produzida no Atlântico norte, mas também a dos artistas ao sul do Equador.

O capítulo IV aborda como, a partir dos anos 1920, intelectuais norte-americanos buscaram romper com os estereótipos da escravidão presentes nas representações teatrais, capas de partitura e no imaginário do personagem negro Jim Crow. A autora demonstra como o ideário da modernidade negra (ou *new negro*) alcançou Nova York, Paris, Caribe e também o Brasil, especialmente São Paulo e, em menor grau, Rio de Janeiro e Bahia, influenciando organizações fundadas por negros, como clubes de dança, esporte, associações e jornais. É neste contexto que surgem grupos como Os Oito Batutas, a Companhia Negra de Revistas (1926-1927), além dos sambistas e Escolas de Samba, ligados a um movimento internacional de renovação das representações dos negros. Na esteira da análise, são contempladas capas dos “Álbuns de família” – um conjunto de partituras de lundus, sambas, maxixes, tangos brasileiros, choros, cateretês e canções sertanejas compostas por músicos brancos – demonstrando como estas reforçavam modelos racistas, assim como ocorria com as capas de partituras compostas por músicos negros, como Pixinguinha e Sinhô.

O capítulo V descreve a trajetória das danças de escravos desde as senzalas, passando pelas praças públicas e festas populares brasileiras oitocentistas, como a do Divino Espírito Santo do Campo de Santana e do Largo de Santa Rita<sup>1</sup>, até as operetas e revistas apresentadas nos teatros, cujas “apoteoses” eram semelhantes ao que ocorria nos Estados Unidos com os *cakewalks* apresentados nos *grand finale* teatrais. A autora demonstra como o teatro de bonecos e, mais especialmente, o teatro musicado – com suas mágicas, recitativos, cenas cômicas, operetas, revistas e circos – possibilitaram trocas entre estilos musicais de diferentes origens, como modinhas, valsas, trechos de óperas, polcas, lundus, maxixes e batuques. Se de um lado, as performances criticavam a escravidão, valorizando gêneros musicais afro-brasileiros, de outro, inferiorizavam a população negra divulgando

<sup>1</sup> Ver ABREU, Martha. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira/Fapesp, 1999.

<sup>2</sup> Para mais informações sobre Eduardo das Neves, ver o vídeo *Coleção história ilustrada – da senzala ao palco*. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=eA8YJ2vwGc0>>. Acesso em 13 maio 2018.

estigmas sobre o corpo e o comportamento dos negros. Essa ambiguidade estava presente nos *blackfaces*, os quais, com o tempo, passaram a sofrer a concorrência de artistas negros, como atores e músicos, nos circos e teatros. Este foi o caso, por exemplo, de Veludo, um palhaço negro do século XIX, além de Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira – o qual pintou a cara de branco no espetáculo de circo-teatro *A viúva alegre*, invertendo os *blackfaces* e causando sensação junto ao público carioca.

No capítulo VI, Martha Abreu aborda a circulação de músicas envolvendo temas relacionados à escravidão, seja em concertos para piano ou no comércio de coletâneas e partituras voltadas para casas dançantes e para familiares. No repertório do catálogo de partituras predominavam as óperas e valsas europeias, mas havia também espaço para modinhas, lundus, tangos e “danças dos negros”, compostas por nomes consagrados como Henrique Alves de Mesquita, Cavalier Darbilly, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, ou por outros menos conhecidos, como Abdom Milanez, Gomes Cardim, Assis Pacheco e Francisco de Sá Noronha. Partituras de lundus eram as mais vendidas entre as canções escravas, sendo que as capas com desenhos chiques contrastavam com as letras irreverentes e irônicas, as quais reforçavam estereótipos racistas, embora também evidenciassem, com seu viés satírico, críticas aos valores escravistas. A autora contempla gêneros afins ao lundu, como o tango, a *habanera*, o batuque e o jongo, assinalando suas características rítmicas comuns, como a síncope e o *tresillo*, associados a requiebrs e gingados.

O capítulo VII se debruça sobre as alegorias presentes nas canções escravas no Brasil e nos Estados Unidos, centradas nas figuras de Pai João, *Uncle Tom* e *Uncle Remus*, as quais fizeram parte da vida cultural de cidades do Atlântico, na segunda metade do século XIX e início do século XX. Martha Abreu assinala como o livro de Harriet Beecher Stowe, intitulado *Uncle Tom's Cabin*, influenciou autores brasileiros como José de Alencar e Joaquim Nabuco, garantindo a popularidade do personagem. A autora destaca as canções do músico e palhaço negro Eduardo das Neves, algumas das quais gravadas na Casa Edison, intituladas “Pai João”, “Pé de ganso”, “O negro mina”, “Negro forro” e “Preto forro alegre”/“Pai Sebastião”, que aludiam aos “negros velhos”, com letras como: “Branco risse [disse] que negro fruta [furta] / Negro fruta com rezão [razão] / Mas o branco também fruta / Com unha ri [de] gavião.”

Em busca das conexões atlânticas da música negra, no capítulo VIII Abreu coloca em diálogo as trajetórias do brasileiro Eduardo das Neves com a do norte-americano Bert Williams, ambos nascidos em 1874.<sup>2</sup> Em dupla com George Walker, Williams atuou como comediante e divulgador do *cakewalk* nos teatros e na indústria fonográfica internacional. Williams e Walker assumiram a denominação “*thet wo real coons*” (“os autênticos *coons*”) para criticar o sucesso dos *blackface* e suas músicas conhecidas como *coon songs*. O brasileiro Eduardo das Neves – autodenominado “O crioulo Dudu” – assim como Bert Williams afirmava-se como um homem negro. Como assinalado pela autora, “O crioulo Dudu” manipulava máscaras de dupla face, que lhes possibilitavam apresentar lundus mistos de canção e dança de humor, entremostrando a figura do negro escravo, ingênuo e engraçado, enquanto, ao avesso, representavam situações do negro malandro que seduzia as sinhás, tecendo, ainda, críticas políticas e raciais.

No capítulo final, a autora aborda formulações de acadêmicos sobre as canções escravas nas Américas, entre fins do século XIX e o início

do século XX, contemplando o pensamento de dois intelectuais, W. E. B. Du Bois (1868-1963) e Coelho Neto (1864-1934). Du Bois foi um dos mais influentes líderes políticos negros da primeira metade do século XIX nos Estados Unidos, defendendo que as “canções de dor”, ou seja, a “música da religião negra” e as “canções de amor e de trabalho” eram a “mais bela expressão da vida e da nostalgia humana jamais nascidas em solo americano”. Coelho Neto, por sua vez, após ter assistido, em 1892, ao caxambu (ou jongo) dançado por escravos numa fazenda em Vassouras, escreveu uma crônica publicada no jornal *O Paiz*, reconhecendo a forte impressão que o “baile dos libertos” lhe causara. O autor, contudo, não acreditava na capacidade dos ex-escravizados para a formação da nação republicana, apostando no esquecimento da memória dos sons da África com seus “gritos guturais e instrumentos rudes”, substituídos pelo deus cristão e por instrumentos musicais europeus. Martha Abreu, a qual vem acompanhando, desde 2002-2003, junto a sua colega historiadora Hebe Mattos, a emergência de comunidades quilombolas e jongueiras no estado do Rio de Janeiro, observa que, ao contrário do que acreditava Coelho Neto, o caxambu ou jongo não foi esquecido e chegou ao século XXI, recebendo em 2005, o título de patrimônio cultural do Brasil. Assim como o jongo, outras expressões musicais afro-brasileiras, como maracatus, sambas de roda e congados foram identificadas como negras, de maneira semelhante ao que ocorreu nos Estados Unidos com relação ao *gospel*, *blues*, *jazz* e *funk*.

O presente estudo de Martha Abreu é altamente recomendável para todos os interessados no passado musical da escravidão renovado nos palcos, no mercado editorial e na indústria fonográfica do Brasil e dos Estados Unidos nos séculos XIX e XX, com reflexos na contemporaneidade.

*Resenha recebida em maio de 2018. Aprovada em junho de 2018.*