

Música de entretenimento no Rio de Janeiro oitocentista

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Martha Tupinambá de Ulhôa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – mulhoa@unirio.br

Resumo: O Rio de Janeiro Imperial era conhecido como barulhento, com seus pregões e canções de trabalho escravo, além das novidades sonoras mecânicas, entre elas o realejo. A partir de dados garimpados em periódicos cariocas oitocentistas, são discutidos o contexto e repertório envolvendo o realejo, sob a perspectiva da musicologia. Resultados e discussão contribuem para a historiografia, revelando realejos manejados por escravizados em ambientes profanos e religiosos.

Palavras-chave: Escravos de ganho. Musicologia. Século XIX. Música de entretenimento.

Entertainment Music in 19th century Rio de Janeiro

Abstract: Imperial Rio de Janeiro has been described as noisy, with its advertising yells, slave work songs, and the grinding tunes of street organs. Based on data mining in eighteenth - century Rio de Janeiro periodicals, the context and repertoire involving the barrel organ from the perspective of musicology are discussed. Preliminary results contribute to the historiography of popular music, revealing its music being used as soundtrack to mechanical playhouses and even church services.

Keywords: Enslaved music workers. Musicology. 19th century. Entertainment music.

1. Introdução

Com a abertura dos portos em 1808 o Rio de Janeiro se tornou um centro de comércio intenso de bens manufaturados vindos da Europa (principalmente Inglaterra) e de bens “vivos” (pessoas escravizadas) vindos da África. Nos anúncios dos periódicos de época é possível imaginar o burburinho da cidade cheia de gritos e pregões dos escravos de ganho, bem como da variedade de atividades comerciais e recreativas disponíveis. Havia também o interesse por instrumentos musicais mecânicos tais como caixas de música e realejos. Os últimos aparecem também em conexão com cosmoramas – locais de apresentação e nome para dispositivos óticos para observar quadros com “vistas” de lugares e acontecimentos – e teatrinhos de bonecos mecânicos, em especial a partir da década de 1830. Há alusões nos jornais de época que sugerem que nestes locais havia também o toque de realejos, provavelmente manejados por um escravizado. Só que as evidências são pouquíssimas, dada a invisibilidade da atuação de escravizados, vistos como propriedade, semelhante a animais de carga e valorizados apenas por sua capacidade de trabalho. Para entender um pouco mais sobre o assunto, decidiu-se por uma aproximação sistemática do mesmo, tomando como base empírica para a organização do estudo todas as 377 ocorrências

de “realejo”, em um único jornal do Rio de Janeiro, entre 1821 e 1878, em diálogo com a bibliografia existente. A discussão dos dados foi também beneficiada pelo interesse demonstrado pela literatura acadêmica internacional.

O realejo (*barrel organ* em inglês, *organillo* em espanhol, *orgue de barbarie* em francês), como sonoridade urbana no século XIX, começou a ser pesquisado apenas na virada do século XXI. Entre os estudiosos ressaltam-se John Picker (1999), sobre música de rua e ruído na Londres vitoriana; Peter Szendy (2008 [2001]), sobre a recepção da música reproduzida em instrumentos mecânicos em Paris; e, mais recente Samuel Llano (2017) sobre as mudanças de posição em relação ao realejo e seus tocadores em Madrid – desde sua perseguição legal em torno dos 1880s, até sua consagração nostálgica nos 1920s. No Brasil, a literatura sobre o assunto comenta sobre a existência de realejos na segunda metade do século XIX, relacionando-os, principalmente, a migrantes italianos (ABREU, 1999; TINHORÃO, 2005). Neste texto são apresentados dados inéditos, parte de estudo em andamento sobre música de entretenimento no século XIX – tomando como ponto de partida informações sobre música minerados em periódicos oitocentistas da Hemeroteca Digital Brasileira.

2. A paisagem sonora do Rio de Janeiro em meados do século XIX

O Rio de Janeiro, no século XIX é descrito como uma cidade muito movimentada e barulhenta, suas ruas tomadas pelos gritos dos africanos escravizados, anunciando vendas das mais variadas mercadorias e também cantos de trabalho, ao descarregar ou embarcar mercadorias no porto.

Por exemplo, o relato, escrito pelo pastor metodista Daniel Kidder (1815-1891), que viajou pelo país por incumbência da American Bible Society. Sua obra, *Sketches of residence and travels in Brazil*, em dois volumes, foi publicada simultaneamente na Filadélfia (Sorin & Ball) e Londres (Willey & Putnam), em 1845. O trecho descreve o trabalho dos carregadores de café ao som de um “canto selvagem etíope”¹, durante o horário permitido para carga e descarga dos navios:

Acima de toda a confusão da Rua Direita, ouvimos um coro retumbante de vozes respondendo rapidamente ao peso de uma canção. Contemplamos, sobre as cabeças da multidão, uma fileira de sacos brancos correndo pela esquina da rua da Alfândega. Aceleramos em direção àquele trecho da Rua Direita, e agora vemos que embaixo de cada um desses sacos há um Hércules ébano vivo. São os famosos transportadores de café do Rio. Eles costumam ir em tropas de dez ou vinte indivíduos, dos quais um assume a liderança e é chamado de capitão. [...] Como uma mão é suficiente para firmar a carga, vários deles frequentemente carregam instrumentos musicais na outra, lembrando chocalhos de crianças: estes eles tocam ao compasso duplo de alguma cantiga primitiva da Etiópia, na qual todos se juntam cantando e correndo ao mesmo tempo. (KIDDER, 1845, p. 68-69).

Representações da Rua Direita (hoje rua Primeiro de Março), em pinturas do século XIX,² mesmo quando meio higienizadas, não deixam de mostrar o trabalho escravo. Por exemplo, no quadro de Emil Bauch, de 1865, apenas sugeridos pelas três figuras à direita, na parte de baixo. Em particular, observe-se a figura da mulher com tabuleiro, também presente na Rua Direita de Rugendas, de 1835, também à direita do quadro, entre os três soldados e o burro de carga. O quadro mais antigo é de 1823, de Félix Taunay. Na tela, o centro da rua está tomado por homens que parecem escravizados: na frente dois deles sentados numa espécie de estrado sobre quatro rodas, prontos para carregar algo e dois outros rolando barris; mais atrás, à direita, um grupo de quatro homens carregando uma carga enorme nos ombros, outro transportando uma liteira, e também uma mulher com um tabuleiro na cabeça; à esquerda, ao lado do que parece um chafariz, outro grupo, alguns batendo palmas enquanto outros parecem dançar (um deles com os braços para cima e com as pernas flexionadas, sugerindo um movimento dos pés, quem sabe o desafio coreográfico do lundu...).

A figura da mucama com tabuleiro e dos carregadores representam bem a categoria dos chamados “escravos de ganho”, os quais chegavam a ser a fonte de renda principal de seus proprietários, com a vendas nas ruas de seus produtos ou da sua força de trabalho (SOARES, 1998). Thomas Ewbank (1792-1870), inglês naturalizado americano, em livro sobre viagem ao Brasil, realizada em 1845-46, comenta sobre a variedade de produtos sendo vendidos nas ruas, chegando a comparar a paisagem sonora do Rio de Janeiro com a de Londres.

Os “gritos” de Londres são bagatelas comparados aos da capital brasileira. Escravos de ambos os sexos anunciam suas mercadorias pelas ruas. Legumes, flores, frutas, tubérculos, aves, ovos e [...] todos os produtos rurais; [...] Seu cozinheiro quer uma frigideira e, atenção! o sinal de um funileiro ambulante é ouvido – o sino é uma panela e o badalo um martelo. [...] “A Arte da Dança” para o desajeitado; [...] “Manual da Boa Educação” para o descortês; [...] essas coisas e milhares de outras são vendidas pelas ruas todos os dias. / Os legumes são carregados a céu aberto, as galinhas em cestos cobertos; tortas, confeitos e que tais são levados na cabeça em grandes travessas de lata pintadas com o nome e o endereço de seus donos; [...] / Os donos acompanham os artigos de prata e de seda, e também pães, que os negros não podem tocar. Quando um cliente chama, o escravo leva sua carga, coloca-a no chão e permanece ali de pé até que o dono entregue os artigos desejados. (EWBANK, 1856, p. 92-94).

3. “Escravos de ganho” e realejos

A evidência sobre escravizados manejando realejos é pequena, os registros nos periódicos os mencionando de forma indireta, como no anúncio, em 1837, na seção de “Achados” do *Diário do Rio de Janeiro*:

ACHADOS. apareceu na casa n. 29, rua do Areal, pelas 5 horas e meia da tarde, um preto de ganho, que conduzia um realejo, e como não quisesse seguir o seu destino dizendo que era tarde para se recolher à casa de seu Sr., deixou o dito realejo; quem

for seu dono procure no n. acima, que mostrando ser verdade lhe será entregue. (*Diário do Rio de Janeiro*, 8 mar. 1837, Ed. 0500006, p. 4).

Ou o de 1857, 20 anos depois, no mesmo jornal, sobre um escravizado preso por “insultos e infração de postura”:

DECLARAÇÕES. / O fiscal da freguesia de S. Cristóvão faz público que se acha preso na casa de correção um preto de nome Francisco, [...] também se acha em depósito um realejo que o mesmo preto conduzia; quem for seu dono queira comparecer, para pagar a multa. (*Diário do Rio de Janeiro*, 11 ago. 1857, Ed. 00247, p. 3).

As quatro referências que encontrei no *Diário do Rio de Janeiro*, a escravos com realejos, significam 1.06 % de todas as 377 menções ao instrumento mecânico no mesmo período. Realejos eram curiosidades mecânicas e não tinha a menor importância quem os manejavam. Também parecia irrelevante, a não ser por seu baixo custo, que todos os artesãos qualificados na “maior litografia no Brasil” ainda de acordo com Ewbank, mencionado acima, fossem, como ele diz, ilotas africanos³. Coincidentemente, a litografia responsável pela impressão de partituras na época (LEME, 2006, p. 168-171), parte importante da estrutura comercial de entretenimento nascente, que incluía o teatro, a importação de pianos, além de aulas de dança e música. O que é pertinente reter aqui, é a invisibilidade do trabalho escravo, mesmo que especializado. Sendo invisível não causa desconforto, a não ser se perturbar a ordem pública, ou tirar a atenção de outros do trabalho.

4. O enquadramento do realejo pela municipalidade

Segundo a historiadora Martha Abreu, os primeiros pedidos feitos à Câmara Municipal do Rio de Janeiro, para tocar realejos nas ruas iniciam em 1844, sendo, na sua maioria, feitos por estrangeiros italianos, espanhóis e franceses, nesta ordem. A partir de 1857, no entanto, começa uma campanha contra a concessão de tal autorização, sob a justificativa que “em lugar de se facilitar divertimento, se anima a vadiação dos tocadores de tais instrumentos, dos que param nas ruas para os ouvir, [além de desviar] braços [escravos] de trabalho úteis [...]”. (ABREU, 1999, p. 259). Conforme notícia publicada no *Diário do Rio de Janeiro* sobre as sessões da Câmara Municipal, em 12 fev. 1857 foram concedidas licenças para tocar realejo a Joaquim Alves Maia e outros, sendo, no entanto, “proibido tocá-los em vendas, *public-house*, botequins, e outras casas públicas; e que se depositasse 50 mil reis como caução para o pagamento de 10 mil reis por cada infração, não podendo-se continuar com a licença sem reforçar o importe da caução”. Não se sabe sobre o cumprimento desta resolução. Abreu comenta que em 1863, tendo o próprio chefe de polícia concedido licença a dois italianos para exibição de panorama [telas circulares em perspectiva] e realejo, a própria

Câmara passa a fazer o mesmo. Por outro lado, passou-se a exigir um aval do fiscal de rua pertinente, além de uma taxa de 50 mil réis, considerada abusiva por um solicitante em 1873 (ABREU, 1999, p. 261). Um anúncio no mesmo ano de 1873, menciona realejos a preço reduzido com o valor de 30 mil reis. Aqui parece que a resistência é ao dono de realejo pobre, não necessariamente ao estrangeiro, como acontece, por exemplo na Londres vitoriana, como discutido abaixo.

Na segunda etapa de publicação do *Diário do Rio de Janeiro* (entre 1860 e 1878) começam a aparecer reclamações sobre o toque ininterrupto do realejo. Também são publicadas algumas matérias e editoriais criticando jornais (aparentemente o *Jornal do Commercio*) e políticos adversários, onde o termo realejo parece significar um discurso repetitivo e sem novidades.

5. O realejo nas metrópoles do norte

Apesar de Ewbank ter considerado o ruído das ruas do Rio de Janeiro pior que os de Londres, é nesta última que os músicos de rua em geral parecem incomodar mais, ou, pelo menos, tem opositores de maior evidência. John Picker (2000) relata sobre a reação de vários profissionais que trabalhavam em casa como Dickens (que descreve os sons dos músicos de rua de forma bem depreciativa), Carlyle (que chega a construir um estúdio à prova de som), e Babbage (para quem a música de rua tornava os intelectuais “profissionais inválidos” ao interromper seu trabalho). Notório é o caso do caricaturista e ilustrador John Leech, para quem a “cacofonia” dos músicos de rua, incluindo aí os tocadores de realejo, teria contribuído para piorar seu problema de coração e temperamento nervoso, precipitando sua morte. As charges de Leech, facilmente encontráveis na internet, são bastante gráficas, seja na figura da rua tomada por realejos, mais parecendo uma praga de ratos ou a que cumprimenta Michael Bass, o dono de uma indústria de cerveja – anunciada nos periódicos do Rio de Janeiro na década dos 1860s – e representante parlamentar por Derby, que conseguiu passar uma lei restringindo a atuação dos músicos de rua, e que aparece na charge com seu tonel de cerveja atropelando/expulsando o tocador de realejo em direção à costa. Uma outra charge de autor desconhecido, apresenta o tocador de realejo trocando de lugar com o macaco que deveria estar amarrado ao instrumento, todas elas apontando para o sentimento, aliás presente na atualidade, de rancor e desqualificação do estrangeiro migrante pobre.

Outra reação contra os realejos e velha conhecida dos estudiosos da música popular tem a ver com o desprezo e a difamação do arranjo, considerando os trechos inscritos nos cilindros como falsificações ruins da obra original (SZENDY, 2008, p. 74). Ainda mais se

o trecho “pirata” chegue à frente da estreia da obra nos locais “oficiais”. Estamos falando de meados do século XIX, antes do aparecimento da produção e consumo de massa, e mais ainda das questões legais em torno do “sampling” e da versão “cover”. A referência são as observações feitas por Tito Ricordi (um dos donos da editora italiana Casa Ricordi, editora das partituras de Verdi) no congresso internacional sobre copyright de 1858, em Bruxelas. Para Ricordi, apesar da publicidade que os músicos ambulantes possam estar fazendo das novidades em ópera, acabavam distorcendo a música e prejudicando sua recepção (SZENDY 2008; SIMPSON, 2016).

6. Realejos e música religiosa

No Rio de Janeiro, a crítica aos realejos tocando trechos de ópera aparece de outra forma, aqui numa oposição de gêneros musicais, o sacro e o profano. Abaixo uma matéria de *O Mercantil*, bastante conhecida e citada na literatura sobre música no Brasil oitocentista.

MÚSICA RELIGIOSA. / Os organistas no Brasil. / [...] Admira e surpreende bastante que os sacerdotes encarregados de manter a ordem, o respeito e a devida seriedade nos templos da nossa santa religião, [...] não hajam notado o escândalo a que tem chegado em nossos templos **a música sacra, absolutamente suplantada pela música profana que dos teatros veio invadir e poluir as casas de oração!** [...] Observa-se em muitas Igrejas do Brasil os realejos suprimindo os órgãos; é um meio econômico na verdade, mas pouco decente; nada mais ridículo do que entrar num Templo, ver sair o padre para o altar e **ouvir o negro no coreto rodar o realejo**, que geralmente só contém destas **árias populares** que nenhum cabimento deveriam ter na casa do Senhor. **Entra-se em dúvida se estamos na Igreja ou num Cosmorama ou teatrinho de bonecos!** Mas ainda não é tudo; há na corte um enxame de organistas, que assim se intitulam, assalariados por diversas Irmandades, para tocarem nos dias santificados, [...] sendo pela maior parte amadores que aprendem alguma coisa de piano para se divertirem, só tocam na Igreja as suas árias favoritas do piano; então ouve-se a **contradança, a valsa, o lundum, suas modinhas**, e esse montão de **tocatas que tanto agradam à multidão**. [...] é repugnante e mil vezes ridículo sair de uma Missa, como há pouco nos aconteceu, ao toque da **Polka**, que um destes improvisados organistas oferecia aos fiéis no fim do Santo Sacrifício. [...] ([aparentemente transcrito do] *Ramalhete das Damas*). (*O Mercantil*, 27 abr. 1846, Ed. 00117, p. 3-4, grifo meu).

A matéria foi transcrita inicialmente em Ayres de Andrade (1967), sendo posteriormente reproduzida parcialmente por Tinhorão (2005, c1976), Zamith (2011) e Bittencourt-Sampaio (2018, 2ª edição). Andrade e Bittencourt-Sampaio privilegiam na referência a crítica ao uso de música profana nas igrejas. Não fazem referência ao realejo. Zamith comenta sobre a circulação de repertório, mencionando que os temas de ópera e opereta de sucesso eram arranjados para quadrilhas, algumas delas tendo várias versões por diferentes autores, alguns ainda conhecidos, a exemplo do *Trovatore* de Verdi e o *Guarany* de Carlos Gomes.

Outro a comentar a matéria de *O Mercantil* de 1846, a partir de Ayres de Andrade é José Ramos Tinhorão, que escreve um capítulo sobre o realejo no seu livro *Os sons que vêm da rua* (TINHORÃO, 2005 [c. 1976], p. 81-91). Para o autor, o realejo, juntamente com o fonógrafo, teria contribuído para a divulgação dos vários gêneros musicais. Teria sido introduzido por imigrantes italianos a partir da década de 1880, sendo a menção ao instrumento mecânico como citado por Ayres de Andrade o registro de uma “precedência ocasional”. As descrições que Tinhorão apresenta sobre o realejo deixam transparecer a pouca importância dada ao instrumento mecânico pelos memorialistas – a maioria do século XX, mas se referindo a lembranças mais antigas – qualificando-os como “moedores de música”.

Os anúncios sobre o conteúdo dos cilindros disponíveis com cada realejo enfatizam a quantidade de “peças de bom gosto” (hinos, marchas, valsas, contradanças, aberturas [de ópera], sonatas, gavotas e variações), raramente citando uma obra em particular. Apenas quatro títulos foram encontrados entre os registros garimpados: o “Hino Nacional”, em dezembro de 1821, próximo à proclamação da independência; o “Hino de S. M. o Imperador”, em 1830, composição de D. Pedro I, que abdicaria do trono no ano seguinte; e as aberturas das óperas *Artaxerxe* e *Tancredo*⁴.

Aparecem também alguns anúncios no *Diário do Rio de Janeiro* mencionando realejos “fingindo órgão”, ou “próprio para Igreja ou Capela”, por ter “toques próprios” ou por ser “toda a música sagrada”, todos anteriores a 1846, ano da publicação do artigo de *O Mercantil*, indicando que existiam também cilindros de música sacra na época.

7. Comentários finais

A questão discutida na matéria de jornal acima não se opõe ao uso da música mecânica, mas ao estilo “popular”, no sentido numérico do termo, sendo usado na música religiosa. Em vez de Te-Deum ou Credo, contradanças ou sinfonias [aberturas] de ópera; em vez do “respeito e a devida seriedade” esperada na Igreja, música de entretenimento sem compromisso. Ainda, a oposição a “tocatas que tanto agradam à multidão” executadas por organistas improvisados e amadores. O problema é que diante de apenas uma matéria pode ser prematuro chegar a conclusões revisoras. Também, é pertinente observar que as fontes que mencionam realejos e escravizados datam de meados do século XIX, enquanto a literatura existente, tanto brasileira quanto estrangeira se concentra na discussão de eventos posteriores. Assim, o máximo que podemos afirmar é sobre a existência de realejos manejados por escravizados em ambientes profanos e religiosos em meados do século XIX no Rio de Janeiro. Interpretações mais articuladas talvez precisem de uma investigação mais ampla, em

outros jornais e por um período mais longo, tanto sobre a presença do realejo e de seus tocadores, quanto da prática musical mais ampla.

Referências bibliográficas

- ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. [Rio de Janeiro]: Sala Cecília Meireles, 1967]. 2v., il. (Coleção Sala Cecília Meireles, 1).
- BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Música: velhos temas, novas leituras*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.
- EWBANK, Thomas, 1792-1870. *Life in Brazil, or, A journal of a visit to the land of the cocoa and the palm*. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1856.
- KIDDER, Daniel Parrish, 1815-1891. *Sketches of residence and travels in Brazil*, embracing historical and geographical notices of the empire and its several provinces. Philadelphia: Sorin & Ball; London : Wiley & Putnam, 1845.
- LEME, Mônica Neves. *E saíram à luz as novas polcas, modinhas, lundus e etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820 - 1920)*. 2006. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- LLANO, Samuel. Street Music, Honour and Degeneration: The case of organilleros. In: LLANO, Samuel; SINCLAIR, Alison, Eds. *Writing Wrongdoing in Spain, 1800-1904*. Woodbridge: Tamesis, 2017, p. 197-216.
- PICKER, J. M. The Soundproof Study: Victorian Professionals, Work Space, and Urban Noise. *Victorian Studies*, [s. l.], v. 42, n. 3, p. 427, 1999.
- SCOTT, Derek B. *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SIMPSON, Paul. Sonic affects and the production of space: ‘Music by handle’ and the politics of street music in Victorian London. *Cultural Geographies*, 2017, Vol. 24(1) p. 89–109.
- SOARES, Luiz Carlos. Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX, *Revista Brasileira de História*. 16, 1988.
- SZENDY, Peter. *Listen: a history of our ears*. New York: Fordham University Press, 2008, p. 72-76. (Originalmente publicado como: *Ecoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Editions de Minuit, 2001.)
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005, c1976.
- ZAMITH, Rosa Maria Barbosa. *A quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

Notas

¹ Lembrando que etíope aqui é um termo genérico para africano, também usado posteriormente em relação ao teatro *Blackface*.

² Reproduções facilmente encontráveis na internet. Buscar por “Rua Direita” e Bauch, ou Rugendas, ou Taunay.

³ Observe-se que Ewbank menciona ilota, os servos propriedade do Estado na Grécia responsáveis pela produção econômica e não o escravo.

⁴ O anúncio das aberturas de Artaxerxes [Artaxerxès] (1762), ópera de Thomas Arne e Tancredo [Tancredi] (1813), de Gioachino Rossini é de 1828 (*Diário do Rio de Janeiro*, 1º mar. 1828, ed. 0300001, p. 2).