

O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição

The legacy of slave songs in the United States and Brazil: musical dialogues in the post-emancipation period

Martha Abreu*

RESUMO

O objetivo maior do artigo é trazer para o campo dos estudos históricos do pós-abolição uma recente reflexão sobre o legado da *canção escrava* – ou do “som do cativo” – nos Estados Unidos e no Brasil. A estratégia, mais do que evidenciar as conhecidas diferenças entre os dois países, é destacar os possíveis diálogos e aproximações em torno das disputas e significados desse legado. Como recurso, além da historiografia especializada, utilizo as avaliações de dois exemplares intelectuais, do final do século XIX, que tiveram contato com as canções dos descendentes de escravos nas Américas e refletiram sobre os seus sentidos políticos: Du Bois e Coelho Netto. Suas avaliações inseriam-se num contexto mais amplo de internacionalização da música negra e de projeção dos músicos negros no pós-abolição.

Palavras-chave: canções escravas; música negra; pós-abolição; Brasil; Estados Unidos.

ABSTRACT

The objective of this article is to bring to the field of post-abolition historical studies some reflections about the legacy of slave songs – or the “sounds of slavery” – in the United States and in Brazil. Rather than focus on the well-known differences between the two countries, the intention here is to call the attention of the reader to possible dialogues and contacts based around the disputes and meanings attached to this legacy. As well as the specialized bibliography on this issue, I concentrate on the assessments of two intellectuals at the end of the nineteenth century, who both had contact with the songs of the descendants of slaves in the Americas and who both reflected on the political meanings of those songs: Du Bois and Coelho Netto. Their assessments are part of a broader context of the internationalization of black music and the rise to prominence of black musicians in the post-abolition period.

Keywords: slaves songs; black music; post-emancipation; Brazil; United States of America.

* Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, RJ, Brasil. marthabreu@terra.com.br

O mundo musical sempre constituiu um amplo campo de possibilidades para os estudos sobre a experiência africana e escrava nas Américas.¹ Nas palavras de Shane e Graham White, a canção escrava, entendida como música, verso e dança, pode ser definida como “o som do cativo” (White; White, 2005). De fato, as canções escravas foram parte estruturante das sociedades escravistas americanas. Envolveram-se com as políticas de controle e repressão de senhores e autoridades, e com as estratégias de resistência e negociação dos escravos. O “som do cativo” era constante nas senzalas, nos locais de trabalho, nas cidades e fazendas, em locais de encontro e festas, no Brasil ou nos Estados Unidos.² Mas também ultrapassou o mundo dos escravos e de suas festas.

As canções dos escravos tornaram-se espetáculos em eventos sociais e religiosos organizados pelos senhores e chegaram a ser cantadas e representadas, ao longo do século XIX, de forma estereotipada e depreciativa, pelos *blackfaces* dos Estados Unidos e Cuba, e pelos teatros de revista do Brasil. As canções escravas, sob a forma de *cakewalks* ou *lundus*, despontavam frequentemente no promissor mercado de partituras musicais, nos salões, nos teatros e até mesmo na nascente indústria fonográfica – mas não necessariamente seus protagonistas negros. O mundo do entretenimento e dos empresários musicais atlânticos produziu atraentes diversões dançantes com base em gêneros e ritmos identificados com a população negra das Américas.³

O marco político das abolições nas Américas, a partir do final do século XIX, não alterou muito os caminhos comerciais já trilhados pelas canções escravas, mas ampliou seu alcance e os debates em torno de seus sentidos e significados. Pretendo mostrar como o campo musical passou a expressar, talvez como em nenhum outro lugar, os impasses e os conflitos sociais e políticos vividos no pós-abolição, entre o final do século XIX e o início do XX.

Após a abolição, as discussões de intelectuais sobre a formação das nações modernas, em termos culturais, colocaram a contribuição musical dos africanos e seus descendentes como um ponto importante de pauta. Até mesmo nos Estados Unidos os *spirituals* despontaram como algo de imenso valor depois de terem sido “descobertos” no final da Guerra Civil (1861-1865) por progressistas folcloristas nortistas.⁴ Por meio da música e dos pretensos dotes musicais da população negra, foram construídas – e reforçadas – as diferenças raciais e até mesmo nacionais; foram avaliadas as possibilidades futuras de integração dos libertos nas novas sociedades e nações livres.⁵

Em direta relação com a ascensão de teorias sociais racistas do final do século XIX, a canção escrava assumiu uma versão, mais moderna e

evidentemente racializada, conhecida e divulgada acadêmica e comercialmente como *música negra*.⁶ Em torno de seu legado e memória, associado aos sons da África, da escravidão ou da miscigenação, músicos, intelectuais ligados à música e folcloristas avaliaram seu futuro, inauguraram seu estudo e a própria escrita da história da *música negra* nas Américas.

O objetivo maior deste artigo é trazer para o campo dos estudos históricos sobre o pós-abolição alguns aspectos e momentos desse longo debate sobre o legado da canção escrava – ou do “som do cativo” – nos Estados Unidos e Brasil. A estratégia, mais do que reforçar as evidentes diferenças entre os dois países, é destacar diálogos e aproximações nas formulações sobre *música negra* e nas experiências dos músicos negros nas Américas, entre o final do século XIX e o início do século XX.

As avaliações sobre os sentidos das músicas dos descendentes de escravos, escritas por dois destacados intelectuais do início do século XX, o norte-americano W. E. B. Du Bois e o brasileiro Coelho Netto, servem de motivação e recurso para o desenvolvimento das questões centrais do texto.⁷ As impressões e avaliações desses intelectuais, depois de terem vivido uma experiência direta com os “sons do cativo”, demonstram, exemplarmente, a importância e os novos significados das discussões e representações sobre o legado da canção escrava, no pós-abolição, num contexto mais amplo de internacionalização da música negra e de projeção dos músicos negros no nascente mercado fonográfico.

DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Entre 1886 e 1887, W. E. B. Du Bois (1868-1963), então mestre-escola da Fisk University, com quase 20 anos de idade, pela primeira vez teria assistido a um *Negro revival* entre a humilde população negra no Sul dos Estados Unidos, mais precisamente no Tennessee. Pelo que publicou alguns anos depois no capítulo “Sobre a fé de nossos pais” (*Of the Faith of the Fathers*), no livro *The Soul of Black Folks (As almas da gente negra)*, de 1903, ficamos com a certeza de que essa experiência foi mesmo marcante em sua posterior vida intelectual e política.⁸ Du Bois tornar-se-ia uma das maiores lideranças do pensamento político negro norte-americano e do pan-africanismo.⁹ E a “*música da religião negra*”, também expressa em *sorrow songs* (literalmente, canções de dor), ocupou um espaço fundamental em suas reflexões posteriores sobre as contribuições do povo negro, em termos econômicos, populacionais e culturais, para os Estados Unidos.¹⁰

O encontro com o *Negro revival* havia sido na roça, longe de sua casa, “numa escura noite de domingo” (“*it was out in the country, far from home, far from my foster home, on a dark Sunday night*”). Depois de passar por trigais e milharais, afirmou que podia “escutar vagamente... a cadência rítmica de uma canção – suave, emocionante, potente, que invadia os nossos ouvidos e depois cessava, plena de dor” (“*we could hear dimly across the fields a rhythmic cadence of song – soft, thrilling, powerful, that swelled and died sorrowfully in our ears*”, Du Bois, 1999; p.240; 1997, p.148).

Provavelmente Du Bois já fosse Ph.D. em Harvard, título que obteve em 1895, quando escreveu o pequeno capítulo “Sobre a fé de nossos pais” (*Of the Faith of the Fathers*), publicado no livro de 1903 (Du Bois, 1999, p.239-256). Ali, por mais de uma vez, considerou impressionante o que havia presenciado, especialmente a atmosfera de intensa excitação que tomara conta daquela “gente negra”. Du Bois associou o *Negro revival* a um “Sabbath” e chegou a reconhecer não ser fácil descrever o que assistira.

A exaltação de um *Negro revival*, “nas regiões remotas e intocadas do Sul” (“*in the untouched backwoods of the South*”), produziu no autor grande impressão por revelar “o sentimento religioso do escravo” (“*the religious feeling of the slave*”). Para Du Bois, apenas descritas, “tais cenas parecem grotescas e engraçadas, porém, quando vistas, são impressionantes” (“*such scenes appear grotesque and funny, but as seen they are awful*”, Du Bois, 1997, p.149; 1999, p.241).

Na descrição desse sentimento religioso especial do escravo, Du Bois não poupou palavras e adjetivos:

Uma espécie de terror contido pairava no ar, parecendo nos possuir – uma loucura délfica, uma possessão demoníaca que emprestava terrível realidade à canção e à palavra. A forma negra compacta do pregador agitava-se e estremecia à medida que as palavras jorravam de seus lábios e o atingiam com eloquência singular. As pessoas gemiam e agitavam-se e, súbito, a mulher escura de rosto escovado ao meu lado precipitou-se para o alto gritando como alma penada, enquanto, ao redor, ouviam-se gritos e lamentos plangentes, numa cena de emoção humana como jamais concebera.¹¹

Em meio à loucura, possessão demoníaca, terrível realidade, gemidos, agitações, alma penada e gritos, Du Bois reconhecia que “a música da religião negra” ainda continuava sendo “a expressão mais bela e original da vida e da nostalgia humanas jamais nascida em solo americano”: “Originária das florestas africanas, onde sua contraparte ainda pode ser ouvida, ela foi adaptada,

alterada e intensificada pela trágica vida interior (*soul-life*) do escravo até que, sob pressão da lei e da chibata, tornou-se a expressão única e verdadeira da dor, do desespero e da esperança de um povo”.¹²

Em outro capítulo, *The Sorrow Songs*, Du Bois ampliou a perspectiva da canção escrava e incluiu, ao lado da “música da religião negra”, as canções de amor e as canções de trabalho na categoria “canções de dor” (*Sorrow Songs*). Da mesma forma lhes deu um papel especial. Em suas palavras “as canções do povo negro – o grito rítmico do escravo – erguem-se hoje, não só como a única música americana, mas como a mais bela expressão de experiência humana nascida deste lado dos mares”.¹³

Essa avaliação sobre o papel “único e verdadeiro”, assim como “belo e original” das “canções do povo negro”, não era exatamente uma novidade nos Estados Unidos (ver Hamilton, 2007). Mas, a partir dos textos de Du Bois, reconhecido como o mais influente líder político negro na primeira metade do século XX, e quem mais explicitamente revelou para o mundo o impacto da opressão racial entre as comunidades negras,¹⁴ ganhou vida longa nos estudos sobre as expressões musicais dos descendentes de africanos nos Estados Unidos. Transformou-se mesmo, como defende Paul Gilroy, numa espécie de paradigma para os julgamentos futuros – e positivos – sobre o papel dos descendentes de escravos no contexto cultural e musical do Atlântico norte.¹⁵

O legado da escravidão, sem dúvida, continuaria a delimitar o conteúdo dos debates a respeito do futuro dos libertos, por muito tempo. E, especialmente no campo musical, esse legado, ora definido como música escrava, ora como negra ou afro-americana, ocupou local de destaque na história dos afro-descendentes e, conseqüentemente, nas avaliações que positivavam sua contribuição à construção da nação norte-americana, em termos culturais e identitários, após o fim da escravidão. Não seria muito diferente no Brasil.

Em local distante, mas na mesma época e com evidentes aproximações, o igualmente jovem e promissor intelectual Coelho Netto (1864-1934) também sentiu vontade – ou necessidade – de explicar o que vira, na noite do primeiro dia do ano de 1892, após um jantar em uma fazenda de Vassouras (RJ), município central da economia escravista cafeeira do Sudeste do Brasil no século XIX. Em março daquele ano, reconhecendo a forte impressão que o evento lhe causara, publicou no jornal *O Paiz*, na cidade do Rio de Janeiro, uma crônica com suas impressões sobre “O Caxambu”, o “baile dos libertos”, como definiu:

É esta a dança da África. Outra não dançavam os africanos, triste na sua brutalidade e na sua monotonia, selvagem e bárbara como a terra da sua origem. É a

dança que os negros trouxeram do exílio como representação saudosa da pátria longínqua – era ela que recordava às suas almas cativas toda a vida das florestas com o rumor confuso das árvores, o salto brusco do tigre dentre as touceiras dos cardos, o rugido do simum e as guerras canibais...¹⁶

Para Coelho Netto, o caxambu era dançado e os tambores aquecidos em um fogo vivo quando a saudade da pátria batia, quando os africanos queriam ter de volta “o clima da pátria”.¹⁷ De forma impactante, o caxambu foi definido por Coelho Netto, numa conjuntura de pós-abolição, com a mesma expressão que Du Bois encontrou para caracterizar os encontros religiosos e espirituais a que assistira: o “Sabbat da escravidão”.

Segundo Leonardo Pereira, o artigo sobre “O Caxambu” fazia parte de um conjunto de crônicas, escritas e publicadas por Coelho Netto ao longo de 1892, no jornal *O Paiz*, sob o título “Por Montes e Vales”. Nesse ano, havia passado alguns meses numa fazenda do Vale do Paraíba cafeeiro, em meio a crises e perseguições do governo Floriano Peixoto, nos difíceis primeiros tempos republicanos.

Para Pereira, que analisa com profundidade esse conjunto de crônicas, Coelho Netto fez da série “Por Montes e Vales” uma espécie de prólogo do tratamento literário que daria ao tema do *sertão* em novelas publicadas posteriormente. Como outros intelectuais de sua geração, utilizou a literatura como forma de pensar e discutir os efeitos da abolição da escravidão, especialmente no tocante às dificuldades de integração dos descendentes de escravos e africanos na sociedade brasileira. Na sua perspectiva, por desacreditar na potencialidade dos ex-escravos para a formação da promissora nação republicana, Coelho Netto teria defendido o *sertão*, a força do ambiente rural e a alma do seu povo, fruto da mestiçagem de descendentes de africanos e nativos, como caminho positivo para a construção da originalidade nacional, moderna e republicana (Pereira, 2012, p.95, 99-103).

Essa posição do literato, bem recebida pelos contemporâneos, pode ser facilmente localizada na escrita de “O Caxambu”, só que, neste caso, no domínio da discussão musical. Ali se desfilam expressões que desqualificavam a África e os africanos, também estão presentes caminhos musicais de superação do fardo que parecia significar a música dos ex-escravos e os sons da escravidão.¹⁸ O autor brasileiro, em tom de sentença final, afirmava que se ouvia cada vez menos o caxambu: “só de longe era possível ouvir seu rugir, no fundo de algum vale”. Já não havia “mais odiosidades” e “a tristeza teve o seu final”. “Os gritos guturais” estavam sendo esquecidos, pois os africanos adotaram o nosso

Deus e relegaram os instrumentos d'África, preterindo-os pelo trombone e a flauta. “E assim vão apagando a dolorosa tradição do exílio.”

No campo musical e do folclore, Coelho Netto também representava um tipo de intelectual que, embora entendesse o valor das canções dos escravos, apostou no esquecimento da memória dos sons da África, com seus “gritos guturais” e rudes instrumentos, para a construção da nação brasileira republicana após a abolição da escravidão. Afinal, para o autor, os descendentes de africanos, e isso parecia positivo, já haviam adotado o “nosso Deus” e instrumentos musicais dignos de uma pretensa civilização, como o trombone e a flauta. Os costumes africanos seriam esquecidos, no apagamento da “dolorosa tradição do exílio”. Passada a escravidão, a expressão cultural (ele menciona mais explicitamente a dança do que a música) do exílio desapareceria ou seria diluída e misturada no grande caldeirão cultural mestiço da nação e, especificamente, da música popular brasileira (Abreu; Dantas, 2011).

Como expresso pelo articulista do jornal *O Paiz*, naquele janeiro de 1892, a dança constituía, como a poesia oral, “valioso subsídio etnográfico para estudo comparativo das diferentes raças primitivas”. Nada seria mais característico das tendências, do instinto e da alma de um povo do que sua dança nacional – por ela poder-se-ia tirar a média de sua “cultura moral e intelectual”. “Há danças características que podem ficar na história do mundo, determinando uma época e evolução, delimitando um período ou simbolizando um fato”. O caxambu fazia parte de um “tempo histórico” – o do cativo – que, por isso, não parecia mais ter razão de existir.

A aposta de Coelho Netto no esquecimento da África no Brasil tornou-se poderosa e fez longa carreira em trabalhos de folcloristas e musicólogos que, no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, investiram na construção de uma história da música popular brasileira. Como já mostramos em outro trabalho, ao lado de políticas de branqueamento da população e de teorias sobre a degeneração e a inferioridade das populações miscigenadas, muito presentes em textos de literatos, médicos, juristas e políticos imigrantistas, o folclore nacional, a poesia e a música popular, em especial, tronaram-se bandeiras de intelectuais que investiam na descoberta e divulgação de manifestações culturais musicais mestiças. Mesmo reproduzindo algumas máximas sobre a “raça negra”, intelectuais como Coelho Netto, Silvio Romero, Mello Moraes Filho, Afonso Arinos e Olavo Bilac, no início da República, não desprezaram a contribuição dos descendentes de africanos e escravizados para o que estavam definindo como os traços originais da música popular brasileira (Abreu; Dantas, 2011).

Du Bois e Coelho Netto certamente não se conheceram. Viveram em mundos muito diferentes e é bastante improvável que um tenha ouvido falar do outro. Suas avaliações sobre a música dos descendentes de escravos ou sobre o legado das canções escravas (expressas em *Negro Revival* ou “O Caxambu”) apresentavam, sem dúvida, diferentes prognósticos e apostas políticas para o futuro. Entretanto, revelavam pontos em comum que precisam ser valorizados na busca de uma compreensão mais profunda sobre as disputas musicais no pós-abolição.¹⁹

Du Bois e Coelho Netto demonstram saber que escrever ou opinar sobre a música dos escravos, entre o final do século XIX e o início do XX, era avaliar – nos seus casos, positivamente – o legado cultural dos africanos e seus descendentes no imaginário das sociedades modernas, nacionais e pós-escravistas. E avaliar a música negra, ou o legado da canção escrava, era também participar do debate e da crítica sobre a hierarquia das raças e sobre as possibilidades de integração dos descendentes de africanos. Suas palavras e avaliações são exemplos contundentes – e úteis – para destacarmos o poder do campo musical nesse momento de (re)definição de identidades raciais, sociais e nacionais – e vice-versa: as identidades sociais e raciais revestiram-se de expressões musicais (ver Radano, 2003).

As avaliações de Du Bois e Coelho Netto são, no fundo, respostas de representantes de sua geração a problemas e questões de ordem cultural e musical que se colocavam aos que viverem os tempos do pós-abolição. Cada um a seu modo lutou pela integração cultural e social dos libertos no mundo que se construía no final do século XIX e início do XX. Du Bois era negro, enfrentou a pobreza e a discriminação – o que certamente fez toda a diferença na trajetória dos dois. Mas Coelho Netto conhecia de perto os problemas enfrentados pela população negra. Militou nas campanhas republicana e abolicionista no Rio de Janeiro, foi amigo próximo de importantes lideranças negras, como José do Patrocínio, estava familiarizado com a vida nas fazendas de café e produziu textos que, apesar das máximas racistas e da defesa da mestiçagem, discutiram as formas de inserção dos ex-escravos na nova nação republicana. Coelho Netto fazia parte de um grupo de literatos que acreditava no poder da literatura e dos intelectuais na transformação social e política do país.²⁰

Ambos eram escritores eruditos, poetas, ensaístas, professores e militantes – Du Bois mais próximo da História, e Coelho Netto da Literatura. Especialmente Du Bois, embora também romancista e jornalista, teve sólida formação acadêmica. Em meio aos estranhamentos e preconceitos presentes no mundo intelectual do período (inclusive entre pensadores negros nos

Estados Unidos), marcado pelas discussões sobre os caminhos e os descaminhos da civilização na África, conseguiram reconhecer a importância da música e das danças para os africanos e seus descendentes. Ao mesmo tempo, lhes conferiram novos significados.

Sobre o período da escravidão perceberam o quanto a canção dos escravos – o “som do cativo” – alimentou a sobrevivência e a luta cultural dos que se encontravam no “exílio”, expressão acionada pelos dois autores. Associaram os encontros a *Sabbats* e valorizaram a dor do exílio – lembrança de uma pátria distante, já que para lá não retornariam, ao mesmo tempo próxima, pois não pareciam querer esquecê-la. Para Coelho Netto, bem menos entusiasmado com o futuro dessa música, o caxambu era a “tradição do exílio”; para Du Bois, a música negra era a “*the voice of exile*” (Du Bois, 1997, p.188).

Para o período do pós-abolição, mais evidente no caso de Du Bois, os dois autores registraram como os encontros, com canções, agitações, música e dança, poderiam ser um importante canal de comunicação e de organização dos libertos. Intelectuais destacados e militantes em seus países, os dois escritores, de forma próxima, preocuparam-se com o peso do legado da escravidão e a possível continuidade cultural e musical da África nos seus próprios países. Ambos também reconheceram que a música dos negros, ora herança da África, ora da escravidão, tornara-se um amplo campo de discussão e disputas sobre o futuro dos libertos e de sua cultura.

Mesmo com diferenças e distâncias entre os autores, as incertezas e discussões em relação à presença e à continuidade da África no campo cultural faziam parte das preocupações de Du Bois e Coelho Netto – e por muito tempo marcariam as polêmicas acadêmicas nos Estados Unidos e no Brasil.²¹ Ambos os autores, por mais que tenham evidenciado as transformações que o exílio e a escravidão impingiram aos africanos, estabeleceram elos de continuidade entre a África e a América e perceberam como as disputas em torno da memória e do esquecimento da África no campo cultural e musical seriam fundamentais para a integração dos libertos nas sociedades pós-escravidão e para construção do imaginário de suas nações.

Embora o “tempo histórico” da escravidão tivesse realmente passado, Coelho Netto enganou-se completamente em suas avaliações e prognósticos. O caxambu – ou o jongo, como ficou mais conhecido – renovou-se ao longo do século XX e chegou ao século XXI com o título, recebido em 2005, de patrimônio cultural do Brasil. Até hoje é praticado pelos descendentes de escravos do velho Sudeste cafeeiro e escravista. E mesmo que seja cantado em português e faça reverência a santos católicos, o jongo foi eleito patrimônio

cultural do Brasil exatamente por sua continuidade histórica, papel de representante da resistência afro-brasileira na região Sudeste e remanescente do legado dos povos africanos de língua banto escravizados no Brasil (ver Abreu; Mattos, 2007).

Para além dos jongs e caxambus, são vários os exemplos hoje, em diversas regiões do Brasil, de expressões musicais que se identificam como negras e acionam o passado escravista e/ou africano, como os congados, maracatus e sambas de roda, na luta contra o racismo e pela valorização de um patrimônio cultural construído no cativeiro e identificado como negro (ver Abreu; Mattos, 2011).

Mas também Du Bois, embora bem mais sensível ao papel da música para a afirmação de uma identidade e culturas negras nos Estados Unidos, não poderia imaginar ou fazer prognósticos sobre quão poderosa se tornaria a música negra nos Estados Unidos, do *jazz* ao *funk*, sem falar do próprio *gospel* e do *blues*. Como bandeira de luta contra o racismo ou produto comercial da indústria fonográfica, é inegável o papel da *música negra* nos intensos tráficos culturais contemporâneos do Atlântico Negro, como definiu Paul Gilroy (2001, cap. 1).

Algumas palavras ainda precisam ser ditas sobre Du Bois e sua relação com a herança africana na *música da religião negra*. Du Bois, de forma próxima a Coelho Netto, tinha certeza de que “após o lapso de muitas gerações, a igreja negra” se tornaria cristã (“*the Negro church became Christian, after the lapse of many generations*”, Du Bois, 1999, p.246; 1997, p.152), e, nesse sentido, americana também, sobre a pressão da escravidão.²²

Por mais que a dimensão africana da “igreja negra” tivesse sido lembrada por Du Bois (Patterson, 2010, p.150; Du Bois, 1999, p.243), que nesse aspecto afastava-se de Coelho Netto, o autor norte-americano defendia também a “dramática inserção dos africanos e seus descendentes no traçado histórico dos Estados Unidos”.²³ Os Estados Unidos eram a pátria comum de negros e brancos, indissociáveis pela História, embora separados pelo racismo cotidiano. Metaforicamente definido como um *véu*, o racismo parecia encobrir um dos mundos, que cabia a Du Bois revelar.²⁴

Du Bois, de fato, não abria mão do reconhecimento da existência de uma “vida dupla que todo Negro americano tem de viver, como Negro e como americano” (“*Double life every American Negro must live, as a Negro and as an American*”, Du Bois, 1999, p.251; 1997, p.155). A exaltação (*frenzy*) religiosa (o *shouting*), entendida como o momento em que “o Espírito do Senhor baixa e possui o devoto, enlouquecendo-o de uma alegria sobrenatural” (“*the Spirit of the Lord passed by, and, seizing the devotee, made him mad with supernatural*

joy”), era, para Du Bois, o “último elemento essencial da religião negra...” (“*the last essential of Negro religion...*”, Du Bois, 1997, p.149; 1999, p.242).

Especialmente no capítulo sobre as *Sorrow Songs* (literalmente “canções de dor”), Du Bois mostrava que as “canções do povo negro” persistiam: eram a mensagem articulada do escravo para o mundo; a forma de o escravo falar para o mundo (“*the slave spoke to the world*”, Du Bois, 1997, p.189; 1999, p.301). Se ainda era desprezada, “continua sendo a excepcional herança espiritual da nação e a maior dádiva do povo negro” (“*it still remains as the singular spiritual heritage of the nation and the greatest gift of the Negro people*”, Du Bois, 1997, p.186; 1999, p.298) deste lado do mundo. Em suas palavras, como já destaquei parágrafos atrás, era a “única música americana ... a mais bela expressão de experiência humana nascida deste lado dos mares” (Du Bois, 1999, p.298).

Du Bois situava a “música da religião negra”, uma modalidade das *Sorrow Songs*, como signo central do valor, retidão moral, integridade e autonomia, num vocabulário profundamente expresso em temáticas religiosas cristãs, mas não só. Por meio das *Sorrow Songs*, também presentes nas canções de trabalho e de amor, concluiu Du Bois, ouviam-se “explosões de uma melodia maravilhosa. Se “vozes do passado” (“*voices of the past*”, Du Bois, 1999, p.298; 1997, p.185), também traziam “esperança – a fé na justiça final” (“*hope – a faith in the ultimate justice of things*”). Força e esperança quanto à vitória final, quando os homens “julgarão os homens por sua alma e não por sua pele” (“*Will judge men by their souls and not by their skins*”, Du Bois, 1999, p.308; 1997, p.192).

Se Du Bois chega a admitir os intercâmbios culturais e as misturas musicais, não perde a dimensão de algo distintamente negro. Para o autor, na tentativa de periodização da história da “música negra”, era possível pensar uma primeira etapa de música africana, e uma segunda, afro-americana, enquanto a terceira seria “uma mistura de música negra com a música escutada na terra adotiva”. O resultado era ainda distintamente negro, embora o método da mistura original, com “elementos negros e caucasianos”.²⁵

Segundo Du Bois, nas últimas palavras das “Almas da Gente Negra”, a contribuição dos negros aos Estados Unidos (e nesse aspecto dialogando mais uma vez com as preocupações de Coelho Netto) precisava ser divulgada e reconhecida como uma forma de luta, proteção e valorização: “Nossa canção, nosso trabalho, nossa disposição e advertência têm sido dados a esta nação em irmandade de sangue. Tais dádivas não serão dignas de oferecer? Nem o nosso trabalho e o nosso empenho? A América seria a América sem o seu povo negro?” (Du Bois, 1999, p.310).

Se no Brasil a associação entre música e identidade social e/ou racial, como expresso por Coelho Netto, deu-se majoritariamente no sentido da construção de uma música popular brasileira mestiça (fruto do que se divulgava como a original mistura cultural entre negros, índios e brancos), a posição de Du Bois de defesa da continuidade das “canções do povo negro” pode ser encontrada ao sul do equador. André Rebouças (1838-1898), importante líder negro das lutas pela abolição no Brasil, um pouco antes de Du Bois e de Coelho Netto, também procurou explicações políticas e identitárias para a presença do canto, da dança e do riso entre os “negros africanos”.

De seu exílio na África, após a abolição da escravidão e a proclamação da República, Rebouças parece ter conseguido observar melhor os sentidos do legado cultural africano nas Américas e a relação da música negra com a reconstrução das identidades após o fim da escravidão. Em 4 de fevereiro de 1893, no jornal *Cidade do Rio*, dirigido por José do Patrocínio na própria cidade do Rio de Janeiro, a sua resposta aproximou-se da defesa de Du Bois ao fato de a “música da religião negra” trazer “a esperança – a fé na justiça final”.²⁶

Rebouças buscou explicações para o riso, o canto e a dança entre o “negro africano” em martírios e humilhações que lembravam, na sua percepção, os primeiros cristãos mortos nos circos romanos. Se em seu texto o “negro era africano”, a dor e os sofrimentos faziam referência à escravidão no Brasil e ao cristianismo apropriado pelos africanos nas Américas. Mais próximo de Du Bois em termos de origem e formação acadêmica, Rebouças também valorizou a dor e a religião, junto ao riso, ao canto e à dança, para manutenção da “esperança” dos que têm “sede de justiça”, dos que sentiram as dores da subordinação e humilhação. Na explicação de Rebouças, “É por isso que o negro africano ri, canta e dança sempre: olhando para o céu, vendo sempre Jesus, a fé e a esperança dos infelizes e dos desgraçados, dos que têm fome e sede de justiça, como Ele mesmo disse em sua frase de super humana eloquência”.²⁷

Ao atribuir sentido político à canção escrava, como veículo de esperança e luta por justiça de um povo, Rebouças valorizou expressões culturais que acabariam muito tempo depois sendo celebradas por especialistas acadêmicos do final do século XX como marcos da construção da identidade negra nas Américas: o riso, o canto e a dança (ver Caponi, 1999). Mais uma vez, no período do pós-abolição, impressões e avaliações de intelectuais sobre as canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil aproximavam-se – desta vez entre dois intelectuais negros, Rebouças e Du Bois.

Ironicamente, se o riso, o canto e a dança foram vistos como armas de luta e expressões do legado cultural e político africano, também foram utilizados

em sentidos opostos nos espetáculos de entretenimento. Em torno do riso, do canto e da dança dos “sons do cativo”, como veremos, também seriam construídas as principais representações que inferiorizavam os negros nos palcos, nos circos, nas artes e, por extensão, em toda a sociedade, ao longo dos séculos XIX e XX. O legado cultural africano, mesmo para Du Bois e Rebouças, homens eruditos em seu tempo, não era fácil de ser entendido ou valorizado.

APROXIMAÇÕES NECESSÁRIAS

Se as avaliações de Du Bois e Coelho Netto sobre a “maior dádiva do povo negro” ou a “dolorosa tradição do exílio” inserem-se num contexto de discussões do pós-abolição, onde estavam em jogo perspectivas de incorporação dos libertos em termos políticos e culturais, também dialogavam com outros interesses e interessados no legado das canções dos escravos. Du Bois e Coelho Netto não estavam sozinhos.

As canções escravas – e suas herdeiras músicas negras – chamavam a atenção de muitos outros intelectuais, como os músicos eruditos e modernistas europeus,²⁸ assim como de empresários (nacionais e internacionais) e grupos urbanos sedentos por novidades culturais. Renovadas na diversidade do *cakewalk* e do *ragtime* nos Estados Unidos, do *lundu* e do *maxixe* no Brasil, da *rumba* e do *son* em Cuba, e do *calypso* no Caribe inglês, as canções escravas invadiram os modernos circuitos culturais atlânticos americanos e europeus, fizeram sucesso nos palcos e na jovem indústria fonográfica, e ainda abriram possibilidades de trabalho para os músicos negros.²⁹

Mas o campo musical após a abolição, nos Estados Unidos e no Brasil, também ocupou um espaço de representação dos descendentes de africanos pela reconstrução de velhos estereótipos raciais e pela produção de entraves, maiores ou menores, para a ascensão social da população negra no mundo artístico. Os significados atribuídos aos personagens negros e a seus gêneros musicais, nos teatros, nas gravações sonoras e nas capas de edições de partituras³⁰ podiam representar alegorias das desigualdades raciais que se reproduziam após o fim da escravidão.

De fato, enquanto a música e a dança dos descendentes de africanos faziam sucesso nos principais palcos do mundo contemporâneo, circulava também por todo o Atlântico a crença na inferioridade dos não-brancos e a defesa do estabelecimento de limites para o acesso dos libertos à cidadania. A música e a dança poderiam servir também para naturalizar, hierarquizar e ridicularizar as diferenças e identidades culturais e raciais.

Du Bois e Coelho Netto sabiam muito bem o que estava em jogo após a Abolição. Du Bois denunciou, no capítulo sobre as *Sorrow Songs*, as caricaturas e ridicularizações que eram feitas com a vida dos negros e com as canções escravas nas imitações vulgares e adulteradas da música popular nos *minstrels shows* e nas *coon songs*.³¹ Coelho Netto, por sua vez, já havia assistido nos palcos do Rio de Janeiro a cenas com batuques, “fadros de pretos” e jongs, representados com muito sucesso nas operetas de costumes e teatros de revista desde os anos 1870, pelo menos. Aliás, em seu romance *A Conquista*, de 1890, segundo Silvia Cristina Martins de Souza, o personagem Rui Vaz – inspirado no teatrólogo Arthur Azevedo – afirmava que o diretor do Teatro Fênix Dramática, sr. Jacinto Heller, um dos maiores empresários teatrais até os anos 1880, impunha “umas coplas e um jongo para uma comédia... O homem quer, a todo transe, que venham negros à cena com maracás e tambores, dançar e cantar”. O público parecia não estar mais aceitando espetáculos sem “chirinola e saracoteios”.³² Coelho Netto, ao escrever sobre “O Caxambu” para o jornal *O Paiz*, em 1892, conhecia o potencial cômico e artístico das canções escravas.

Ao longo do século XIX se consolidaram nos Estados Unidos os populares *minstrels shows*, que visavam agradar as plateias com a comicidade dos menestres muitas vezes representados por *blackfaces* e por personagens negros, como *Jim Crow*, *Uncle Tom* e *Sambo* (Boskin, 1986). Pintados com graxa preta e com lábios exagerados, os *blackfaces* ridicularizavam nos palcos, pelas vestimentas (luvas e fraque, por exemplo) e pela *performance* de certos gestos e falas, a pretensa ingenuidade e alegria musical dos escravos nas velhas fazendas do sul. Levavam para os palcos “estudadas imitações dos estilos dos escravos de cantar, dançar e celebrar” (Abrahams, 1992, p.133). No olhar dos brancos, especialmente antes da guerra civil, os negros eram naturalmente engraçados, risonhos e propensos à música, o que ajudava a comprovar a sua pretensa infantilidade e inferioridade.³³

A bibliografia especializada sobre o assunto nos Estados Unidos é vastíssima e, sem dúvida, envolveu-se, ao longo do século XX, com os avanços e recuos das lutas antirracistas naquele país. Em geral, na produção mais recente, sustenta-se a visão de que os *minstrels shows* teriam tido o importante significado de divulgar pela América ideias de raça, classe e gênero, ao mesmo tempo em que tornaram a *blackness* uma *commodity* cultural americana.³⁴ Controlar todos os significados de seus espetáculos, entretanto, continua sendo um desafio, pois, se produziram a ideia de raça e recriaram o imaginário racista, carnavalizaram essas certezas e abriram espaços para respostas críticas bem mais plurais do que se poderia prever (Lott, 1996, p.9). Como salientou

Abrahams (1992, p.134), os *minstrels shows*, com seus personagens escravos e negros, também poderiam divulgar críticas à escravidão, ao sul senhorial e à desumanização dos escravos.

A presença no Brasil de personagens representando escravos e negros sob a forma de *blackfaces* ainda é pouco conhecida e investigada. Entretanto, se faltam referências, não podemos simplificar a questão e negar situações próximas nos variados espetáculos musicados das festas, circos, casas especializadas e até mesmo nos carnavais ao sul do equador. A partir de alguns trabalhos, foi possível identificar cenas de *blackfaces* nos palcos e nas diversões no Brasil.

Beatriz Loner, por exemplo, localizou em Pelotas, no Rio Grande do Sul, em fevereiro de 1884, uma manifestação carnavalesca com mascarados do clube Nagô imitando “os costumes e atitudes dos negros”. Além da diversão, Loner destaca a ambiguidade de sua apresentação, pois também se vinculavam às solenidades da campanha abolicionista, com seu “caráter benemerente e de crítica social”, até mesmo contribuindo para a liberdade de escravos (Loner, s.d.). A crítica à escravidão, como destacou Abrahams para os Estados Unidos, parecia acompanhar as representações musicais dos negros também ao sul do equador.³⁵

Carolina Dantas, por sua vez, registrou em *O Dote*, peça de Arthur Azevedo apresentada no Rio de Janeiro no início do século XX, a presença de “um velho preto João”, encenado por um ator italiano, numa companhia de artistas italianos. Em comentário sobre a peça, Olavo Bilac, no *O Correio Paulistano* de 23 de junho de 1908, afirmou que “o preto João interpretado pelo ator italiano” teria sido “um admirável preto” (Dantas, 2010, p.258). O fato de um ator branco italiano ter interpretado o “preto João”, com suas canções de “preto mina”, não parece ter despertado comentários do ilustre acadêmico brasileiro.³⁶

Certamente, atores brancos e mestiços nos palcos, fazendo papéis de personagens negros e escravos, com os estereótipos de infantis, submissos e engraçados, não deveria ser incomum, já que não faltaram textos teatrais e literários, como *O Dote*, com essas representações, ao longo do século XIX (ver Gomes, 1994, parte 3; e Mendes, 1982). Mesmo nos teatros de comédia e revista, salientou Herculano Lopes, o espaço para atores negros era negado e, para mestiços, bem limitado. Ainda em 1912, destaca o autor, a companhia de Teatro São José, no Rio de Janeiro, teria feito sucesso com *Forrobodó*, de Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, “com um elenco (supostamente) branco representando personagens quase todos negros e mulatos”.³⁷ Para o final dos anos 1920, consegui localizar registros fotográficos do espetáculo de revista *Guerra*

dos Mosquitos, com a presença de *blackfaces* em personagens e dançarinos que representavam negros em cenas da vida urbana.³⁸

Em meio a essas evidências, os palhaços de circo talvez tenham sido no Brasil os melhores equivalentes dos *blackfaces* norte-americanos. Se ainda estou longe de um argumento conclusivo, tenho registro de palhaços, negros ou pintados de preto, que alcançaram reconhecimento no mundo do circo, fazendo graça para as plateias brancas com famosos lundus, em “língua de preto”, sobre a vida dos escravos.³⁹ O circo-teatro era um espaço artístico popular muito importante, entre o final do século XIX e o início do XX, em todo o mundo atlântico.⁴⁰ Alguns palhaços, como o músico negro Eduardo das Neves, trabalharam no Rio de Janeiro em circos de empresários norte-americanos, agentes que certamente facilitavam a circulação das novidades musicais entre os lados sul e norte das Américas.⁴¹ Dudu, como gostava de se chamado, ao ser contratado pela moderna Casa Edison, chegou a gravar lundus que celebravam, de forma engraçada, seu repertório de personagens negros, como Pai João, Pai Francisco e o Preto Forro Alegre. Todas essas representações guardavam fortes aproximações com os personagens norte-americanos *Uncle Tom* e *Uncle Remus*, contados e cantados na literatura e no teatro do século XIX, em “língua de preto”.⁴²

Outra aproximação importante com os *minstrels shows* dos Estados Unidos pode ser identificada na presença, com mais informações a partir da década de 1870, de canções escravas, como lundus e jongos, no encerramento das operetas e dos espetáculos teatrais das revistas. Esses momentos musicais prometiam muita graça, riso e humor, da mesma forma que os *cakewalks*, gênero musical associado nos palcos norte-americanos aos números dançantes dos personagens *blackfaces*.⁴³

Mesmo antes da década de 1870, músicas e danças dos escravos, como cateretês, umbigadas, fados, lundus, jongos e batuques podiam ser encontrados em textos de Martins Pena e Manoel Antônio de Almeida, assim como nos espetáculos das festas do Divino Espírito Santo, no campo de Santana, na cidade do Rio de Janeiro (Abreu, 2009, cap. 1). Nas festas do Divino, aliás, no final das atrações teatrais, “um jongo de autômatos negros” era apresentado na famosa barraca do Teles, uma espécie de casa de espetáculo popular ao ar livre protagonizada por um artista que se identificava como “caboclo”. O famoso ator Francisco Correa Vasques, reconhecido como o primeiro artista a explorar danças afro-brasileiras no final das apresentações teatrais, teria iniciado sua vida artística nessa barraca do campo de Santana (Abreu, 2009, p.76-100; Marzano, 2008; Magaldi, 2011, p.393).

Os números de lundus e jongos no final dos espetáculos, gêneros identificados com a população escrava e negra, especialmente do Sudeste do Brasil, embora indicassem a incorporação de expressões musicais afro-brasileiras, infantilizavam e inferiorizavam a população negra em cenas grotescas e cômicas, muitas delas ambientadas nas fazendas de café. Entretanto, ao também conferirem um caráter crítico e irônico aos valores escravistas e imperiais, revelavam os muitos sentidos das representações dos escravos e negros nos palcos (Magaldi, 2011, p.391-393). Não se pode esquecer que o lundu era considerado um gênero cômico e satírico por excelência, “que censurava ou ridicularizava pessoas, fatos, classes e demais aspectos da sociedade”, como definiu Rossini Tavares de Lima (1953, p.7). Espetáculos com jongos, por sua vez, estavam em cartaz em 1886, na cidade do Rio de Janeiro, nas apresentações das peças *A Mulher Homem* e *O Bilontra*. Com a indicação de “jongo dos sexagenários”, uma óbvia referência à lei dos sexagenários, que havia sido promulgada no ano anterior, o sucesso de público era previsto. Os versos do “jongo dos sexagenários”, analisados por Silvia Cristina Martins de Souza, passavam a imagem de escravos submissos, que cantavam o trabalho e saudavam o “sinhô”.⁴⁴

A despeito das dificuldades com os estereótipos das representações raciais, músicos negros colocavam-se cada vez mais visíveis no crescente mundo do entretenimento comercial dos circos, bandas, teatros e da nascente indústria fonográfica (a partir da década de 1890 nos Estados Unidos e do início do século XX no Brasil). E, certamente, novos significados ganharam os espetáculos musicais dos *blackfaces*, quando os artistas negros, nos Estados Unidos e no Brasil, começaram a dar novo sentido à arte dos menestréis, invertendo os seus significados e revertendo para si a popularidade do mercado cultural e os ganhos dos seus personagens. Músicos negros ocuparam espaços, procuraram rir e inverter os estereótipos que lhes eram atribuídos.

Ótimos exemplos são os músicos Eduardo das Neves (1874-1919) e Bert Williams (1874-1922), objetos de um trabalho comparativo mais aprofundado que venho desenvolvendo.⁴⁵ Reconhecidos, respectivamente, pelos seus lundus e *cakewalks*, ambos foram protagonistas do nascimento da indústria fonográfica nos dois países e podem ser aproximados por terem conferido outros significados às representações dos músicos negros e ao legado das canções escravas.

O campo musical, apesar da forte presença dos empresários musicais e intelectuais, não deixou de expressar as lutas em torno da igualdade e da valorização das expressões culturais dos descendentes de escravos e africanos; não

deixou de ser um importante canal de comunicação e expressão política identitária da população negra e das lideranças artísticas negras em várias partes das Américas, como entendeu Du Bois no capítulo sobre as *Sorrow Songs*. As canções escravas, e seu legado musical, em diferentes regiões da diáspora tornaram-se um caminho fundamental de luta contra a opressão e a dominação raciais, pela inclusão social e o exercício da cidadania no pós-abolição.

Este texto, que agora procuro concluir, pretende ser também a abertura para uma reflexão mais longa sobre o campo musical após a abolição, nos Estados Unidos e no Brasil. Sem o compromisso formal e sistemático com uma história comparada, quero chamar a atenção para os diálogos e aproximações entre as experiências de músicos negros, assim como entre os debates que envolveram as avaliações sobre o legado das canções escravas – e a própria construção da história da música negra – antes da década de 1920.

Para além das aproximações entre cenas e representações de *blackfaces* nos Estados Unidos e no Brasil, vale ainda destacar outros diálogos. *Cakewalks* e *ragtimes* tocavam em locais dançantes do Rio de Janeiro e outras capitais do Brasil, assim como maxixes despontavam em publicações sobre danças nos Estados Unidos, no início do século XX.⁴⁶ Músicos negros, no Brasil, se inspiravam em artistas negros norte-americanos, como George W. Johnson, um ex-escravo da Virgínia que atuava na indústria fonográfica, gravando *laughing song*, gênero também gravado no Brasil por Eduardo das Neves e conhecido como “gargalhadas” (Palombini, 2011). Empresários ligados aos Estados Unidos atuavam nos negócios dos circos e da indústria fonográfica por todo o Brasil e nas principais cidades da América Latina (ver Franceschi, 2002).

A partir dos anos 1920, efetivamente, os circuitos comerciais internacionais do *jazz* e a organização mais formal dos movimentos negros no Brasil criaram vínculos estreitos e explícitos entre cultura e política no Atlântico negro, norte e sul (Pereira, 2013, cap. 3; Butler, 2011; Alberto, 2011). A arte e a música africanas e afro-americanas, num evidente fenômeno transnacional, contagiaram os intelectuais considerados modernos nos Estados Unidos, na França e também no Brasil, da mesma forma que mobilizaram intelectuais e músicos negros nas Américas em torno da ideia do *new negro*. O próprio movimento modernista no Brasil foi tributário da moda internacional, que valorizava a arte negra e africana, especialmente no campo musical (Archer-Straw, 2000; Shack, 2001; Guimarães, s.d.).

Na década de 1920, as chamadas *jazz-bands*, tocando maxixes, sambas e *cakewalks* começaram a se impor no cenário musical do Rio e de São Paulo, tanto em ambientes eruditos como em populares (Labre, 2013). Grupos

musicais negros também intensificaram o olhar para as novidades atlânticas negras, que circulavam por Nova York e Paris. Os músicos negros da conhecida banda *Oito Batutas* teriam conhecido o *jazz* em Paris (Martins, 2009).

A perspectiva de uma análise transnacional sobre o legado da canção escrava pode trazer importantes contribuições para a história da música negra no Brasil, construída, até recentemente, nos limites dos marcos nacionalistas dos anos 1920 e 1930 ou da política cultural dos governos Vargas.⁴⁷ Também pode contribuir para impactar nossa já confortável versão das relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos.⁴⁸ As clássicas polaridades raciais entre os dois países – valorização da mestiçagem no Brasil *versus* segregacionismo nos Estados Unidos – parecem insuficientes quando aproximamos as avaliações do legado das canções escravas e as experiências dos músicos negros no Atlântico Norte e Sul.

Seguindo as pistas de Radano sobre os Estados Unidos, é possível propor que também no Brasil a música assumiu importante significado na sua capacidade de influenciar e refletir o legado das relações raciais (Radano, 2003, p.XIII). O campo musical, também no Atlântico Sul, ocupou um espaço fundamental nas políticas culturais de exclusão e incorporação, assim como no jogo das representações dos descendentes de africanos nas novas sociedades pós-emancipação, como vimos nas exemplares avaliações de Du Bois, Coelho Netto e Rebouças, e do mundo dos espetáculos teatrais.

Além disso, sem deixar de considerar o peso das leis *Jim Crow* para o caso dos Estados Unidos, as opções e os problemas que os músicos negros tiveram de enfrentar não foram muito diferentes nos dois países. No horizonte, em meio às constantes novidades do mundo do entretenimento, conviviam e tinham de lidar com a cotidiana reprodução das máximas racistas no campo musical, além das poderosas opiniões de intelectuais como Du Bois e Coelho Netto.

Certamente, esses músicos movimentavam-se em mundos muito diferentes, como eram as modernidades dos Estados Unidos e no Brasil, entre o final do século XIX e o início do XX, mas acabaram impondo seus ritmos e gostos, como as recentes histórias da música negra nos Estados Unidos e do samba no Brasil parecem evidenciar.⁴⁹ Até mesmo conseguiram manifestar em diversas oportunidades o desejo pela continuidade do legado das canções escravas e da própria África, com *spirituals* e sambas, batuques e *ring shouts*. Por sua vez, maxixes e sambas, *blues* e *jazz*, apesar das especificidades nacionais, emergiram mais ou menos na mesma época e são gêneros associados à população negra e ao legado da escravidão e da África.

Os “sons da escravidão” não parecem desaparecer, mesmo muito tempo depois do fim do cativeiro.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAMAS, Roger D. *Singing the Master: The emergence of African-American culture in the Plantation South*. New York: Penguin Group, 1992.
- ABREU, Martha. Conexões atlânticas da música negra no pós-abolição: Brasil e Estados Unidos, 1890-1920. In: MATTOS, Hebe; COTTIAS, Myriam. *Escravidão e Subjetividades no Atlântico Luso-brasileiro e francês, séculos XVII a XX*. (no prelo).
- ABREU, Martha. Histórias Musicais da Primeira República. *ArtCultura*, Uberlândia, v.13, n.22, p.71-83, jan.-jun. 2011.
- ABREU, Martha. *O Império do Divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- ABREU, Martha. Outras Histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, v.31, p.235-276, 2004.
- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música Popular e História, 1890-1920. In: LOPES et al. (Org.), 2011, p.37-68.
- ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Jongo, registro de uma história. In: LARA, Silvia H.; PACHECO, Gustavo. *Memória do jongo, as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.
- ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Remanescentes das Comunidades dos Quilombos: memória do cativeiro, patrimônio cultural e direito à reparação. *IberoAmericana*, ano XI, n.42, p.145-160, jun. 2011.
- ABREU, Martha; VIANA, Larissa. Festas religiosas, cultura e política no Império do Brasil. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. *O Brasil Imperial*. vol. III, 1870-1889. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- ALBERTO, Paulina. *Terms of Inclusions: Black intellectuals in twentieth-century Brazil*. Chapel Hill: University of North Caroline Press, 2011.
- ALLEN, William F.; WARE, Charles P.; GARRISON, Lucy McKim. *Slave Songs of the United States: The Classic 1867 Anthology*. New York: Dove Publications, 1995.
- ANDRADE, Mário de. O Romance de Veludo. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n.4, p.5-6, 1928.
- ARCHER-STRAW, P. *Negrophilia: Avant-garde Paris and black culture in the 1920*. New York: Thames & Hudson, 2000.
- BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

- BEAN, Annemarie; HATCH, James V.; McNAMARA, Brooks (Ed.) *Inside The Minstrel Mask: Readings in nineteenth-century Blackface Minstrelsy*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.
- BOSKIN, Joseph. *Sambo: The rise and demise of an American jester*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986.
- BRASIL, Eric. *Carnavais da Abolição: diabos e cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.
- BROOKS, Tim; GIOVANNONI, David (Prod.) *The Lost Sound: Blacks and the Birth of the recording industry, 1891-1922*. Archeophone Records, 2005.
- BRUNDAGE, W. Fitzhugh. Working in the 'Kingdom of Culture', African Americans and American Popular Culture, 1890-1930. In: _____. (Ed.) *Beyond Blackface: African Americans and the creation of American popular culture, 1890-1930*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2003.
- BUTLER, Kim D. A nova negritude no Brasil: movimentos pós-abolição no contexto da diáspora africana. In: GOMES; DOMINGUES (Org.), 2011, p.137-156.
- CAPONI, Gena. *A reader in African American expressive culture*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1999.
- CHASTTEN, John Charles. *National Rhythms, African Roots: The deep History of Latin American popular dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.
- CHUDE-SOKEI, Louis. *The Last "Darky": Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy, and The Africa Diaspora*. Durham, London: Duke University Press, 2006.
- COHEN, Ronald D. (Ed.) *Alan Lomax, Selected Writings, 1934-1997*. New York: Routledge, 2005.
- COWLEY, John. *Carnival, Canboulay and Calypso, Traditions in the Making*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- DANTAS, Carolina V. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2010.
- DENIS-CONSTANT, Martin. A Herança Musical da Escravidão. *Tempo*, Niterói, v.15, n.29, 2011.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Trad. Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- DU BOIS, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Boston, New York: Bedford Books, 1997.
- FLOYD JR., Samuel. *The Power of Black Music*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro, modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Ucam; Ed. 34, 2001.
- GOMES, Flavio; DOMINGUES, Petrônio (Org.) *Experiências da emancipação*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

- GOMES, Heloisa Toller. *As marcas da escravidão*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004.
- GUIMARÃES, Antonio Sergio. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Disponível em: www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20e%20modernidade%20no%20Brasil.pdf; Acesso em: 4 jan. 2014.
- HAMILTON, Marybeth. *In Search of the Blues: Black voices, white visions*. London: Jonathan Cape, 2007.
- HERTZMAN, Marc. *Making Samba: A new History of race and samba in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2013.
- KREHBIEL, Henry Edward. *Afro-American Folksongs: A study in racial and national music*. 1.ed. 1913. New York: Frederick Ungar, 1971.
- LABRES, Jair. *Em torno das Jazz Bands do Rio de Janeiro, nos anos 20*. Dissertação (Mestrado) – PPGH, Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2013.
- LARA, Silvia; PACHECO, Gustavo (Org.) *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.
- LEME, Monica Neves. *E Saíram à Luz, As novas coleções de polcas, modinhas, lundus etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro, 1820-1920*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.
- LEVINE, Laurence W. *Black Culture and Black Consciousness*. New York: Oxford University Press, 1977.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Da conceituação do lundu*. São Paulo: s.n., 1953.
- LONER, Beatriz Loner. *Pelotas se diverte: clubes recreativos e culturais no século XIX*. Disponível em: www2.ufpel.edu.br/ich/ndh/downloads/historia_em_revista_08_Beatriz_Ana_Loner.pdf; Acesso em: 21 nov. 2014.
- LOPES, A. Herculano; ABREU, Martha; ULHOA, Martha; VELLOSO, Mônica (Org.) *Música e História no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- LOPES, Herculano. *Vem cá, mulata! Tempo*, Niterói, n.26, jan.-jun. 2009.
- LOTT, Eric. *Blackface and Blackness: The Minstrel Show in American Culture*. In: BEAN; HATCH; McNAMARA (Ed.), 1996.
- MAGALDI, Cristina. *Música, sátira e política no Rio de Janeiro Imperial*. In: LOPES et al. (Org.), 2011, p.415.
- MAKUMA, Kasadi wa. *Ethnomusicology and the African oral tradition in Brasil*. In: LOPES et al. (Org.), 2011, p.97-116.
- MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas: uma orquestra melhor que a encomenda*. Tese (Doutorado) – PPGH, Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2009.

- MARZANO, Andrea Barbosa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro, 1839-1892*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Faperj, 2008.
- MATTOS, Hebe. André Rebouças e o Pós-Abolição, Entre a África e o Brasil, (1888-1898). In: ABREU, Martha; DANTAS, Carolina; MATTOS, Hebe; MONSMA, Karl; LONER, Beatriz (Org.) *Histórias do Pós-Abolição no Mundo Atlântico: identidades e projetos políticos*. vol. 1. Niterói, RJ: Eduff, 2014.
- MATTOS, Hebe; RIOS, Ana Lugão. *Memórias do Cativo: família, trabalho e cidadania no pós-Abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.17-29.
- MEER, Sarah. *Uncle Tom Mania: Slavery, minstrelsy and transatlantic culture in the 1850s*. Athens: University of Georgia Press, 2005.
- MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro (1838-1888)*. São Paulo: Ática, 1982.
- MOORE, Robin. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- MOORE, Robin. O teatro bufo: teatro *blackface* cubano. In: LOPES et al. (Org.), 2011. p.357-382.
- MORGAN, Thomas L.; BARLOW, William. *From Cakewalks to Concert Halls: An Illustrated History of African American popular music, from 1895 to 1930*. Washington, DC: Elliott Clark, 1992.
- NEWMAN, Albert. *Dances of Today*. Philadelphia: The Penn Publishing Company, 1914.
- NOIRIEL, Gérard. *Chocolat clown nègre: l'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*. Montrouge: Bayard, 2012.
- PALOMBINI, Carlos. Fonograma 108.077: o lundu de George W. Johnson. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.58-70, 2011.
- PATTERSON, Michelle Wick; BURLIN, Natalie Curtis. *A Life in Native and African American Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010.
- PEREIRA, Amílcar Araujo. *O Mundo Negro: relações raciais e a constituição do Movimento Negro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas; Faperj, 2013.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de M. Cousas do Sertão: Coelho Netto e o tipo nacional nos primeiros anos da República. *História Social*, n.22-23, 2012.
- PEREIRA, Maria Clementina. Não me ponha no xadrez com esse malandrão: conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. *Afro-Ásia*, n.38, p.179-210, 2008.
- PRICE, Richard. O Milagre da Crioulização. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 25, n.3, p.383-419, 2003.
- RADANO, Ronald. *Lying up a Nation, Race and Black Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

- REIS, João José. Tambores e temores, a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Carnavais e outras frestas*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2002.
- RIOS, Ana Lugão; MATTOS, Hebe. A Pós-Abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. *Topoi*, v.5, n.8, 2004.
- SANDERS, Lynn Moss. *Howard W. Odum's Folklore Odyssey*. Athens: The University of Georgia Press, 2003.
- SEIGEL, Micol. *Uneven Encounters: Making race and nation in Brasil and the United States*. Durham: Duke University Press, 2009.
- SHACK, William A. *Harlem in Montmartre: A Paris jazz story between the Great Wars*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2001.
- SILVA, Ana Carolina Feracin da. Introdução. In: _____. (Org.) *Bilhetes Postais – Coelho Netto*. Campinas, SP: Mercado das Letras; Cecult; São Paulo: Fapesp, 2002. p.7-15.
- SLENES, Robert. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava. Brasil. Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Que venham negros à cena com maracas e tambores: jongo, política e teatro musicado no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX. *Afro-Asia*, Salvador, v.40, 2010.
- VIANA, Larissa; ABREU, Martha. Lutas políticas, relações raciais e afirmações culturais no pós-abolição: os Estados Unidos em foco. In: AZEVEDO; Cecília; RAMINELLI, Ronald. *História das Américas, novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2011.
- WADE, Peter Wade. *Music, Race & Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- WAGNER, Bryan. *Disturbing the Peace: Black Culture and the police power after slavery*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- WHITE, Shane; WHITE; Graham. *The Sounds of Slavery: Discovering African American History through songs, sermons and speech*. Boston: Beacon Press, 2005.

NOTAS

¹ Entre outros, ver o trabalho clássico de LEVINE (1977).

² Para o Brasil, ver REIS, 2002, e ABREU; VIANA, 2009. Para os Estados Unidos, ver ABRAHAMS, 1992. É importante destacar que os estudos sobre as canções escravas nos Estados Unidos são muito mais numerosos que no Brasil.

³ MOORE, 2011; CHASTTEN, 2004; WAGNER, 2009, cap.3 e 4; BROOKS; GIOVANNONI, 2005; SOUZA, 2010.

⁴ Sobre a “descoberta” dos spirituals, ver ALLEN; WARE; GARRISON, 1995.

⁵ Para a construção da relação entre música e identidade negra, ver GILROY, 2001, cap. 3; e RADANO, 2003, p.1-48. Quanto às relações entre processo abolicionista e racialização, RIOS; MATTOS, 2004.

⁶ Sobre a escrita da música negra entre o final do século XIX e início do XX, os exemplos da produção nos Estados Unidos são também mais numerosos. Ver KREHBIEL, 1971; SANDERS, 2003, cap.1; COHEN (Ed.), 2005. Para o Brasil, ver ABREU; DANTAS, 2011, p.37-68.

⁷ Vale enfatizar que não é meu objetivo realizar uma análise aprofundada da obra e trajetória dos autores em destaque, mas observar que suas observações, naquela conjuntura, expressaram dimensões significativas do debate sobre o legado da canção escrava.

⁸ DU BOIS, 1997, p.148. Tradução para o português de Heloisa Toller Gomes (DU BOIS, 1999). Heloisa Toller Gomes não só fez um belo trabalho de tradução, como apresenta, na introdução, cronologia e notas com referências biográficas e bibliográficas sobre Du Bois. Para a tradução das citações de Du Bois, utilizei o trabalho da autora. A expressão *Negro Revival* não foi traduzida, mas definida como “encontros com propósito de reavivar a fé religiosa, frequentemente envolvendo pregação apaixonada e muita música” (DU BOIS, 1997, p.240).

⁹ Du Bois foi o primeiro negro a obter o Ph.D. em Harvard, em 1895. A tese, *The Suppression of the African Slave-Trade to the United States of America, 1638-1870*, foi publicada em 1896. Du Bois colaborou na organização de associações que lutavam pela defesa da população negra, como o *Niagara Movement*, em 1905, e a NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), em 1910. Em 1919 organizou o Primeiro Pan-African Congress, em Paris, e participou da organização de diversos outros Congressos Pan-Africanistas ao longo do século XX. Em 1935, publicou sua maior obra, *The Black Reconstruction*. Ver VIANA; ABREU, 2011.

¹⁰ O *The Souls of Black Folk*, de 1903, era um livro ensaísta e literário, e tornou Du Bois conhecido nos Estados Unidos. Nesse livro, com ampliações e alterações, reuniu artigos que já haviam sido publicados em outros periódicos. No capítulo X, *Of The Faith of the Fathers*, Du Bois discutiu a importância da “música da religião negra” e da “igreja negra” nos sul dos Estados Unidos. *As Sorrow Songs* é o título do capítulo final (XVI). Os outros capítulos dedicam-se à pluralidade das Almas da *gente negra*, situando os negros norte-americanos em suas interconexões com a África, a Europa e as Américas. Ver Heloisa Toller Gomes, “Introdução”, em DU BOIS, 1999, p.19-23.

¹¹ DU BOIS, 1999, p.241. “A sort of suppressed terror hung in the air an seemed to seize us, – a pythian madness, a demoniac possession, that lent terrible reality to song and world. The black and massive form of the preacher swayed and quivered as the words crowded to his lips and flew at us in singular eloquence. The people moaned and fluttered, and the the gaunt-cheeked brown woman beside me suddenly leaped straight into the air and shrieked like a lost soul while round about came wail and groan and outcy, an a scene of human passion such as I had never conceived before” (DU BOIS, 1997, p.148-149).

¹² DU BOIS, 1999, p.241-242. “The Music of Negro religion is that plaintive rhythmic melody, with its touching minor cadences, which, despite caricature and defilement, still re-

mains the most original and beautiful expression of human life and longing yet born on American soil. Sprung from the African forests, where its counterpart can still be heard, it was adapted, changed, and intensified by the tragic soul-life of the slave, until, under the stress of law and whip, it became the on true expression of a people's sorrow, despair and hope" (DU BOIS, 1997, p.149).

¹³ DU BOIS, 1999, p.298. "The Negro folk-song – the rhythmic cry of the slave – stands to-day not simply as the sole American music, but as the most beautiful expression of human experience Born this side the seas" (DU BOIS, 1997, p.186). Para o intelectual negro, o mundo ouviu as canções dos escravos de forma incrédula em função de sua rara beleza. Após ouvirem "as canções dos escravos" cantadas pelo Fisk Jubilee Singers, "o mundo jamais poderia esquecê-las" (DU BOIS, 1999, p.299).

¹⁴ Heloisa Toller Gomes, "Introdução", in DU BOIS, 1999, p.7.

¹⁵ Sobre a importância de Du Bois para a construção da *música negra*, ver GILROY, 2001, cap. 4. Evidentemente, em outros períodos de sua trajetória, Du Bois produziu trabalhos sobre a arte negra, mas não é meu objetivo neste artigo avaliar suas possíveis mudanças, nem suas opiniões críticas à cultura popular negra. Sobre Du Bois, ver também BRUNDA-GE, 2003.

¹⁶ Coelho Netto, "O Caxambu". *O Paiz*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1892, p.1.

¹⁷ O caxambu, mais conhecido como jongo, é uma dança em círculo acompanhada de tambores e palmas. Um casal no centro da roda apresenta as principais evoluções. Versos de improviso são colocados pelos velhos jongueiros e acompanhados em coro pelos participantes. Ver LARA; PACHECO (Org.) 2007, e o site "Jongos, Calangos e Folias", www.historia.uff.br/jongos/?page_id=76; Acesso em: 4 jan. 2014.

¹⁸ Segundo Pereira, não era a primeira vez que Coelho Netto fazia referência a batuques e músicas dos escravos em seus textos. PEREIRA, 2012, p.89-90.

¹⁹ As especificidades das lutas políticas dos libertos no pós-abolição foram trabalhadas em MATTOS; RIOS, 2005, p.17-29, e em GOMES; DOMINGUES (org.), 2011, p.7-10.

²⁰ Sobre o abolicionismo e reformismo republicano de Coelho Netto, ver PEREIRA, 2012, p.94, e SILVA, 2002, p.7-15.

²¹ O debate entre os que defendem a presença de africanismos ou as evidências de criouliização é fértil na bibliografia sobre cultura negra nas Américas, desde o início do século XX. Sobre esse debate, ver PRICE, 2003; MAKUMA, 2011; SLENES, 1999, cap. 1 e cap. 3.

²² A discussão e defesa do esquecimento dos sons da África entre os escravos e seus descendentes estava presente no tempo de Du Bois. Ver, por exemplo, PATTERSON, 2010, cap. 6.

²³ Heloisa Toller Gomes, "Introdução", em DU BOIS, 1999, p.11.

²⁴ DU BOIS, 1999, p.49-50; "*Reflexão Prévia*", 1. fev. 1903.

²⁵ "While the third is a blending of Negro music with the music heard in the Foster land. The result is still distinctly Negro and the method of blending original, but the elements are both negro and Caucasian" (DU BOIS, 1997, p.189). "Haveria uma quarta etapa,

onde as canções da América branca mostram-se distintamente influenciadas pelas canções dos escravos, ou incorporaram frases musicais completas da melodia Negra”, até mesmo com adulterações e imitações vulgares (DU BOIS, 1999, p.303-304).

²⁶ DU BOIS, 1999, p.308 (cap. sobre as “*Sorrow Songs*”).

²⁷ Escrito em Barbeton, África do Sul, em 30 de maio de 1892, esse texto fazia parte de seus *Idílios Africanos*. Foi publicado no jornal *A Cidade do Rio*, em 4 de fevereiro de 1893. Os escritos de Rebouças sobre a África foram analisados em MATTOS, 2014.

²⁸ A bibliografia especializada costuma citar a influência dos *spirituals* e do *folk-song* negro-americano entre os compositores norte-americanos e modernistas europeus, como Dvořák, Debussy, Darius Milhaud e Stravinsky. Ver RADANO, 2003, p.74.

²⁹ DENIS-CONSTANT, 2011. Sobre esses circuitos atlânticos, ver MOORE, 1997; COWLEY, 1998; e WADE, 2000.

³⁰ As capas das partituras de *cakewalks* trazem inúmeros exemplos dos estereótipos criados em torno dos canções dos escravos. Ver MORGAN; BARLOW, 1992. Capas de partituras e de canções no Brasil do século XIX, uma delas com cena de batuque, foram trabalhadas em LEME, 2006, v.2, p.310.

³¹ DU BOIS, 1999, p.299-301, 304. As canções escravas cantadas por artistas brancos e *blackfaces* trouxeram também desafios e preocupações a várias lideranças negras norte-americanas, como Frederick Douglass e James Weldon Johnson. Ver LOTT, 1996.

³² Coelho Netto, *apud* SOUZA, 2010, p.147. Ver também MAGALDI, 2011, p.415. O romance *A Conquista* recriava a convivência literária de jovens intelectuais que lutaram pela Abolição e pela República, como o próprio Coelho Netto, Olavo Bilac, Arthur Azevedo e Paula Nei, entre outros. SILVA, 2911, “Introdução”, p.9.

³³ Robin Moore, para os Estados Unidos, destaca duas fases dos espetáculos *blackfaces*: antes da guerra civil, os negros apareciam como felizes, servís e dóceis no trabalho das plantations. Com palhaçadas e falas incorretas, demonstravam sua estupidez e inferioridade, justificando a própria escravidão. Após a Abolição, foram retratados “de maneira a enfatizar a sua natureza promíscua, inescrupulosa e potencialmente perigosa”, reforçando as justificativas para as políticas segregacionistas. MOORE, 2011, p.358.

³⁴ BEAN; HATCH; McNAMARA (Ed.), 1996. Ver ainda BRUNDAGE (Ed.), 2003.

³⁵ Sobre o riso e a crítica social em torno dos gêneros musicais e fantasias identificadas com a população negra nas festas e carnavais, há interessantes sugestões em BRASIL, 2011.

³⁶ Pai João era figura literária muito presente no teatro e na canção popular, entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Sobre as representações de “Pai João” na poesia popular e na produção dos folcloristas, ver ABREU, 2004.

³⁷ LOPES, 2009, p.102. Para Lopes, só a partir das primeiras décadas do século XX a personagem da mulata passou a ser representada por mestiças.

³⁸ Fotos da Peça “Guerra dos Mosquitos”, Direção Olavo de Barros, 1928/29, Rio de Janeiro. Arquivo Brício de Abreu, Funarte. Alguns anos antes, em 1926, a *Companhia Negra de*

Revistas, liderada por João Cândido Ferreira, o famoso *De Chocolat*, havia sido organizada para a atuação de atores e músicos negros. Sobre a companhia, GOMES, 2004, cap. 4; e BARROS, 2005.

³⁹ Ver ANDRADE, 1928, p.5-6. O ator negro Benjamin de Oliveira também fez sucesso no circo-teatro e utilizou a cara pintada de branco para fazer *A Viúva Alegre* no Rio de Janeiro, numa evidente inversão dos *blackfaces*, “o que provocou frisson na cidade” (LOPES, 2009, p.97).

⁴⁰ Sobre o sucesso do circo e do palhaço negro *Chocolat* na Paris do final do século XIX, ver NOIRIEL, 2012, cap. 3.

⁴¹ Ver os obituários do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã* do dia 12 de novembro de 1919, data da morte de Eduardo das Neves no Rio de Janeiro.

⁴² A fala incorreta dos descendentes de africanos (chamado de dialeto dos negros nos Estados Unidos) também foi encenada nos *minstrels shows* norte-americanos. *Uncle Tom* fez sucesso nos teatros de revista da Inglaterra e dos Estados Unidos, depois de ter sido figura central do romance abolicionista *Uncle Tom's Cabin* de Harriet Beecher Stowe, de 1852. Ver MEER, 2005.

⁴³ O *cakewalk* era o grande gênero musical dos *minstrels shows*. É considerado um gênero de dança e música originado das paródias dos escravos sobre as danças dos senhores no sul dos Estados Unidos. Ver MEER, 2005, p.11.

⁴⁴ SOUZA, 2010, p.155-160. Para a autora, mesmo que se leve em consideração a participação de muitos autores, atores e músicos do teatro musicado nas lutas pela Abolição, como Chiquinha Gonzaga, Arthur Azevedo, Francisco Correa Vasques, Cavalier Darbilly e Henrique Mesquita, eles não estavam distantes do preconceito ou da visão paternalista que buscava tutelar a ação dos escravos e libertos (ibidem, p.161).

⁴⁵ Sobre Bert Williams, ver CHUDE-SOKEI, 2006, p.61-68. Para a comparação entre Bert Williams e Eduardo das Neves, ver ABREU, no prelo.

⁴⁶ Em pesquisa na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, localizei alguns manuais de dança, do início do século XX, que ensinam como dançar o maxixe. Por exemplo, NEWMAN, 1914. Sobre o *cakewalk* no Brasil, ver CAMPOS, 1904.

⁴⁷ Para uma crítica desses marcos nacionalistas, ver ABREU, 2011.

⁴⁸ A proposta de uma história transnacional pode ser entendida, nos termos propostos por Micol Seigel, como a busca pelas conexões que interligam pessoas e projetos. Essas conexões operam do local ao global, e vice-versa, sem expressarem alguma totalidade ou representarem algum típico perfil nacional (SEIGEL, 2009, cap. 2).

⁴⁹ Para os Estados Unidos, ver FLOYD JR., 1995. Para o Brasil, ver HERTZMAN, 2013; PEREIRA, 2008.

Artigo recebido em 30 de janeiro de 2015. Aprovado em 23 de fevereiro de 2015.