

*“Sobre Mulatas Orgulhosas e
Crioulos Atrevidos”: conflitos
raciais, gênero e nação nas
canções populares (Sudeste do
Brasil, 1890-1920)* ***

*Martha Abreu****

Em seu ensaio sobre a Música brasileira, publicado pela primeira vez em 1928, Mário de Andrade registrou dois versos de um lundu chamado “Gosto de Negra”:

Eu gosto de negra
Cor de carvão,

* Artigo recebido em dezembro de 2002 e aprovado para publicação em dezembro de 2003.

** Uma versão modificada deste artigo será publicada no livro *Gender and Slave Emancipation in the Atlantic World*, organizado por Pamela Scully e Diana Patton (Duke University Press). O presente texto pertence a uma pesquisa mais ampla, financiada pelo CNPq e Finep-Pronex, que tem como maior objetivo contribuir para a construção de uma história social da música popular, entre 1870-1920. Por terem gentilmente comentado alguma das inúmeras versões deste texto, agradeço aos bolsistas Nara Franca e Márcio Carvalho, aos amigos do CECULT/Unicamp e ao grupo do NUPEHC. Suely Gomes Costa, Angela Castro Gomes, Hebe Mattos e Sueann Caulfield também contribuíram com valiosas sugestões.

*** Professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

Tempo, Rio de Janeiro, nº 16, pp. 143-173

Eu tenho por ela
Grande paixão

Que bem m' importa
Que falem de mim,
Eu gosto de negra
Mesmo assim!

Depois de declarar que tinha obtido os versos, juntamente com as letras musicais, de uma aluna de Bragança, Estado de São Paulo, Mário de Andrade considerou que o documento parecia ter origem no século XIX. Para justificar a datação, respaldava-se na forma musical e no tom irônico e humorístico, típico dos lundus, em sua avaliação¹.

Uma outra versão destes versos também foi registrada no Estado de São Paulo, na região de Botucatu, pelo folclorista Rossini Tavares de Lima, em 1948 (o autor assinala que esta versão teria 30 anos de idade)². A novidade é a inversão do gênero do amante, que passava a ser um homem, identificado como negro.

Amei um negro
Cor de carvão
Por este negro
Tive paixão

¹ Mário de Andrade, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 3ª ed., São Paulo, Livraria Martins Fontes, p. 143. Não é tarefa fácil definir o lundu e os seus significados no século XIX, pois, além da variedade regional, existia uma enorme variedade social entre os ouvintes e dançarinos. Ver Martha Abreu, *O Império do Divino, Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro 1830-1900*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, especialmente o capítulo 1. Mário de Andrade considerava que o lundu havia sido introduzido por escravos de Angola. Inicialmente, para o autor, a dança tinha uma coreografia bem marcada pelas umbigadas, mas teria chegado aos salões como canção cômica, irônica e indiscreta, acompanhada do violão. Na época em que escrevia, Mário avaliou que a expressão estava desaparecendo. Sobre o lundu, ver Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*, Belo Horizonte/São Paulo, Ed. Itatiaia/Ed. Edusp, 1989, p. 292.

² Mário de Andrade, através de uma outra aluna, agora de Taubaté, registrou ainda os seguintes versos: “Orelha grande, escavalada, toda riscada, toda ensebada; Tem um pezinho, de veludinho, em cada dedinho, tem dois bichinhos; Tem um cabelinho, enroladinho, em cada fiozinho, tem dois piolhinhos”. Ver “Melodias registradas por meios não mecânicos”, *Arquivo Folclórico da discoteca Pública Municipal*, São Paulo, 1946, p. 36, citado por Guilherme Santos Neves, “Um velho lundu”, *Folclore*, Órgão da Comissão de Folclore do Espírito Santo, Vitória, nº 82, jan./dez. 1966. Outras versões destes versos, que, pelas rimas, devem ter sido incontáveis, ajustadas aos gostos e às situações locais, foram registradas na Bahia e também no Espírito Santo, com expressões até mais grosseiras; ver Hildegardes Viana, “Um Velho lundu”, *Folclore*, Órgão da Comissão de Folclore do Espírito Santo, Vitória, vol. 85, julho/dez 1968.

Oi que m' importa
Que falem de mim
Gostei do negro
Mesmo assim

Nariz tão chato
Que nem batata
Cada um buraco
Cabia um rato

Pescoço sujo
Que nem veludo,
Inda por cima
Era papudo³

Ao reunirem um grande número de estereótipos sobre os pretensos defeitos de homens e mulheres afro-descendentes⁴, estes versos expressavam algumas visões muito difundidas, entre o final do século XIX e início do XX, nos discursos parlamentares e nos artigos da imprensa, que tratavam das discussões em torno da abolição da escravidão e do futuro dos libertos no Sudeste do Brasil. Até mesmo os abolicionistas incorporaram as assertivas sobre a inferioridade dos negros/as e mestiços/as – se bem que, neste caso, davam maior peso à influência da escravidão do que ao determinismo racial – em função de sua suposta inclinação à perversão dos costumes, à passividade e à desordem

³ Rossini Tavares de Lima, *Da conceituação do lundu*, São Paulo, s/ed., 1953, documento 16. Registrando a procedência, a letra e a partitura, sem, infelizmente, declarar o informante, o autor procurou identificar para cada documento a provável “idade”. Para o caso deste lundu, assinalou 30 anos, o que o faz recuar a 1918. Para ele, somente pela análise do texto literário é que se poderia, na época em que realizou os registros, identificar e separar o lundu das outras canções do folclore brasileiro. As referências de Mário de Andrade e de Rossini Tavares de Lima foram registradas no interior de São Paulo, onde as relações escravistas de produção eram predominantes no século XIX. Segundo Rossini, a temática que predominava no documentário de lundus da região era sobre “negros e as coisas de negros” (Lima, *op. cit.*, p. 7). Como, na época, se pensava que a produção folclórica tinha que ser anônima e coletiva, entende-se a opção de Rossini em não documentar o(s) informante(s).

⁴ Mesmo tendo consciência da dimensão política atual desta expressão, optei por utilizá-la nas ocasiões em que precisava nomear a população que, no final do século XIX e no início do XX, era identificada como formada por negros/as, pretos/as, mulatos/as, mestiços/as, crioulos/as e morenos/as. Como o presente trabalho investiga exatamente estas denominações de época nas canções populares, achei prudente distingui-las de meu próprio tratamento, sem, no entanto, utilizá-las com o recurso das aspas. Para uma importante discussão sobre as relações entre identidade racial, adoção do termo “negro” e utilização de categorias acadêmicas, ver Antônio Sergio Guimarães, *Classes, Raças e Democracia*, São Paulo, Editora 34, 2002, pp. 48-61.

moral, tidas como comprometedoras de sua capacidade de trabalho, organização familiar e exercício da cidadania⁵. Evidentemente, a importação e a incorporação do ideário europeu, cientificista e racista, na conjuntura do pós-abolição e da recém-proclamada República, em 1889, só iriam reforçar a difusão dos preconceitos em torno da população liberta e identificada como negra e dos prognósticos pessimistas sobre a futura nação, contribuindo para reeditar, em novos termos, as antigas hierarquias sociais, raciais e de gênero.

No caso das canções citadas, e das suas versões, a lista de defeitos destacava, sempre em tom irônico e humorístico, aspectos físicos – como o nariz chato e a feiura – e aspectos higiênicos, as grandes marcas da pretensa civilização do século XIX – como a sujeira, o mau cheiro e as doenças. Não deixa de chamar a atenção, entretanto, a linguagem pejorativa, depreciativa e preconceituosa ao lado de juras de paixão por um/a negro/a. É claro que esta combinação entre desqualificar e gostar provavelmente acentuasse o caráter cômico, típico dos lundus cantados, através da improbabilidade de um envolvimento amoroso deste tipo, ainda mais quando se invertia a tradicional hierarquia racial e sexual, permitindo uma mulher, presumidamente mais clara, ter “paixão por um negro”!⁶

Mas estaria mesmo o lundu “Gosto de Negra/o” divulgando a improbabilidade da relação amorosa e a discriminação racial, através de uma comicidade que debochava da população afro-descendente, constringendo-a e reafirmando os papéis sociais de cada um? Ou estaria indicando a existência desta mesma relação amorosa, através de uma linguagem musical cômica e irreverente, que, inversamente, criticava e denunciava todos os preconceitos e estereótipos? Reforçando esta última possibilidade, encontram-se evidências da presença de críticas ao poder dos senhores e às desigualdades raciais nas investigações dos folcloristas que se dedicaram ao estudo do lundu, no final do século XIX e início do XX, como Santa Anna Nery e Júlia Brito Mendes⁷.

⁵ Ver Célia Azevedo, *Onda Negra, Medo Branco, O Negro no Imaginário das Elites*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p. 223; Lilia Schwarcz, *O Espetáculo das Raças*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996; Hebe Mattos, *Das Cores do Silêncio: Os significados da Liberdade no Sudeste Escravista – Brasil, século XIX*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

⁶ Pode-se suspeitar de que os versos “gosto de negra” servissem para ironizar a atração dos imigrantes portugueses pelas mulheres mulatas. Entretanto, a inversão do gênero, “gosto de negro”, enfraquece esta hipótese.

⁷ Ver Julia Brito Mendes, *Canções Populares do Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Cruz Coutinho, 1911, e Santa Anna Nery, *Folclore Brasileiro*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 1992 (1ª ed. 1889). Ver Martha Abreu, *Outras Histórias de Pai João*, no prelo.

Embora reconheça as dificuldades para a investigação dos significados dos versos, não se pode abrir mão da tentativa, em função da importância que os lundus alcançaram no mundo musical urbano. Sem dúvida, a execução de um mesmo lundu poderia mudar muito de sentido, se apresentado no meio rural, entre pessoas pobres, como parece ser o caso dos que foram coletados pelos folcloristas citados, ou nos teatros e salões da capital carioca, para um público sedento de excentricidades. Apesar dos desafios que colocam ao trabalho do historiador, também em função do problemático estabelecimento da autoria, estas canções fornecem uma rara oportunidade para a discussão das relações raciais e dos papéis de gênero – muitas vezes racializados⁸ – no período após a Abolição, quando se reorganizava o mercado de trabalho livre e se repensava o futuro de uma nação nos debates intelectuais e políticos do momento⁹.

Certamente o melhor caminho de análise não foi o trilhado, nos anos de 1930, por Mariza Lira, que afirmou, muito rapidamente, ser o lundu em foco um exemplo histórico da chamada “democracia racial brasileira”, pois se admitia “gostar de negra ou de negro”¹⁰. Os mesmos versos podem servir para se provar exatamente o contrário, em função da longa enumeração dos preconceitos raciais. Mais do que a expressão de um único sentido, positivo ou negativo, das relações raciais no Brasil, pretendo mostrar que estes versos – ao lado dos que apresentarei a seguir – revelam um caminho para se resgatar e analisar imagens e identidades construídas sobre homens e mulheres afro-descendentes, possíveis de serem acionadas ou difundidas, entre 1890 e 1920, na área do Sudeste.

⁸ Ao trabalhar com a perspectiva de relações de gênero, procurei enfatizar como as imagens e as identidades definidas para homens e mulheres nas canções populares poderiam ir muito além dos discursos prescritivos. Estas imagens e identidades fazem parte dos conflitos sociais, raciais e políticos mais amplos e, ao mesmo tempo, os configuram. Neste sentido, também procurei resgatar as possíveis experiências de homens e mulheres no meio artístico e em ambientes musicais populares. Sobre esta perspectiva dos estudos históricos de gênero, ver Sueann Caulfield, *Em Defesa da Honra, Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*, Campinas, Editora da Unicamp, Cecult, 2000. A expressão “papéis racializados de gênero” pretende sublinhar que as imagens divulgadas sobre homens e mulheres nas canções populares estavam envolvidas em categorias de cor, que expressavam discriminações ou identidades raciais – e não apenas de classe.

⁹ Ver Roberto Ventura, *Estilo Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991; Thomas Skidmore, *Preto no Branco, Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989, pp. 48-53.

¹⁰ Mariza Lira, *Brasil Sonoro*, Rio de Janeiro, Ed. A Noite, s. d., p. 75.

Fontes, canções populares e significados

No período em foco, ao lado dos lundus registrados por folcloristas em áreas do interior, localizei várias coletâneas de canções (muitas delas, também lundus), principalmente editadas na cidade do Rio de Janeiro, onde negros, negras, mulatas, crioulos e incontáveis morenas despontavam como protagonistas. É bem verdade que as imagens racializadas de gênero não predominavam entre as temáticas das canções publicadas, mas, como as obras onde podem ser encontradas alcançaram expressivas edições¹¹, entendo que consegui reunir uma representativa amostragem das identidades sexuais e amorosas que circulavam sobre homens e mulheres afro-descendentes, nos maiores centros urbanos do Sudeste¹².

As referidas coletâneas proclamavam, muitas vezes no próprio título, um compromisso com o que chamavam de “canção/cancioneiro popular” ou “canção popular brasileira”, mas reuniam versos que nem sempre poderiam ser considerados como tal, se atribuirmos ao popular o critério da representatividade social dos autores. Muitos deles levavam a assinatura de famosos intelectuais do mundo das letras, como Mello Moraes Filho e Laurindo Rabello, e de alguns músicos identificados como negros e mestiços, que conseguiram alcançar um certo reconhecimento no meio artístico da época.

A preocupação com a divulgação do que chamavam de “canção popular” provavelmente estava ligada ao crescimento e à ampliação do público

¹¹ Estas coletâneas publicavam dezenas de canções, envolvendo principalmente assuntos sentimentais, e chegavam a atingir 15 edições! Até o momento, não consegui informações sobre a tiragem de cada edição dos livros de “canções populares”. Analisando os “romances para o povo” (“romances de sensação” e “romances para homens”), Alessandra El Far destacou que o processo de popularização do livro, como veículo de comunicação e entretenimento, teve início nas últimas décadas do século XIX. As primeiras edições destes livros podiam alcançar 5 mil exemplares, esgotando-se rapidamente. A Livraria Quaresma, destaque na área de música, também era uma das maiores no gênero “romances para o povo”. Alessandra El Far, *Páginas de Sensação, romances para o povo, pornografia e mercado editorial no Rio de Janeiro, 1870-1924*, Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia Social, USP, 2002.

¹² Evidentemente, existem coletâneas que não trataram da temática das mulatas ou das relações raciais. O número das canções selecionadas, em 16 publicações, foi de 64. Para se avaliar como a temática envolvendo os atributos sexuais da mulher afro-descendente era importante, deve-se mencionar a presença da canção “A Mulata”, numa propaganda em que eram divulgadas as principais modinhas e lundus publicados pela Editora Quaresma no período estudado. Ver José de Souza Conegundes, *Serenatas e Fadinhos*, Rio de Janeiro, Ed. Quaresma, 1914. As coletâneas que apresentavam versos envolvendo as imagens sobre mulheres e homens negros serão citadas ao longo do texto.

das cidades (talvez por isto o sentido do popular), interessado em estilos de música e dança exóticos, mais afinados aos gostos da terra, como lundus e modinhas. Este público acabava contribuindo para a ampliação do mercado musical de partituras, de violões e de espetáculos teatrais, muitos deles musicados e cômicos, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, nas últimas décadas do século XIX e início do XX¹³.

Assim, o conjunto de versos que será analisado neste artigo possui diferenças que devem ser explicadas: uma parte, onde o “lundu gosto de negra/o” serve de exemplo, é fruto de trabalhos de folcloristas ou de autores preocupados com o registro do folclore brasileiro, que, já nas primeiras décadas do século XX, buscavam encontrar (como também inventar) o “popular” (base fundamental, para estes autores, da originalidade e da autenticidade da nação brasileira) em áreas do interior do Sudeste, entre o que chamavam de gente simples, negros e mestiços de modo geral; a outra é o resultado das referidas coletâneas de “canções populares” ou do “cancioneiro popular”, organizadas por músicos ou pelas próprias editoras e publicadas em livros de grande circulação, entre 1890 e 1920.

Apesar das diferenças qualitativas em relação à natureza e à autoria dos dois conjuntos de fontes – um mais ligado ao folclore do interior e o outro ao que se definia por música popular urbana – não se deve estabelecer, para os objetivos deste artigo, uma rígida separação entre eles. Muitas das chamadas canções populares, publicadas e divulgadas na capital para o grande público, eram tidas como provenientes do interior e podiam ser organizadas por declarados apreciadores do folclore. Se os folcloristas, de modo geral, não revelavam as fontes de seus registros, muitas canções das coletâneas urbanas, de forma semelhante, não apareciam com autores declarados¹⁴. Por outro lado,

¹³ Sobre o sucesso de público dos teatros, ver Fernando Antonio Mencarelli, *Cena Aberta, A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1999. Hermano Vianna e Santuza Cambraia Naves procuram demonstrar, baseados em José Ramos Tinhorão, que uma onda de exotismo e regionalismo invadiu a cidade do Rio de Janeiro a partir do início do século XX, justificando o interesse pelo que definiam como “música popular” e folclore, apesar de toda a europeização atribuída à *Belle Époque* carioca. Ver Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Zahar, 1995; Santuza C. Naves, *O Violão Azul, modernismo e música popular*, Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

¹⁴ Um comentário de Osório Duque Estrada, em 1907, no livro *Trovas Populares* (Tipografia Moderna, Petrópolis, 1907, p. 12) ajuda a evidenciar esta característica. Reunindo versos do interior e das cidades, o autor afirmou que “algumas trovas” eram “de criação puramente anônima; outras, embora de cunho individual, as massas se apossavam, como, por exemplo, as modinhas que, pouco e pouco, se tornavam “anônimas”.

se a autoria era registrada, sempre havia a possibilidade de os versos transcritos serem alguma adaptação de uma canção já há muito conhecida¹⁵.

A preocupação dos folcloristas em definir como brasileira o que encontravam na chamada música popular também podia ser localizada nas publicações urbanas, organizadas por músicos que ganhavam reconhecimento, pois a mesma adjetivação acompanhava os títulos de suas coletâneas. Os músicos Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense, por exemplo, aproximavam-se dos primeiros coletores do folclore musical, como Mello Moraes Filho e Júlia Brito Mendes, ao revelarem um inegável orgulho pela produção que denominavam de nacional em suas coletâneas. Estas aproximações, se demonstravam o quanto os músicos e os intelectuais ligados à música e ao folclore investiam na fabricação do popular e nacional – certamente mais mestiço que negro – revelavam a circulação, nos ambientes artísticos e intelectuais urbanos, destas preocupações e representações.

Assim se expressava o conhecido poeta e compositor Catulo da Paixão Cearense, em 1908, no Prefácio do livro “Cancioneiro Popular de Modinhas Brasileiras”, em sua 25ª edição, publicada no Rio de Janeiro pela Livraria do Povo:

[...] nós, convencidos de que nessas composições do povo, cintilam fulgurantes pensamentos que, raríssimas vezes, são lobrigados nas obras da alta literatura; nós que preferimos uma modinha, uma canção rústica, um *lundu requêbrado* a um qualquer trecho de Wagner, que não compreendemos, e que não nos produz a mínima sensação [...] não nos importemos com o pedantismo [...] dos que menoscabam do violão, por ser ele dizem, o instrumento dos desocupados e perdidos [...] Concluo, lamentando não ver neste volume, o que seria um trabalho colossal, todas as nossas ternas, meigas, doces e saudosas modinhas brasileiras, preciosas jóias [...] Mas, ainda assim, os Srs. Quaresma vão prestando, conscientemente, inestimável serviço à literatura mais nacional – a do povo¹⁶ (grifo meu).

¹⁵ Sobre esta possibilidade, nas primeiras músicas reconhecidas como sambas, no Rio de Janeiro, ver Carlos Sandroni, *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001, pp. 143-155.

¹⁶ Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) foi um dos mais conhecidos compositores e cantores da cidade do Rio de Janeiro entre o final do XIX e o início do XX. Integrado aos meios boêmios da cidade, tinha muitos contatos com o livreiro Pedro da Silva Quaresma, proprietário da Livraria do Povo/Editora Quaresma, onde organizou coletâneas sobre o “cancioneiro popular” e publicou canções de sua autoria com temáticas ligadas aos sertões do Brasil.

De forma próxima, se bem que mais intensamente preocupada com os caminhos da miscigenação e do folclore, Brito Mendes escrevia, em 1911, no Prólogo de “Canções Populares do Brasil”:

Mas o que significa, afinal, tão excessiva produção (de cantares)? Significa que o fundo da alma brasileira é essencialmente poética, como se pode verificar até entre a gente inculta e analfabeta. Não vemos ai, a avolumar o nosso folclore, tantas composições poéticas de origem africana e indígena [...] O elemento africano e indígena [...] com a alma cheia de amor e sofrimento, começaram a cantá-los, pelas noites de luar, em versos onde concorriam a língua natal e a dos seus senhores, esta exprimindo, talvez, a grande dor da escravidão, aquela a saudade de passados dias, e ambas, conjuntamente, o forte temperamento poético que legaram aos descendentes, às gerações posteriores, depois da intensa fusão de raças que se operou e ainda está operando [...]¹⁷.

Embora estas considerações não sejam suficientes para uma definitiva explicação sobre a representatividade social da totalidade dos versos selecionados, pretendo destacar e investigar o conteúdo das temáticas envolvendo homens e mulheres negras nestas canções, procurando, assim, resgatar e analisar os papéis de gênero que circulavam e podiam ser acionados, através de canções de amor, na região do Sudeste, entre 1890 e 1920. Vou procurar evidenciar que, por mais que muitas destas canções tivessem trânsito – ou tivessem até mesmo sido inventadas por homens – em ambientes artísticos mais eruditos e em grande parte reproduzisse em versos as hierarquias sociais e raciais, não podem ser resumidas aos estreitos parâmetros do pensamento cientificista da época. Muitas delas distanciavam-se bastante das teses racistas sobre a degeneração moral e sexual das populações marcadas pela presença africana e pela mistura racial. Também não cabiam inteiramente nos estreitos e preconceituosos julgamentos, em geral atribuídos aos homens brancos, em torno da licenciosidade e desenfreada sexualidade das mulheres escravas, libertas, negras ou mestiças¹⁸.

¹⁷ Julia Brito Mendes, *Canções Populares do Brasil*, *op. cit.*, p. XIV.

¹⁸ Para uma ótima análise sobre estas imagens nos registros de viajantes do século XIX, ver Rachel Soihet, “A sensualidade em festa: algumas representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro – séculos XIX e XX”, *Diálogos Latinoamericanos*, CLAS – Centro de Estudios Latinoamericanos. Universidade de Aarhus – Dinamarca, 2/2000, pp. 92-114. Outros caminhos de divulgação de imagens racializadas de gênero foram estudados por Cristiana Schettini Pereira, *Um gênero alegre. Imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*, Dissertação de Mestrado em História, Campinas, ICHF-Unicamp, 1997. Neste trabalho, mesmo valorizando a polissemia de significados, a autora demonstrou que os jornais por-

As canções selecionadas indicam que a divulgação dos papéis racializados de gênero poderia ser realizada com uma boa dose de humor, crítica e irreverência às hierarquias raciais que se redefiniam no pós-abolição. Estas características do lundu em forma de canção, tidas pelos folcloristas como as marcas típicas do estilo, permitem propor que os sentidos das canções eram muito variados, dependendo de quem, quando e onde eram cantados. Desta forma, fica inviabilizada qualquer tentativa de lhes conferir um único significado – pretensamente masculino e preconceituoso. Numa sociedade onde se reorganizavam os mecanismos de dominação e controle social, as canções, mesmo em tom de brincadeira, não deixavam de expressar uma versão musical dos conflitos sociais, raciais, amorosos e culturais presentes no período. Em alguns casos, chegaram a divulgar uma forma de crítica e oposição frontal à nova disciplina de trabalho livre, através do elogio ao “crioulo malandro”.

A bela e orgulhosa mulata

Osório Duque Estrada, escritor e poeta, compositor dos versos do Hino Nacional Brasileiro, em 1909, freqüentador das rodas de intelectuais e boêmios da cidade do Rio de Janeiro, publicou, em 1907, o livro “Trovas Populares”. Ali registrava as poesias e as quadras, tanto do interior como das cidades, que falavam de amor, saudade e mágoa. O seu objetivo era documentar e divulgar o que entendia como a “sabedoria e o lirismo do povo brasileiro”. Segundo o autor, um importante aspecto das trovas populares do Brasil, pouco assinalado pelos trabalhos que se voltaram para o “nosso folclore”, era o destaque conferido à “mulher mestiça, aquela a que se chamava de mulata”. Assim, registrou alguns exemplos que seriam cantados pelos trovadores das cidades:

A branquinha é prata fina
 Mulata – cordão de ouro
 Cabocla – cesto de flores
 A negra – surrão de couro

nográficos expressavam um padrão de desejo masculino hierarquizado e preconceituoso, pois as mulatas eram representadas com atributos sexuais depreciativos. Na literatura naturalista sensacionalista, a Editora Quaresma lançou com grande sucesso o livro *A Mulata*, de Figueiredo Pimentel, em 1896. Com a segunda edição no mesmo ano, a publicação alcançou 10 mil exemplares, ao preço unitário de 4\$000. O autor explorava a imagem de uma mulata de vida viciosa e imoral, Honorina, que havia seduzido um rapaz, filho de família rica. Ver Alessandra El Far, “Páginas de Sensação”, *op. cit.*, pp. 240-241.

A branca come galinha
Mulata come Perú
Cabocla come perdiz
A negra come urubu¹⁹

Se expressavam a valorização da mulata e da cabocla, estas trovas populares também retratavam, de acordo com Duque Estrada, a “antipatia e ojeriza pelo negro”, manifestada até mesmo pelos próprios negros(as) e mulatos(as). Mais evidentemente, entretanto, estes versos pareciam repetir uma conhecida máxima, muito preconceituosa, divulgada por Gilberto Freyre, de que, no Brasil, “a branca é para casar, a mulata é para f... (fornicar ou foder) e a preta é para trabalhar”²⁰. Ao mesmo tempo, pareciam revelar uma preferência nacional – e não só dos brancos e intelectuais – pela mulata.

Levando-se em conta a comicidade e a ironia que acompanhavam estas canções, existe sempre a possibilidade de os versos terem servido como brincadeira, ou, ao mesmo tempo, como uma maneira de se denunciar as maiores chances das mestiças no mercado amoroso de uma sociedade fortemente hierarquizada pela cor. Outro aspecto difícil de ser precisado é a determinação de quem seria efetivamente negra ou mulata. Seria o critério baseado na própria cor (muitas vezes indefinida, como a cor morena), ou na beleza apresentada (o que deveria depender de quem cantava e do local da apresentação)? A racialização da beleza e das possibilidades de ascensão social pode ter servido para discriminar e marcar os locais sociais das pessoas que eram identificadas como negras, mas também para criticar e denunciar esta situação. Quem sabe também não serviram para valorizar traços físicos distantes do modelo europeu ocidental.

A valorização da mulata nas canções vinha, em geral, acompanhada de seus atributos de beleza e sensualidade, como o movimento dos quadris. Talvez o mais conhecido lundu sobre este atributo da mulata – que também se refere ao ciúme das senhoras (as “iaíás”), tenha sido aquele cuja autoria é atribuída a Mello Moraes Filho e Xisto Bahia. O primeiro foi um folclorista muito ligado à construção de identidade nacional brasileira, articulada à idéia

¹⁹ Osório Duque Estrada, *Trovas Populares*, *op. cit.*, p. 32. O autor, membro da Academia Brasileira de Letras, viveu entre 1870 e 1927, tendo realizado intensa atividade crítica e literária. Ver Marcos Marcondes (Org.), *Enciclopédia da Música Brasileira*, 2ª ed., Art Editora, 1998.

²⁰ Esta frase, segundo Gilberto Freyre, é um adágio registrado por H. Handelmann na sua *História do Brasil*, Rio de Janeiro, 1931. Ver Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, 18ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, p. 10.

de festas e músicas populares; o segundo, um “mulato” famoso, compositor e artista, ligado ao mundo teatral carioca. Se a autoria é atribuída a dois homens, a letra se desenvolvia como se fosse cantada por uma própria mulata, baiana:

Eu sou mulata vaidosa
Linda, faceira, mimosa,
Quais muitas brancas não são!
Tenho requebros mais belos;
Se a noite são meus cabelos,
O dia é meu coração.

Sob a camisa bordada,
Fina, tão alva, arrendada,
Treme-me o seio moreno
É como o jambo cheiroso,
Que pende ao galho frondoso
Coberto pelo sereno

Aos moços todos esquiva,
Sendo de todos cativa,
Demoro os olhares meus;
Mas, se murmuram: maldita!
Bravo, mulata bonita
Adeus, meu yôyô, adeus...

Minhas yáyás da janela
Me atiram cada olhadela,
Ai dá-se! Mortas assim...
E eu sigo mais orgulhosa
Como se a cara raivosa
Não fosse feita para mim²¹.

Com boa dose de razão, pode-se argumentar que a representação da mulata como um cobiçado objeto do desejo seria o contraponto musical para as teorias que, no passado, coisificavam a mulher escrava e, no presente, apon-

²¹ Estes são só alguns versos desta longa e divulgada canção, que também registrava, em outras estrofes, muitos elogios à “mulata baiana”. Ver Mello Moraes Filho, *Cantares Brasileiros: Cancioneiro Fluminense*, Rio de Janeiro, Livraria Cruz, 1900, p. 95. Os versos foram reproduzidos ainda em Julia Brito Mendes, *Canções Populares do Brasil*, op. cit., p. 184; *O Trovador Moderno*, Rio de Janeiro, Quaresma Editores, s. d., p. 19; *O Trovador Popular Moderno*, 16ª ed., do repertório de Eduardo das Neves e Bahiano, São Paulo, C. Teixeira & Cia. Ed., 1925.

tavam para a inferiorização e a animalização da mulher negra e mestiça, vista, pelo pensamento racista, como naturalmente mais propensa a uma sexualidade desenfreada e degenerada. Elogiada sim, mas para ser passivamente consumida, como uma comida apetitosa, e logo depois descartada. Não tenho dúvidas de que esta perspectiva pode ser encontrada nos versos que estão sendo analisados, até porque foram coletados e selecionados – no caso dos primeiros – ou escritos – no caso da “Mulata Vaidosa” – por homens pertencentes aos ambientes intelectuais e letrados, onde eram discutidos os racializados papéis sexuais²².

Mas quero argumentar que esta perspectiva não é a única possível de ser encontrada. Os versos parecem indicar a existência de ambigüidades e tensões em torno dos papéis sexuais das mulheres não brancas, especialmente das mulatas. Por um lado, muitos dos coletores e autores destas canções, por investirem também na busca de expressões do caráter nacional brasileiro (inclusive um deles foi o autor da letra do Hino Nacional), divulgavam versos em que a mulata era vista como uma destas nossas melhores marcas (neste sentido, ainda se poderia alegar que mantinham o sentido de objeto, atribuído às mulheres afro-descendentes, embora de uma forma não grosseira).

Por outro, os versos produzem mulatas, às vezes em uma mesma canção, com um papel ativo – pouco condizente com a imagem de uma “coisa” ou objeto sexual – ora exercendo o seu poder de sedutoras, ora aprisionando os encantados, ora gastando muito de seu dinheiro, ou dando adeus aos seus “ioiôs”. Mesmo que se possa alegar que os versos pretendiam estimular o desejo, brincando com o pretenso poder das mulatas, não se deve esquecer que também poderiam ser um caminho para se falar, de uma forma crítica e irônica, sobre os limites da força dos senhores. De qualquer forma, difundia-se a imagem da mulata esnobando os poderosos senhores.

²² Não se pode perder de vista que a erotização dos corpos das mulheres afro-descendentes nas canções de amor não foi exclusiva deste período. Como veremos, entretanto, receberam uma especial dimensão na conjuntura do pós-abolição, em meio às discussões sobre a nação brasileira. Sem dúvida alcançaram neste período ampla divulgação, através dos teatros, dos discos e das publicações de canções. Carlos Sandroni localizou, na Biblioteca Nacional, ao longo do século XIX, lundus, impressos e com autoria reconhecida, que se referem à sedução da mulher negra ou mulata pelo senhor/homem branco. Carlos Sandroni, *op.cit.* A temática da mulata, associada às marcas da brasilidade, manteve-se presente ao longo do século XX. Ver M. Seigel e Thiago Gomes de Melo, “Sabina das Laranjas: gênero e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Anpuh, CNPq, vol. 22, n° 43, 2002, pp. 171-193.

No sentido de uma coisificação, confirmando as marcas da licenciabilidade e da passividade que lhe são atribuídas, em versos com ou sem autoria, selecionados e divulgados por autores ligados ao folclore ou ao mercado musical da cidade, encontram-se referências sobre mulatas possuidoras de “olhos formosos, que diziam sim até morrer”, e sobre as que provocavam pecados, pois não tinham sido feitas para casar. Há exemplos de versos onde carregavam “o diabo consigo”, por serem muito namoradeiras²³. Outros ainda associavam a mulata a uma “adocicada frutinha, quitute apetitoso, melhor que vatapá”²⁴, ou a uma verdadeira “formosura”, com “dotes de divindade”²⁵.

Confirmando outras possíveis imagens, encontrei exemplos, às vezes nos mesmos versos acima destacados, que demonstravam o reconhecimento de algum grau de poder e autonomia por parte das mulatas, como a impossibilidade de os seus amantes estabelecerem um domínio completo sobre elas. Não são poucas as representações sobre o poder das mulatas de “matar, de prender e arrebatá”²⁶ os homens, tornando-os prisioneiros e dominados²⁷. Há evidências de que também gastavam muito dinheiro de seus apaixonados²⁸.

²³ Sobre estas expressões, ver o lundu “Mulatinha do Carçoço no Pesçoço”, publicado por Julia Brito Mendes, *Canções Populares do Brasil*, *op. cit.*, p. 97 (este lundu, sem autoria declarada, foi um dos mais divulgados nas principais cidades do país); Santa Anna Nery, *Folclore Brasileiro*, *op. cit.*, p. 60. Um outro exemplo, que pode ser definido como do “interior”, foi “Sambalelê”, registrado por Oneyda Alvarenga, em 1935, Varginha, Minas Gerais. Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1950, p. 238. Ver, ainda, “A Mulata da Bahia”, sem declaração de autoria, em *Serenatas e Fadinhos*, José de Souza Conegundes, Rio de Janeiro, Quaresma, 1914, p. 131.

²⁴ Ver Santa Anna Nery, *op. cit.*, p. 60, e Moraes Filho, *Serenatas e Saraus*, Rio de Janeiro, Garnier, 1902, pp. 109-110. Eduardo das Neves, um músico que se auto-intitulava “o crioulo Dudu”, também publicou estes versos, tidos como um lundu, sem declarar a autoria, *Cantor de Modinhas Brasileiras, Coleção Completa de lindas modinhas, lundus, recitativos, etc.*, Rio de Janeiro/São Paulo, Laemmert Ed., 1895, p. 344. Nesta mesma coletânea, pode ser encontrada uma canção-lundu, também sem autoria, “A Mulatinha de Cá”, que comparava a mulata ao prazer de comer vatapá, chocolate e outras coisas gostosas, que “fazem babar”, p. 443.

²⁵ Ver a coletânea de Eduardo das Neves, *O Trovador da Malandragem* (“A Mulata”, de 1899 e “Quando Vejo a Mulata”, de 1902), Rio de Janeiro, Livraria Quaresma Editores, 1926, pp. 71-72 e 120. Não há indicações seguras sobre a autoria destas canções.

²⁶ Ver “A Mulatinha do Carçoço no Pesçoço”, publicada sem especificação de autoria, em Julia Brito Mendes, *op. cit.*, p. 97, e Eduardo das Neves, *O Cantador*, *op. cit.*, p. 376.

²⁷ Conegundes, *Serenatas e Fadinhos*, *op. cit.*, p. 131 (sem especificação de autoria).

²⁸ “Quando vejo uma mulata”, *Trovador*, p. 72. A imagem de gastadora de dinheiro também está presente na canção “Isto é bom”, atribuída a Xisto Bahia. Oneyda Alvarenga registrou-a no interior de Minas Gerais, em 1935, Oneyda Alvarenga, *op. cit.*, p. 154.

Mesmo nesta perspectiva, alguns críticos irão considerar que a exaltação das qualidades sexuais das mulatas, e de seu poder arrebatador, serviria para explicar os ataques sexuais ou, mais além, para cumprir uma função justificadora da cobiça do homem branco, o suposto inventor da versão sobre a superioridade sexual das mulatas. Eles, senhores poderosos, certamente nem sempre tão brancos, teriam passado para as mulatas (e escravas), por sua pretensa natural lascívia, a própria responsabilidade dos ataques sexuais de que eram vítimas²⁹. A valorização encontrada nas canções, só poderia ser vista como um caminho da dominação e da reprodução das hierarquias de gênero, cor e classe. No máximo, a historiografia admite que as mulatas (e escravas tidas como mais belas) manipulavam as suas qualidades físicas, visando a obtenção de algum ganho, como a alforria ou a ascensão social³⁰.

Levando em conta estas argumentações, e tendo em vista os sentidos polissêmicos que estes versos provocavam quando cantados, o melhor caminho, no meu modo de ver, é constatar o quanto as canções se inseriam num campo de luta em torno dos significados dos papéis de gênero, especialmente dos atribuídos às mulheres afro-descendentes. Certamente, os inúmeros sentidos vão muito além das ponderações levantadas pela historiografia que se dedicou ao assunto. As canções traziam à tona disputas e tensões que provavelmente marcavam as relações entre os poderes (sexuais) das mulatas e dos senhores (provavelmente também das senhoras, como a letra de Mello Moraes Filho e Xisto Baía demonstrava). Entretanto, nem sempre foram os senhores brancos as únicas pretensas vítimas das encantadoras mulatas, como indicam os versos divulgados por Duque Estrada e as canções do “crioulo Dudu”.

Mesmo que o objetivo fosse aguçar ainda mais a cobiça sexual, um outro indicativo de que as mulatas representadas nas canções não eram tão conformadas ao destino que os homens brancos lhes queriam dar, é quando dizem “não”, desafiando, com a negativa, a conhecida exploração sexual e social dos mais poderosos. Dois exemplos merecem citação. Um deles é a canção “Mucama”, atribuída a um autor “mulato”, Gonçalves Crespo³¹. Nesta histó-

²⁹ Sonia Maria Giacomini, “Ser Escrava no Brasil”, *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 15, 1988, p. 154.

³⁰ Gilberto Freyre, *op. cit.*, p. 373, e Teófilo Queiroz Junior, *Preconceito de Cor e a Mulata*, São Paulo, Ed. Ática, 1975.

³¹ Nas coletâneas consultadas, esta canção é atribuída a Gonçalves Crespo. A informação sobre Crespo ser mulato está em José Ramos Tinhorão, “Circo Brasileiro, o local no universal”, Antonio Herculano Lopes, *Entre Europa e Ásia, a invenção do carioca*, Rio de Janeiro, TopBooks/Ed.Casa Rui, 2000, p. 210.

ria, um feitor, que diziam estar apaixonado pela “mestiça formosa de olhar azougado”, acabou “definindo perdido de amor”, porque a sua mulata havia fugido, abandonando-o para sempre.

O outro exemplo vem de uma marchinha chamada “Vem Cá Mulata”, de provável autoria de Bastos Tigre, para a Revista do Ano *O Maxixe*, em 1905, e que faria muito sucesso nos carnavais seguintes. O protagonista confessa que fez de tudo para conquistar os “encantos da mulata”, oferecendo o coração, anel de brilhante e muitas canções. Nada adiantou e, nos versos cantados, a mulata dizia o tempo todo: “eu não vou lá não”³².

As diversas canções que homenageavam a mulata – e também a “bela cor morena”³³ – fabricavam uma espécie de musa (certamente mais sexual que sentimental) dos corações masculinos, que parecia ganhar prestígio frente a outras imagens idealizadas da beleza feminina, como as prostitutas elegantes francesas³⁴. Se pensarmos nas teorias então em voga sobre os tristes males dos produtos da mestiçagem, como as mulatas e as morenas, as imagens propagadas nas prosas analisadas ficam pouco ajustadas àqueles padrões intelectuais, posto que valorizavam as suas belezas e os seus poderes, mesmo que reforçando os estereótipos sobre os seus dotes sensuais. Na vida musical, a sua presença e valorização pareciam bem mais possíveis do que nos

³² Sobre Bastos Tigre, ver Marcelo Balaban, *Instantâneos do Rio Antigo, Bastos Tigre*, Campinas, Mercado das Letras/Cecult, São Paulo, Fapesp, 2003, p. 14. Eduardo das Neves, o “crioulo Dudu”, publicou “Vem Cá Mulata” em *O Trovador*, *op. cit.*, p. 121. Esta letra foi também registrada por Osório Duque Estrada, em 1907, no Rio de Janeiro. A música é atribuída a Arquimedes de Oliveira com versos de Bastos Tigre. Ver Edigar de Alencar, *O Carnaval Carioca Através da Música*, Livraria Francisco Alves/MEC, Rio de Janeiro/Brasília, 1979, p. 98. Consta que o primeiro sucesso de carnaval envolvendo o tema da mulata teria acontecido em 1903, “Quem inventou a mulata?”, de Ernesto de Souza (Ver Edigar de Alencar, *op. cit.*, p. 67).

³³ Verso da canção, sem autoria declarada, “Mulatinha do Carçoço no Pesçoço”, ver Eduardo das Neves, *O cantor de Modinhas*, *op. cit.*, p. 377.

³⁴ É interessante observar que, na poesia popular do final do século XIX, tenho encontrado uma outra musa, muitas vezes rival das mulatas: as “iaíás”. Seria válido aprofundar, em outra ocasião, os contrastes entre a valorização das mulatas (e “iaíás”) nas canções populares e carnavalescas com a valorização, na literatura pornográfica, das prostitutas “brancas”, francesas e elegantes, tidas como o ideal de consumo dos homens da elite carioca. Ver Cristiana Schettini Pereira, “Que tenhas teu Corpo”, *Uma História Social da Prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*, Tese de Doutorado, IFCH/Unicamp, 2002. Para a autora, os corpos das mulatas, embora desvalorizados, tornavam-se os lugares em que “critérios raciais, sexuais, de gênero e de classe começavam a se articular para dar forma a uma nacionalidade ao mesmo tempo degradante e celebrada” (p. 303).

debates em torno do futuro do país³⁵. Neste sentido, encontrei duas canções que associavam muito diretamente o orgulho pelo Brasil ao orgulho pela bela mulata. Não há nenhuma indicação de que os políticos e os intelectuais, preocupados com a busca de caminhos para a construção de uma nação pudessem ver com bons olhos tal associação, como seria o caso algumas décadas depois³⁶. Numa delas, o trovador desconhecido afirmava:

Quando eu meigo vejo ela,
Tão terna tão moreninha,
Logo exclamo: – Como é bela
Do Brasil a mulatinha!

Os olhos sabe volver
Tão ternos a namorar,
Que eu quisera só poder
Junto dela sempre estar³⁷.

As representações sobre as mulatas e as morenas encontradas nas canções em foco, envolvidas com ambíguas e conflituosas imagens, ora destacavam a sensualidade, a beleza, o objeto do prazer sexual, os poderes, a submissão, o sentimento de afeto, a passividade, a irreverência, a autonomia ou a própria identidade do Brasil. Estas representações ainda podem ser mais bem dimensionadas se confrontadas com as normas difundidas por médicos e juristas para os comportamentos sexuais e os papéis de gênero, no período em questão. A tentativa de se consolidar uma ideologia positiva do trabalho veio acompanhada da difusão de regras ligadas à higiene social e de costumes ordeiros para a população, baseadas, principalmente, no que os médicos

³⁵ Defendendo uma “abertura para valores miscigenados de cultura”, antes de 1930, pode-se destacar o texto de Antonio Herculano Lopes, “O Teatro de Revista e a identidade carioca”, no livro organizado pelo mesmo autor, *op. cit.*, pp. 13-34.

³⁶ Após 1930, deve-se registrar que a chamada música popular foi um excelente veículo para a difusão de uma ideologia anti-racista, que negava ou queria negar a discriminação racial, através de sua incorporação à chamada “música brasileira”, definida positivamente como mestiça e valorizadora das coisas e pessoas mestiças. Passava-se a reconhecer definitivamente, no mundo cultural, a inclusão e a importância dos/as afro-brasileiros/as.

³⁷ Ver *O Trovador Moderno* (livro sem autoria ou organizador), Rio de Janeiro, Ed. Quaresma, sem data, p. 25. A outra canção localizada aparece no lundu “A Mulata”, sem indicação de autoria e publicado por Catullo da Paixão Cearense, em 1908, Rio de Janeiro, Quaresma Ed., p. 55. Depois de elogiar outras rainhas da beleza no mundo, como a francesa, a italiana, a russa, a turca e a chinesa, o cantor proclamava “como a primeira, a terna, a doce mulata!”

e educadores entendiam como uma saudável vida familiar³⁸. As mulheres, por sua vez, deveriam assumir as tarefas do casamento, da maternidade e da educação dos filhos; enfim, os papéis sociais de gênero condizentes e necessários aos desafios que se apresentavam à sociedade e à civilização brasileiras.

Para muitos juristas, médicos e políticos, preocupados com a normalização e a moralização dos costumes populares, a realização desta tarefa era um enorme desafio, posto que consideravam os populares, em geral, e os afrodescendentes, em particular, como portadores dos supostos vícios da escravidão e da pobreza. Para os reformadores, estes segmentos da população eram propensos à doença, não possuíam hábitos de poupança, tendiam à ociosidade, não se preocupavam com a educação dos filhos e, por extensão, não valorizavam os laços de família, os do casamento e a honra feminina.

Ora, em meio a estas tentativas de divulgação de certos papéis de gênero, os versos publicados pareciam inverter os ideais de beleza, honra e pureza – difundidos por médicos e juristas – rir destes ideais e até brincar com eles. Se bem que também reproduzissem boa parte dos sentidos do que os reformadores atribuíam à vida sexual e moral das famílias negras – como um pretense desejo sexual desenfreado – registravam um campo menos estreito das representações sobre os papéis sexuais que as mulheres afrodescendentes deveriam desempenhar, especialmente no que se refere ao papel passivo e recatado que caberia às mulheres em geral.

As canções envolvendo mulheres negras, como a que abriu este artigo ou a que lhes atribuem urubus para comer, se não foram publicadas em número equivalente às que registraram as encantadoras mulatas, também se fizeram presentes³⁹. Outro termo utilizado para representá-las foi crioula. É evidente o tratamento menos gentil e adocicado dispensado a estas outras personagens das canções, como se pode perceber pela publicação, mesmo em um livro organizado pelo crioulo Eduardo das Neves, nos primeiros anos

³⁸ Ver Magali Engel, *Meretrizes e Doutores. Saber Médico e a Prostituição na Cidade do Rio de Janeiro (1845-1890)*, São Paulo, Brasiliense, 1989; Martha de Abreu Esteves, *Meninas Perdidas, Os populares e o Cotidiano do Amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989; e Maria Ângela D’Incao, “Mulher e Família Burguesa”, Mary Del Priore, *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo, Contexto, 1997.

³⁹ Ver “Recorte da Negra”, Cornélio Pires, *Sambas e Cateretês*, Ed. Unitas, São Paulo, 1933. Aqui também se fala mal do cabelo, do pé, do aspecto feio, mas chega-se a dizer que é bonita, dengosa e faceira. O problema da negra é ser cor de carvão. Cornélio Pires explica, na Introdução do livro, que recolhia “versos rústicos” há 25 anos pelo interior de São Paulo.

do século XX, de uma paródia da canção “Mulata” (a que foi atribuída ao mulato Gonçalves Crespo), intitulada “Crioula”. Nesta história, o feitor maltratava a “crioula”, tendo-a, inclusive, deflorado. Entretanto, acabou ficando com “raiva e furor”, pois a “linda crioula”, tal como a mulata, também fugiu para longe das ameaças.

O melhor exemplo da evidência de que até mesmo as crioulas podiam ser representadas como autônomas (e pouco dominadas) foi a canção publicada pela pianista e folclorista Julia Brito Mendes, em 1911, chamada “Vem Cá, Meu Anjo”, que descreve a atração exercida por uma crioula a requebrar⁴⁰. No diálogo, em forma de versos, “ele”, assumidamente um homem branco, afirmava que “o requebro prendia e matava”, fazia “qualquer homem ficar babado”. Ao procurar conquistar a crioula, afirmava ser ela “a estrela da madrugada”. Aliás, “mais que uma estrela”, era uma “santa formosa e bela”.

Em resposta a este conquistador, os versos demonstravam como era possível a representação de uma crioula bastante consciente dos conflitos que envolviam uma relação de amor entre parceiros com diferentes identificações raciais. No diálogo estabelecido, “ela” sempre procurava desmascarar as suas intenções. Depois de “ele” declarar que não casaria – só se “ela” fosse mais alva – a resposta desconcertante da crioula foi que também não desejava casar-se com branco.

Procurando livrar-se da sedução, a crioula pedia para “ele” deixá-la dançar, “sem a amolar com o seu falar”. Sobre a “estrela da madrugada” e a possibilidade de ser “santa formosa e bela”, respondeu que seriam “petas” (mentiras), pois “no céu não luziam estrelas pretas”. De santo desta cor, só conhecia São Benedito. E o diálogo continuava...

‘Ele’ (um homem ‘branco’)
Antes não visse,
meu Deus, tal fado!
Ai, triste vida
do apaixonado!...

‘Ela’ (a ‘crioula’)
Pois se console,
meu caro amigo!
Quer por ventura,
casar comigo?

⁴⁰ Julia Brito Mendes, *op. cit.*, pp. 50-53.

‘Ele’
Ai, não, crioula,
não sou tão louco...
Só se tu fosses
mais alva um pouco.

‘Ela’
Também declaro,
já que é tão franco,
que eu não desejo
casar com branco.

‘Ele’
Pois nestes casos,
crioula amiga,
pode ir saindo
já de barriga.

‘Ela’
Ora, meu branco,
deixe eu dançar,
que eu não sou bela
para engrossar.

O negro atrevido e o crioulo malandro

Em termos dos papéis de gênero, divulgados pelas canções selecionadas, o contraponto da “mulata bela e faceira” foi mesmo o “negro atrevido” e o “crioulo malandro”. Além da irreverência amorosa, especialmente sobre os corações das mulheres brancas, uma importante identidade masculina construída sobre os homens negros foi a do malandro⁴¹. Esta identidade, como a da mulata, também vinha acompanhada de significados ambíguos. Se, por um lado, confirmava os estereótipos criados em torno dos libertos, sobre a sua não disposição para o trabalho honesto, por outro, podia significar um desafio frontal aos princípios da política médica e jurídica do final do século XIX e início do XX, que pretendia fundar e difundir os adequados papéis sexuais para os homens trabalhadores⁴².

⁴¹ Outra identidade muito divulgada sobre os homens negros foi a de “Pai João”, mas que não pode ser simplesmente entendida como oposta a de “crioulo malandro”.

⁴² A temática do não trabalho em canções não é exclusiva do período pós-abolição, mas o vocábulo malandro, que terá uma enorme projeção a partir do final da década de 1920, direta-

Um dos versos localizados pelo folclorista Rossini Tavares de Lima no interior do Estado de São Paulo, por exemplo, é sobre um tal Mestre Domingos, “negro atrevido” (expressão pretensamente cantada pela senhora) que, ao tentar levar a Sinhá para ser “sua companheira”, acabou sendo convidado pela própria para “comerem maracujá”⁴³. Referências sobre o negro atrevido ou o crioulo orgulhoso da relação com brancas, mulatas e morenas aparecem de uma forma exemplar na obra de Eduardo das Neves (1874-1919)⁴⁴.

Famoso cantador de modinhas, lundus e serestas, Eduardo das Neves chegou a publicar quatro livros, reunindo canções, muitas delas presumidamente de sua autoria: *O Cantor de Modinhas Brasileiras* (9ª ed., 1895), *Mistérios do Violão* (1905), *Trovador da Malandragem* (2ª ed., 1926), com canções registradas entre 1889 e 1902) e *Trovador Popular Moderno* (16ª ed., 1925), reunindo modinhas brasileiras de seu repertório e do cantor bahiano). O cantor assumia-se como o *Trovador da Malandragem* e se autodefinia como crioulo, título de uma de suas composições⁴⁵. Através desta formidável letra, que afirmava ter sido escrita em 1900, no bairro do Engenho Novo, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, tomamos conhecimento de sua autobiografia e podemos perceber como um crioulo tinha em grande conta a sua auto-estima.

Logo de início, declarava que, desde molecote, já tinha “jeitinho para tocar violão”; foi crescendo, “aprendendo e se metendo na malandragem”. Muito convencido, confessava que, quando colocava a mão na lira, “as moreninhas ficavam gostando de ver o crioulo preludiar”. Chegou a trabalhar na

mente associada ao termo sambista, teria tido sua primeira expressiva projeção na música popular na publicação *O Trovador da Malandragem*, de Eduardo das Neves. Ver Carlos Sandroni, *op. cit.*, p. 159.

⁴³ Rossini Tavares de Lima, *op. cit.*, documento 11, lundu recolhido em São Roque, Estado de São Paulo, em 1949. O autor considerou que o documento, sem autoria declarada, tinha 50 anos, portanto, teria sido cantado no final do século XIX. Para outros exemplos da presença de homens negros (até mesmo escravos) procurando seduzir sinhás, ver José Rodrigo de Carvalho, *Cancioneiro do Norte*, 3ª ed., Rio de Janeiro, MEC, Instituto Nacional do Livro, 1967, pp. 152 e 148/149; e Abelardo Duarte, *Folclore Negro das Alagoas (áreas de cana de açúcar)*, *Pesquisa e Interpretações*, Maceió, Departamento de Assuntos Culturais, 1974, pp. 173, 193.

⁴⁴ Eduardo das Neves atuou em circos no Rio de Janeiro. Percorreu vários Estados do Brasil, cantando ao violão canções de sua autoria ou que estavam na “boca do povo”. Foram as “cançonetas, lundus e chulas de capadócio que marcaram os seus maiores sucessos”. Marcos Marcondes, *Enciclopédia da Música Brasileira*, 2ª ed., São Paulo, Art Editora, 1998. O tema de um “caboclo” mestiço seduzindo uma “sinhá” encontrava-se presente também em pequenas peças teatrais, encenadas nas festas do Divino Espírito Santo em meados do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro. Ver Martha Abreu, *O Império do Divino*, *op. cit.*, cap. 1.

⁴⁵ Ver Eduardo das Neves, *O Trovador da Malandragem*, *op. cit.*, p. 64.

estrada de ferro, mas, depois de uma greve, acabou sendo demitido, pois, como justificava, havia um chefe que “não gostava da sua ginga”. Mas o seu sucesso musical deve ter sido muito grande, pois, além de atrair as morenas, agradava às mulatas e às noivas que iam casar:

Não me agasto de ser crioulo;
 Não tenho mau resultado,
 Crioulo sendo dengoso,
 Traz as mulatas de canto chorado...

Fui a certo casamento...
 Puxei ciência no violão,
 Diz a noiva, pra madrinha:
 – Este crioulo é a minha perdição.

Estou encantada,
 Admirada,
 Como ele tem...
 Os dedos leves...
 Diga-me ao menos
 Como se chama?
 – Sou o crioulo
 Dudu das Neves⁴⁶.

Os versos envolvendo mulatas, morenas e crioulos, divulgados pelo crioulo Dudu das Neves, como parece que era mais conhecido ou gostava de ser chamado, indicam que estas temáticas também pertenciam aos redutos da malandragem e podiam ser cantados por membros da comunidade pobre e afro-descendente da cidade, como é o caso deste cantor. Até ser contratado pela importante Casa Edison, em 1906, empresa que vendia partituras e discos, Dudu partilhava a vida dura de milhares de outros trabalhadores da cidade. Em 1892, depois de ter participado da Guarda Nacional, ingressou no Corpo de Bombeiros, de onde acabou sendo expulso, após muitas prisões, por “freqüentar fardado as rodas de boêmios e chorões” nas noitadas em plena rua⁴⁷. Logo após, tudo indica que se tornou guarda-freios na Estra-

⁴⁶ Há ainda uma canção, “O Crioulo Faceiro”, em que Eduardo das Neves prestava uma homenagem a Benjamim de Oliveira, ao cantar o amor deste também famoso “palhaço negro” por uma mulata. Eduardo das Neves, *Mistérios do Violão*, Rio de Janeiro, Ed. Quaresma, 1905, p. 31.

⁴⁷ O seu sucesso posterior, entretanto, não lhe garantiu uma vida material muito melhor. Morreu pobre, sem recursos para pagar o próprio enterro, em 1919. Ver *O Jornal*, 3 de julho e 28 de novembro de 1966.

da de Ferro Central do Brasil, mas, seguindo os versos, de lá saiu depois de uma greve.

No seu primeiro livro, *O Cantor de Modinhas Brasileiras*, Dudu das Neves publicou as mais divulgadas canções (muitas delas sem autoria) sobre mulatas, como “Do Brasil a Mulatinha”, “Mulatinha do Carçoço no Pesçoço”, “A Mulatinha de Cá”, e algumas sobre as irresistíveis morenas. Nos livros seguintes, *Mistérios do Violão* e *Trovador da Malandragem*, manteve a temática, assumindo que algumas composições eram de sua autoria, como “Carmem” e “Albertina”, as belas musas mulatas e morenas, respectivamente⁴⁸. “Roda Yáyá” foi outra canção em que a mulata aparecia cheia de feitiços e ligada ao diabo, deixando o cantor, provavelmente o próprio Dudu, “preso e morto”, quase morrendo de sede. Chamando-se de “turuna”, que significava um homem forte, poderoso e valente, provavelmente um capoeira, sentenciava que “caindo na minha rede, das malhas (a mulata) não sairá”⁴⁹.

Nas canções publicadas por Dudu, de sua autoria ou não, a tipologia da mulata faceira e sedutora mantém-se como referência de beleza e sensualidade, mesmo quando cantada por um “diamante negro”, como também era conhecido o autor. Nos versos de sua autoria, a bela mulata caía mesmo na rede dos orgulhosos crioulos.

As melhores canções registradas por Eduardo das Neves, ao menos para o que interessa a esta pesquisa, dizem respeito aos amores pela “Sinhazinha” e à velha competição entre “mulatas” e “branquinhas”. Na primeira, além de termos que considerar a hipótese de a autoria ser sua, é significativo que um músico crioulo pudesse apresentar-se dirigindo versos de encantamento a uma sinhazinha de quem destacava os belos olhos e o perfume. De tanto amor, pedia-lhe um beijo e chamava-a de “minha candonguinha” (um termo usado para meu benzinho, meu amor, mas de indisfarçável origem congolanga)⁵⁰. Da mesma forma que em relação à canção de “Mestre Domingos”, havia uma evidente irreverência na inversão de uma pretensa ordem natural das hierarquias sociais e raciais.

⁴⁸ Eduardo das Neves, *Mistérios*, *op. cit.*, pp. 46 e 47, e *O Trovador...*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁹ Eduardo das Neves, *Mistérios*, *op. cit.*, p. 28. Logo abaixo do título da canção o autor escreveu: “resposta à cançoneta Roda Yôyô”.

⁵⁰ Provavelmente a expressão venha de candongueiro, um tambor de origem angola-conguês muito usado no jongo de escravos. Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*, Ed. Itatiaia, MEC, São Paulo, 1989, p. 33.

O segundo, “Sempre Chorando”, fazia referência a uma suposta rivalidade entre “branquinhas e mulatinhas”⁵¹. Se pensarmos no Dudu das Neves como intérprete ou mesmo autor destes versos, fica mais uma vez exemplificado o quanto era possível a representação de “crioulos faceiros”, balançando (ou se achando capazes de balançar) o coração das branquinhas; e o quanto não descartavam o amor das mulatinhas. A história começava com a lembrança de uma ingratidão feita por uma branquinha, a quem o cantor havia dado o seu coração. Paralelamente, o mesmo cantor teria namorado uma mulata, que permaneceu “firme”, ainda depois que a “branca o desprezou”. O protagonista considerava-se satisfeito com a sua mulatinha, porém mais satisfeito mesmo ele parecia estar ao “ver a mulata cantando e [...]”

Fazendo figas à branca
Que vive sempre chorando.

Sempre chorando diz ela,
Teu coração é quem me mata,
Eu digo chorando sempre,
Não sou teu, sou da mulata⁵².

Embora Eduardo das Neves também tenha publicado canções que divulgavam imagens e valores compatíveis com a ordem republicana que se implantava, como as que se inspiravam nas conquistas do progresso ou nos grandes feitos de Santos Dumont para o país, não se pode minimizar a presença do termo malandragem. Além dos desafios que lançavam aos estreitos cânones médicos e jurídicos, ao cantar versos distantes do ideal do casamento, as publicações de Eduardo das Neves explicitavam, até mesmo no título de um dos livros, a figura que mais simbolizava os desacertos do mundo do trabalho, o malandro⁵³. Este personagem, em termos gerais, expressava a

⁵¹ A comparação com “branquinhas” também foi registrada em uma outra canção publicada por Julia Brito Mendes, embora ali elas tenham sido substituídas pelas “clarinhas”, que rivalizavam com as “moreninhas”. Com a autoria atribuída a Callado Júnior, muito provavelmente o famoso flautista Joaquim Antonio da Silva Callado Junior (1848-1880), que organizou um importante conjunto de choro, a canção intitulava-se “As clarinhas e as moreninhas”. Confessando que “gostava” também das “clarinhas”, sem no entanto “adorá-las de verdade” e “amá-las de coração”, o cantor não encontra palavras para definir o que sentia pelas morenas! Ver Julia Brito Mendes, *op. cit.*, p. 211.

⁵² Eduardo das Neves, *Mistérios*, *op. cit.*, pp. 57-58.

⁵³ A malandragem na música popular é estudada principalmente no período posterior a 1930. Esta perspectiva na obra de Eduardo da Neves ainda precisa ser mais investigada. Ver Clau-

valorização da ociosidade, o desrespeito à lei e aos costumes morais. Ora, o próprio Dudu representava e divulgava este tipo como ninguém. Crioulo, perdeu empregos por indisciplina; passou a ganhar a vida com atividades muito pouco estáveis, como os trabalhos de músico e cantor em circos e casas de espetáculo.

Conversas com a historiografia

Os estudiosos que se dedicaram a investigar a história da construção da identidade nacional brasileira (em termos raciais e culturais) apontam, com unanimidade, para o marco que representou o trabalho de Gilberto Freyre, na década de 1930, em termos da valorização da mestiçagem e da cultura negra para construção de uma brasilidade. Não é minha intenção, nem poderia, neste artigo, discordar deste marco, se pensarmos na influência posterior da obra de Gilberto Freyre nos meios acadêmicos nacionais e internacionais, na difusão e na vulgarização de uma certa imagem ufanista do “Brasil mestiço”⁵⁴.

A questão principal que, a meu modo, deve ser colocada, depois de tantas canções sobre mulatas e crioulos, é que a exaltação das “coisas” mestiças e morenas não precisou esperar por intelectuais de peso, como Gilberto Freyre, para ganhar expressão e publicidade. Os produtos da mestiçagem, a mulata e a morena, assim como o orgulho do crioulo, já eram bastante cantados e valorizados no interior, como revelaram os registros dos folcloristas, e nas cidades do Sudeste do Brasil, como indicaram as coletâneas publicadas e frequentemente relançadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Evidentemente, a valorização das mulatas e dos crioulos nas canções populares foi sempre polissêmica e envolveu-se com várias questões. Esteve presente no mundo artístico, cômico e carnavalesco; envolveu-se com as projeções de intelectuais sobre a identidade nacional e sobre os seus desejos sexuais. Sem dúvida, serviu como uma nova forma de controle e exploração do corpo das mulheres afro-brasileiras, reproduzindo hierarquias sociais e raciais muito antigas.

Entretanto, entendo que a temática das relações raciais, nestas canções, marcava um espaço onde se afirmavam e divulgavam identidades não bran-

dia Matos, *Acertei no Milhar, Samba e Malandragem no Tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982; e Salvadori, Maria Ângela B. *Malandras Canções Brasileira (1930-1950)*, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 7, n. 13, 1987.

⁵⁴ Esta constatação de modo algum pretende esquecer ou anular as críticas às idéias de democracia racial divulgadas a partir da obra de Gilberto Freyre.

cas no pós-abolição. Ali, crioulos, morenas e mulatas encontravam possibilidades para se auto-representar⁵⁵. Em meio às teorias sobre a desigualdade natural (e cultural) da população afro-descendente, produziram-se canções que colocavam os seus representantes em papel de destaque – inclusive para a formação de uma nação – mesmo que às vezes em tom irônico e sexualizado. Muitas destas canções não projetavam sobre os afro-brasileiros uma única visão possível – inferiorizada, passiva ou anômala – embora sempre distante dos padrões ideais de ordem e moralidade, tidos como os mais civilizados. Mais ainda, não impunham como categorias identitárias as clássicas divisões raciais, pretos, pardos e brancos, preconizadas pelo discurso cientificista e presentes nos documentos oficiais⁵⁶.

Neste sentido, é importante voltar a sublinhar que as figuras mais cantadas e valorizadas eram, pelo lado feminino, a mulata e a morena⁵⁷; pelo masculino, o crioulo. Se a mulata pode ser mais bem definida como a mestiça, fruto do encontro das raças, embora sempre seja difícil determinar a sua

⁵⁵ Osório Duque Estrada, o mesmo que destacou a preferência das pessoas do interior (“os matutos”, em sua própria expressão) pelo “sangue mesclado”, também sublinhou o orgulho da mulata, “que todo o mundo conhece, e que traduz a consciência que ela tem dessa admiração”. Neste sentido, registrou mais uma trova, sem declarar a autoria: “Para ser bonita e bela, Não preciso andar armada; Basta-me a cor de canela, Não tenho inveja de nada”. Duque Estrada, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶ Sobre a criação destas categorias nos censos oficiais do Império, ver Ivana Stolze Lima, *Cores, Marcas e Falas, Sentidos da Mestiçagem no Império do Brasil*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2003, cap. 2.

⁵⁷ A estratégia de valorização da mulher afro-descendente, através da mestiça e da mulata, pode ser encontrada em outros períodos da história do Brasil e em outras sociedades. No caso brasileiro, ela não significou uma subordinação do movimento negro à crença na democracia racial. Ver concursos para a escolha da Rainha das Mulatas, na década de 1940, no jornal negro *O Quilombo*, em M. A. de Motta Maués, “Entre o branqueamento e a negritude: o TEM e o debate da questão racial”. Rio de Janeiro, *Dionysios*, nº 28, Teatro Experimental do Negro, MINC/Fundacen, 1988, p. 92, citado por Antonio Sergio Guimarães, *op. cit.*, p. 145. Nos Estados Unidos, estudando a construção da beleza das mulheres afro-descendentes, no início do século XX, em jornais organizados pelas comunidades negras, Máxime Leeds Craig demonstra o quanto foi importante a estratégia de afirmação da beleza da mulher negra em contraposição às ações segregacionistas que difundiam imagens sobre os seus aspectos feios e bárbaros. Nesta construção, entretanto, como no Brasil, iria emergir o ideal da beleza da mulher mulata. Para o autor, os concursos de beleza realizados, considerados como uma instituição da comunidade negra, não eram completamente subordinados, nem inteiramente autônomos em relação aos valores estéticos dominantes. Ver Máxime Leeds Craig, *Ain't I a Beauty Queen? Black human, beauty and the politics of race*. Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 45-64.

cor (nos dicionários pesquisados, vem associada à cor trigueira do mouro), a morena e o crioulo são designações amplas o suficiente para englobar muitas situações⁵⁸.

O destaque para a “cor morena” em diversas canções, em termos de beleza e orgulho, mereceria um estudo mais aprofundado. Poderiam ser de pele morena, mulatas, cor de jambo, de canela, ou apenas de cabelo castanho, mas não foi possível estabelecer uma correspondência exata desta cor com alguma das categorias raciais delimitadas pelo pensamento oficial (branco, pardo e preto). Como afirmava um versinho publicado por Osório Duque Estrada, em 1907, e que teria sido cantado por um “matuto” do interior:

A cor branca é muito fina
A parda mais excelente
À cor morena se inclina
A maioria da gente

O crioulo, apesar da plausível associação com a cor preta e evidente herança africana, possuía significados que transitavam por outras situações. O termo crioulo designava alguém que era nativo da América, que pertencia a uma determinada coletividade, “negro nascido no Brasil”, sentenciava o dicionário⁵⁹. A auto-imagem criada pelo crioulo Dudu correspondia a este último sentido, já que se evidenciava em várias de suas músicas um orgulho indisfarçável pelo Brasil e pelas “coisas” que contribuiriam para tornar o Brasil mais Brasil.

Algumas palavras ainda precisam ser ditas sobre a historiografia que se dedicou a estudar as mulatas (entendidas como mestiças), apesar do debate em torno do assunto ter atraído muita pouca atenção. Em geral, os especialistas denunciaram, com razão, a exploração sexual de que estas mulheres foram vítimas, ao longo da História do Brasil, tanto por parte de senhores, como por parte de senhoras ciumentas. A partir de exemplos da literatura mais acadêmica – do romantismo, do naturalismo e do modernismo – e do senso comum (citado através de provérbios populares), afirmaram que teria sido produzida uma imagem da mulata sensualíssima, “exaltada apenas por seus

⁵⁸ Ver Antonio Joaquim de Macedo Soares, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 1875-1888. A morena também aparece como expressão equivalente à mulata.

⁵⁹ Ver Antonio Joaquim de Macedo Soares, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 1875-1888.

excepcionais dotes físicos e por sua excelência para as coisas do sexo”⁶⁰. Nesta visão, a análise sobre a (re)criação e a divulgação de um tipo feminino chamado de mulata, no final do século XIX, período posterior à Abolição da Escravidão, empreendida por este trabalho, poderia ser mais um exemplo deste triste destino.

Procurando mapear historicamente estes estereótipos, Teófilo de Queiroz Junior mostrou o quanto a imagem da mulata (aliás, complementar à do malandro) vinha acompanhada de certos traços de irresponsabilidade, infidelidade, preguiça, aversão ao trabalho e impossibilidade de ser mãe. A valorização sensual da mulata representaria a inevitabilidade da mestiçagem, mas com os seus traços contraditórios, perturbadores e ameaçadores da ordem⁶¹. A descrição de seus encantos, para o autor, servia de justificativa para os movimentos masculinos que ultrapassavam as interdições de uniões entre brancos e negros; garantia de que a culpa das relações extraconjugais masculinas fosse atribuída às próprias mulatas, como já destaquei⁶².

Os problemas desta linha de interpretação são grandes. Primeiramente, porque ela não estabelece a relação destas imagens sobre as mulatas com as conjunturas em que foram produzidas. Como pensar a continuidade inalterada destes estereótipos por toda a História do Brasil? E, por exemplo, após a década de 1930, quando se registrou um momento de inflexão das teorias que desabonavam a mestiçagem e os seus produtos culturais?

Uma segunda ordem de problemas é a presença de uma certa convicção, através de uma análise pouco sistemática de músicas carnavalescas e provérbios populares, de que os estereótipos sobre as mulatas presentes na literatura erudita estariam também presentes entre os setores populares e a população afro-descendente⁶³. Acreditando nesta perspectiva, teríamos que concluir que a ideologia de dominação dos senhores e, posteriormente, dos médicos e dos juristas, por exemplo, perpassaria da mesma forma os setores dominados, consolidando ainda mais esta dominação. Precisaríamos não levar em conta o quanto a literatura do século XIX tinha de moralizante, já que

⁶⁰ Teófilo Queiroz Junior, *op. cit.*, p. 111. Gilberto Freyre cita várias fontes de época, como viajantes e literatos, acusando a escrava ou a mulata de serem lascivas, Gilberto Freyre, *op. cit.*, p. 378.

⁶¹ Teófilo Queiroz Junior, *op. cit.*, p. 118.

⁶² Ver Sonia Maria Giacomini, *op. cit.*, p. 155, e Teófilo Queiroz Junior, *op. cit.*, p. 26. Gilberto Freyre também já tinha levantado estas hipóteses (Gilberto Freyre, *op. cit.*, p. 378).

⁶³ Ver Teófilo Queiroz Junior, *op. cit.*, p. 83.

reservava ao negro o espaço dá má índole e do vício. Nas páginas de ficção, na literatura pornográfica, nas teses médicas e jurídicas, ao negro era reservado o espaço da bárbarie, “numa sociedade que se queria ordeira e moralizada, e que se queria, como se dizia na época, civilizada”⁶⁴. Como entender que a população pobre e afro-descendente – ou seus artistas anônimos e famosos – reproduziriam, sem questionamentos, estes juízos sobre si mesma?

Há muito tempo os estudos sobre a cultura escrava nas Américas e sobre as culturas populares no Brasil demonstraram o quanto é importante considerar as possibilidades de autonomia de seus agentes, em termos da vivência de valores familiares e comportamentos sociais e morais. Também já são bastante conhecidas as discussões sobre até que ponto um repertório comum, sobre mulatas, festas de santo ou carnaval, por exemplo, pode ter significados completamente diferentes, se executados por agentes sociais diversos⁶⁵.

Este artigo foi pensado seguindo os caminhos abertos por estas últimas discussões. Os versos das canções analisadas divulgavam, através de ironias e brincadeiras, certas irreverências e desafios à ordem que se pretendia impor, especialmente se cantados por autores desconhecidos ou por um “crioulo malandro”. Afirmavam também a possibilidade de uma certa autonomia, liberdade e igualdade de escolha de homens e mulheres afro-descendentes sobre as suas relações (por vezes conflituosas) e conquistas amorosas. Além da valorização de mulatas, morenas e crioulos, a presença de atitudes – ou desejos – expressando igualdade e liberdade, num contexto pós-escravista, mesmo que em termos amorosos, conferia a estas canções um inegável sentido político.

Há ainda algo desconcertante nestas canções, que definitivamente tinha pouquíssimas chances de acontecer nos exemplares da literatura romântica ou naturalista do século XIX e início do XX (ou mesmo entre lundus escritos por autores masculinos reconhecidos): o livre trânsito entre os sexos⁶⁶.

⁶⁴ Ver Jean M. Carvalho França, “O Negro no Romance Urbano Oitocentista”, *Estudos Afro-Asiáticos* (29):97-112, dezembro de 1996, p. 111, e Heloisa Toller Gomes, *As Marcas da Escravidão, o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*, Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, 1994.

⁶⁵ Sobre estas discussões, ver Robert Slenes, *Na Senzala uma Flor: Esperanças e Recordações na Formação da Família Escrava – Brasil, Sudeste, século XIX*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999; e Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da Folia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

⁶⁶ Carlos Sandroni não localizou, na coleção de lundus impressos da Biblioteca Nacional (lundus com autoria identificada entre 1830-1900), nenhum verso que fizesse referência à paixão ou à conquista de algum “crioulo” por sua senhora. Carlos Sandroni, , *op. cit.*, p. 53-54.

A relação amorosa interétnica na literatura erudita acontecia quase sempre envolvendo um homem tido como branco e uma mulher vista como não-branca. Não havia espaço para a mulher branca buscar um parceiro fora de sua própria classe e casta, pois este ato abalaria potencialmente o código da dominação patriarcal e a própria reprodução da escravidão e das hierarquias sociais e raciais⁶⁷.

O sentido político destacado pode ser ainda mais bem compreendido, se lembrarmos as especificidades do mundo musical, entre o final do século XIX e o início do XX, quando as canções analisadas ganharam destaque em canais de grande circulação. As festas populares, os teatros, os circos e os discos representavam possibilidades de ascensão social para afro-descendentes no período pós-escravista, e um eficiente canal para afirmação de sua presença. Embora a harmonia racial estivesse muito longe da realidade, como muitas canções denunciavam, o mundo musical criava visíveis possibilidades para que crioulos e mulatas (provavelmente mais os crioulos do que as mulatas) expressassem suas esperanças e desejos⁶⁸.

Levar em consideração os significados da música, e também da dança, para as comunidades afro-descendentes nas Américas é um bom caminho para se pensar a dimensão política das canções populares (e de amor) no pós-abolição⁶⁹. Muitos trabalhos já vêm destacando a presença, entre as produções artísticas de afro-americanos nos Estados Unidos e no Caribe, de canções, poesias e contos marcados por sátiras, ridicularizações, recriminações, insultos e ironias. Para alguns autores, estes traços podem ser atribuídos a uma herança africana, mais precisamente da África ocidental, onde as canções envolviam críticas pessoais, sociais e políticas, especialmente na direção de

⁶⁷ Heloisa Toller Gomes, *op. cit.*, p. 144. A autora destacou que, nos romances, raramente aconteceu a inversão racial. Quando registrada, foi atribuído à mulher branca um caráter doentio. Outra possibilidade foi a relação acabar em tragédia. Ver o romance *O Mulato* (1881), de Aloisio de Azevedo, e a peça *O Escravocrata* (1884), de Artur Azevedo e Urbano Duarte.

⁶⁸ A perspectiva de desejo e esperança por uma harmonia racial também foi identificada na atuação teatral da Companhia Negra de Revistas, na década de 1920, por Micol Seigel e Tiago de Melo Gomes em “Sabina das Laranjas”, *op. cit.*, p. 187. Sobre esta mesma perspectiva no Teatro Experimental do Negro da década de 1950, ver, também, Antônio Sergio Guimarães, *op. cit.*, capítulo 3, pp. 146 e 147.

⁶⁹ Para os Estados Unidos e o Caribe, Paul Gilroy demonstrou o quanto a música expressou um elemento fundamental da cultura política negra, desde o período escravista, tendo sido escolhida, já no início do século XX, pela liderança negra como o maior símbolo da autenticidade racial. Ver Paul Gilroy, *O Atlântico Negro*, São Paulo, Ed. 34, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

abusos dos poderosos. A sátira nas comunidades africanas liberava frustrações e unia a comunidade. Nas Américas, os senhores teriam sido os alvos prediletos destas sátiras, que revelaram uma sofisticada arma de resistência dos afro-americanos contra a opressão. Nos Estados Unidos, esta estratégia encontrava-se presente em cantos de trabalho e em paródias sobre a própria condição dos escravos, frente aos mulatos e aos homens brancos⁷⁰.

De forma bem próxima à minha pesquisa, o historiador Willian Piersen afirmou que, como uma estratégia de se defenderem ou criticarem o poder senhorial de atrair as mulheres negras, muitas canções dos afro-descendentes, no sul dos Estados Unidos e no Caribe, procuraram fazer ironias ou humor sobre esta situação. Como exemplos, o autor destacou a existência de canções envolvendo a cobiça do homem negro pela mulher do senhor, assim como versos que apontavam a “inevitável conversão do homem branco à idéia da superioridade da mulher de cor”⁷¹. A explicação para o interesse do senhor e do homem branco não estaria na fraqueza do homem negro, mas na força da mulher afro-descendente.

Voltando ao Sudeste do Brasil, entendo que se possa propor que o caráter irônico e satírico dos lundus não tenha sido apenas uma estratégia dos intelectuais brancos para levarem estas canções aos salões e aos teatros mais chiques. Espero que os lundus e as canções analisados, mesmo com todas as suas ambigüidades, tenham permitido identificar alguns possíveis caminhos construídos pelos afro-descendentes para se incluírem numa nação que não estava muito disposta a aceitá-los; para projetarem os seus sonhos e para criticarem as desigualdades sociais e raciais, que pareciam perpetuar-se após o fim da escravidão.

⁷⁰ Ver Gena D. Caponi, “The case for an African American Aesthetic”, G. D. Caponi, *A reader in African American expressive culture*, Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1999; John Cowley, *Carnival, Canboulay and Calypso, traditions in the making*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, Oxford, Oxford University Press, 1978. Evidentemente, o humor, a sátira e a comicidade foram formas de comunicação, crítica, deboche e constrangimento em várias sociedades (ver Rachel Soihet, *A Subversão pelo Riso*, Rio de Janeiro, Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1998, especialmente a Introdução, e E. T. Saliba, *As Raízes do Riso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002). O meu objetivo, ao destacar o papel do “riso” nas manifestações musicais de afro-brasileiros foi aproximar os significados dos lundus no Brasil das estratégias dos afro-descendentes nos Estados Unidos para criticarem a escravidão e as desigualdades raciais impostas.

⁷¹ Willian D. Piersen, “A Resistance Too Civilized to Notice”, Gena D. Caponi, *op. cit.*, p.359.