

Memórias e sentidos históricos da “perseguição ao samba” no Rio de Janeiro Pós-abolição

Lurian José Reis da Silva Lima

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / FAPERJ | Brasil

Resumo: Este artigo discute as memórias e sentidos históricos da ideia de “perseguição ao samba” durante a Primeira República no Brasil. Baseado na análise de depoimentos orais de musicistas negros e na historiografia do pós-abolição carioca, argumento que essa ideia, ainda que pareça imprecisa aos olhos da historiografia acadêmica, cumpre a função política de marcar e não deixar que seja esquecido um contexto histórico de violências raciais vinculadas à música, mas não restritas a ela. Sua inclusão na historiografia do samba é, portanto, uma vitória relativa da visão de mundo das comunidades negras nas negociações que estas empreenderam com grupos de maior poder.

Palavras-chave: Perseguição ao samba, Racismo, Memória, Pós-abolição carioca.

Abstract: This paper discusses memories and historical meanings of the idea of “persecution of samba” during the First Republic in Brazil. Based on the analysis of oral testimonies of black musicians and on the historiography of the post-abolition period in Rio de Janeiro, I argue that, though it seems imprecise under the criteria of academic historiography, this idea fulfills the political function of underlining and not letting be forgotten a historical context of racial violence, that is linked to music, but not restricted to it. Its inclusion in the historiography of samba is, therefore, a relative victory for the worldview of black communities in their negotiations with more powerful groups.

Keywords: Persecution of Samba, Racism, Memory; Post-abolition Brazil.

Nos últimos 30 anos, trabalhos historiográficos jogaram novas luzes sobre os primórdios da história social do samba no contexto da sociedade carioca. Este artigo dialoga criticamente com esses trabalhos sobre uma das questões reelaboradas nesse período: a “perseguição ao samba”, isto é, a relação do aparato de segurança do Estado com a cultura negra. Atualmente, ela tem sido conectada com o tema mais abrangente da intersecção entre violência, clivagens de raça, classe, gênero e práticas de música na Primeira República. Para que fique evidente o problema e o argumento deste artigo, inicio-o comentando alguns trabalhos recentes, ou ainda influentes, em especial os livros de Clementina Cunha (2015) e Marc Hetzman (2013). Na sequência, volto ao passado, guiado por memórias de musicistas negros, para tentar compreender o que, para eles e para a história da cultura negra, significa lembrar e reafirmar que o samba era “perseguido”, “proibido”, “punido”, entre o fim do século XIX e as primeiras duas décadas do século XX.

A violência policial na historiografia recente do samba

O livro “*Não tá sopa*”, de Clementina Pereira da Cunha (2015), é um marco desse novo momento da historiografia do samba. Nele, a autora aproxima a história da música popular dos problemas e metodologias da história social com densidade até então inédita. Cunha, que já produzira um estudo de referência sobre o carnaval (CUNHA, 2001) analisando as páginas da imprensa e pedidos de licença de sociedades carnavalescas, desta vez trabalhou com fontes policiais e judiciais da cidade do Rio de Janeiro. Delas, e de um fascinante conjunto de fotografias, surgiu um retrato ricamente detalhado do cotidiano tenso da relação entre o poder estatal, em especial da polícia, e os setores mais populares. Mais que isso. A documentação também permitiu que ela analisasse — a exemplo do que fizera Chalhoub (2012) em *Trabalho, Lar e Botequim* — as rivalidades internas às classes populares, nesse caso, do subgrupo dos músicos.

Ao longo do livro, o leitor é transportado para o interior das casas de cômodo, sociedades dançantes, bares e gafieiras por onde andavam e moravam, entre os anos 1910 e 1920, nomes como Benedito Lacerda, João da Baiana, Ismael Rosa Sinhô, Noel Rosa e outros músicos do panteão da música popular brasileira. A autora mostra que, sobretudo nas vizinhanças mais pobres das freguesias de Santana e Santa Rita (entre a região portuária e o bairro do Estácio), a polícia era ameaça constante

à liberdade e bem-estar das pessoas. Vistos como “classes perigosas” pelas autoridades, os pobres estavam sempre à mercê da polícia, que, valendo-se da vaga “lei da vadiagem”, podia colocá-los na cadeia sem maiores explicações. Era a política de limpeza social praticada pelo regime republicano. O compositor Ismael Silva, por exemplo, passou por esse tipo de arbitrariedade repetidas vezes. De fato, a vida de um sambista pobre, como diz o título do livro, “não era sopa”.

Mas, como já foi dito, Cunha também destaca a discórdia, violências e as hierarquias entre os próprios oprimidos, analisando sobretudo contrastes entre os sambistas ligados à comunidade baiana da chamada Pequena África (parte dos atuais Bairros da Saúde, Gamboa e parte da Cidade Nova) e aqueles ligados ao Morro de São Carlos, no Estácio. Ou seja, músicos que representavam a fase do samba no mercado fonográfico (1916-1928) ligada ao que Sandroni (2013) chamou de “paradigma do *tresillo*” de um lado e, de outro, músicos ligados ao estabelecimento do que o mesmo musicólogo denominou de “paradigma do Estácio” (1928 em diante). Além de um choque de gerações e estilos, Clementina veria nessa contenda um choque social, relacionado a hierarquias de classe, vínculos familiares e disputas por espaço no mercado cultural.

É quanto às nuances dessa parte de livro que eu começo a discordar. Em linhas gerais, no que tange ao mercado fonográfico, Cunha dirá que, em vez de fraternos “berços” do samba, as turmas de Donga e Heitor dos Prazeres e de Ismael Silva e Nilton Bastos seriam rivais, quase inimigas, a disputar a preferência de cantores brancos, como Francisco Alves, os quais, a partir de fins dos anos 1920, dominam o mercado fonográfico de samba. A maneira como esse cenário é descrito pela autora dá a crer — equivocadamente — que as comunidades negras se conformavam com sua posição subalterna nesse mercado e se limitavam a brigar entre si pelos favores dos poderosos. Basta lembrar dos trabalhos de Martha Abreu (2017; 2010) sobre as lutas, conquistas e desventuras do cantor negro Eduardo das Neves para suspeitar dessa tese. Mas fundamentar melhor essa suspeita será trabalho para um outro momento. O que me interessa agora é outro ponto polêmico, ainda relacionado a essas contendas: as descrições da valentia e da misoginia entre as classes populares.

Por meio dos autos dos processos criminais, a autora dá materialidade histórica a lendários “malandros” que povoam a “primeira historiografia” da música popular. Essa primeira historiografia, expressão que adotarei daqui para frente, é aquela composta por obras de jornalistas como José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Edgar Alencar, Ricardo Cravo Albin e outros, que

começou a ser produzida com sistematicidade nos anos 1960 e que consolida, nos anos 1980, temas, cronologias e matrizes interpretativas da música popular urbana brasileira, especialmente a carioca (MORAES, 2006). Dentre estes temas sempre esteve a figura do “malandro”, construída em uma mistura de realidade com a fantasia dos autores.

Ao focar em representantes da mitológica malandragem carioca, consagrada na obra de antropólogos (como Roberto da Mata) e críticos literários (como Antônio Cândido), a historiadora buscava mostrar a violência praticada pelos homens reais utilizados como exemplos típicos dessa mitologia. Assim, ela chama atenção para a complacência sexista de analistas que naturalizam ou silenciam sobre essa violência. Porém, ao usar homens negros como estudos de caso -- os afamados valentões Brancura e Baiaco, do Estácio -- a autora acaba reproduzindo a tendência da primeira historiografia, e da imprensa racista da Primeira República, de relacionar as contravenções e crimes do “malandro” (os jogos de azar, “cafetinagem”, a misoginia, brigas violentas por motivo fútil) prioritariamente ao homem negro. Isso acaba, a meu ver, reforçando estereótipos racistas do passado no presente¹. É curioso, nesse sentido, que Clementina Cunha (2015, p. 116-127) utilize análises quantitativas de livros de ocorrência para defender a tese de que a chamada Pequena África do Rio Janeiro tinha uma maioria branca de moradores, mas não aproveite essa documentação para uma análise da misoginia e valentia dessa suposta maioria.

Ao mesmo tempo, por se demorar nas questões da rivalidade e violência no interior das comunidades negras pobres, *Não tá sopa* transmite um retrato por vezes perturbadoramente negativo de boa parte dessas comunidades, com poucos traços de solidariedade e consciência racial. Com efeito, uma das teses centrais do livro é a de que identidades raciais positivas, como a que se afirma por meio da expressão “Pequena África”, atribuída a Heitor dos Prazeres, escondem “sob o manto da raça e da origem comum” uma série de desigualdades e desavenças (CUNHA, 2015, p. 424). A sugestão da autora não leva em conta que afirmar positivamente a raça em tempos de racismo científico, como foi a Primeira República, já era um ato revolucionário, de solidariedade, vinculado a várias outras práticas de resistência e “re-existência” (ROSA, 2018), como o associativismo recreativo, cultural,

¹ O conceito de raça e as categorias raciais são acionados neste texto de acordo com a práxis sociológica contemporânea, sintetizada no artigo de Antônio Sérgio Guimarães (2003). Raça é entendida como realidade social (não biológica), atrelada à interpretação da aparência física e histórico familiar dos indivíduos. Ela organiza relações sociais e operacionaliza a distribuição desigual de capitais (econômicos e simbólicos) e de violência na sociedade brasileira (operacionaliza o racismo).

mutualista e de classe². Ou seja, não leva em conta que a rivalidade não exclui a militância por uma consciência negra coletiva.

É também digno de nota que, apesar de lidar com fontes policiais, a autora não tenha analisado, sequer superficialmente, o racismo do aparato policial; na verdade, tendeu a minimizá-lo. Na passagem a seguir, por exemplo, o que a interessa não é o racismo da polícia, mas a diversidade racial dos infratores:

A despeito do racismo que levava descendentes de escravos com mais facilidade que brancos às cadeias das delegacias ou à Casa de Detenção, o que as evidências policiais revelam é, antes de tudo, a intensa mistura e a convivência entre trabalhadores brancos e negros, de diferentes origens nacionais, no enfrentamento de dificuldades da vida diária. (CUNHA, 2015, p. 128, grifos meus)

Apesar das inúmeras novidades do livro, e de sua atenção à vulnerabilidade das classes populares em face do Estado, no que tange à questão racial, seja no contexto das comunidades populares, seja a relação destas com a política, Clementina Cunha se aproxima de um prisma interpretativo conciliatório e mistificador, presente na historiografia primeira da música e no que se segue a ela. Através desse prisma, cuja sistematização acadêmica eu tenho chamado de “paradigma da mediação” (LIMA, 2021), as tensões e desigualdades raciais parecem inoperantes ou irrelevantes à análise e certos preconceitos acabam ficando incontestados. Não é raro encontrar, na historiografia produzida sob a influência desse paradigma, especialmente em trabalhos mais recentes, destaques a chefes de política que “caíam no samba” ou que teriam “dado uma força” aos sambistas. Evidência relevante disso é ver Carlos Sandroni (2013, p. 128) afirmar, em seu livro referencial, que “para cada delegado que reprimia, havia outro que dava cobertura” aos sambistas.

Essa reprodução tomou impulso depois que *O mistério do samba*, de Hermano Vianna ([1995] 2014), compilou, a partir de fontes de segunda mão e de uma análise inspirada em Gilberto Freyre, um punhado de episódios esparsos no tempo e no espaço de suposta confraternização entre membros da elite política, intelectual e até do aparato repressor com as comunidades negras (LIMA, 2021). Sob o impacto desse livro, que sistematiza o referido “paradigma da mediação”, tal confraternização parece ter se estabelecido como contexto social subentendido ao se falar de história do samba.

² Sobre associativismo negro na Primeira República, ver, entre outros, Domingues (2014); Butler (1999); Arantes (2005).

Eu disse ser curioso que o papel da polícia em relação aos sambistas negros parece vir sendo reavaliado “para melhor” ultimamente porque a primeira historiografia, que serve de base aos trabalhos acadêmicos mais recentes, costumava mencionar a importunação da polícia em relação ao samba na Primeira República. E o fazia a despeito de, por regra, silenciar sobre conflitos de raça ou gênero (LIMA, 2021). Aparentemente, essa era uma violência sobre a qual não era possível silenciar. Sérgio Cabral, por exemplo, em seu *As escolas de samba*, destaca a violência policial em diversas passagens, embora sugira que ela fosse direcionada a práticas musicais — o samba, a macumba, “tocar um violão” — e não às pessoas que as praticavam. Não se tratava de racismo, exatamente, mas de algo como um “preconceito cultural” contra a “cultura popular brasileira” (CABRAL, [1974] 2011, p. 25-27). Em termos de fonte, esse destaque à luta contra a polícia se baseava, como a essência da obra de Cabral e seus colegas, na memória de sambistas como João da Baiana, Bucy Moreira e Juvenal Lopes. Baseava-se também, do ponto de vista político, na sensibilidade que autores de pendor marxista, a exemplo de Cabral e José Ramos Tinhorão, demonstravam em relação aos sofrimentos dos trabalhadores.

Mesmo que tenham apontado para importantes fragilidades da primeira historiografia, trabalhos como os de Sandroni (2013), Vianna ([1995] 2014) e Cunha (2015) escolheram voltar-se também contra um de seus traços mais promissores no que diz respeito à questão racial: a denúncia, ainda que oblíqua, do racismo da polícia e, sobretudo, a persistência histórica da memória de quem lutou contra ela. Talvez isso seja reflexo da valorização da “fluidez” e das “hibridações” na teoria sociológica e antropológica dos anos 1990. O conflito, o embate, a oposição pareciam interessar menos que a interseção e a mediação naquele momento. Com boa probabilidade, isso também se comunica com certos automatismo mentais oriundos da ideologia da democracia racial brasileira, dos quais nossa intelectualidade tradicional ainda não se libertou totalmente (BENTO, 2002). Fato é que o conflito racial ficou mais distante da abordagem acadêmica da música popular brasileira nessa década. Até o fim dos anos 2000, foi a partir da história social e cultural da escravidão e do pós-abolição que esse tema chegou a tocar, mesmo que indiretamente, a música. Apenas há alguns anos é que a obra de Martha Abreu consolidou essa aproximação no Brasil (ABREU, 2017; 2010, LIMA, KOYAMA, 2019).

Mas os “brasilianistas” também vinham fazendo esse movimento desde, pelo menos, o trabalho de Bryan McCann (2004). Dessa corrente veio, na década passada, uma contribuição da máxima importância. Trata-se do livro *Making Samba*, de Marc Hertzman (2013), que aborda globalmente a questão racial na música popular brasileira da primeira metade do século XX, destacando o protagonismo de artistas negros e o racismo no processo de constituição do mercado de entretenimento. Ressalto em especial sua análise do domínio de homens brancos de classes privilegiadas nas chamadas “sociedades de autores”, responsáveis pela arrecadação dos direitos autorais, um grande passo para a compreensão da reprodução de privilégios nesse meio.

No entanto, Marc Hertzman (2013) também busca matizar a violência policial na história dos sambistas das comunidades negras. Mais especificamente, ele faz uma crítica à reiteração, na primeira historiografia da música popular e na historiografia do pós-abolição, da ideia de “perseguição policial ao samba” durante a Primeira República. Entre outras coisas, o autor argumenta, no capítulo intitulado “*Beyond the punishment paradigm*”, que : (1) nunca houve leis ou rotinas policiais sistemáticas voltadas para a coibição de práticas musicais na Primeira República ; (2) havia setores das elites nacionais e mesmo do aparato policial que se entusiasmavam por essa música, ou seja, que a situação de seus cultores não era de completa repressão; (3) a memória de sambistas homens sobre “ser perseguido” podia ser uma maneira de silenciar, pelo uso de uma autoimagem heroicizada de sujeito oprimido, as violências e os crimes que eles tenham de fato cometido; (4) a história de musicistas negros vai muito além da opressão, envolve conflitos internos, um importante protagonismo no mercado do entretenimento e o enfrentamento do racismo e da desigualdade racial.

Em que pese a seriedade dessas ponderações, que incorporam de modo crítico a posição de Hermano Vianna ([1995] 2014), algumas questões permaneceram pouco contempladas em seu livro ou nos debates sobre esse tema até o presente: o que, precisamente, os/as detentores dessa memória queriam dizer quando contaram aos cronistas da música popular que o “samba era perseguido”? Que importância tinha, para eles/elas, reiterar essa memória? E a que experiências essa memória se relaciona? A meu ver, ainda não demos atenção suficiente à substância histórica e política dessas memórias no contexto acadêmico, e é nessa lacuna que este artigo se insere.

Na próxima seção, eu faço uma crítica da crítica de Marc Hertzman. Para tanto, será preciso imergir novamente no passado e nas memórias que embasam o que esse autor chamou de

“*Punishment paradigm*”. Essa imersão se dará através de uma análise comparada, e situada no contexto da literatura do pós-abolição carioca, de memórias de musicistas que viveram o processo social em meio ao qual esta ideia de perseguição ao samba se consolidou. Utilizarei, como fontes principais, depoimentos orais prestados por musicistas negros e Escolas de Samba à série de Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS).

Antes, uma nota metodológica. A narrativa e análise que faço na seção seguinte são parte de uma pesquisa mais ampla, que tem buscado dar visibilidade positiva à agência e ao pensamento das comunidades negras de música do Rio de Janeiro sobre sua própria história³. Esses depoimentos foram idealizados por uma equipe de profissionais da música, jornalistas e produtores em sua maioria, majoritariamente homens brancos, responsáveis em grande medida pela escrita da “primeira historiografia” da música popular. Tinham, por isso, o fim de celebrar um ideal de país alegre, musical e livre dos preconceitos raciais (LIMA, 2021; 2022). Ao revés de tal enquadramento, e da posição inferior que ocupavam na relação de poder estabelecida com essa equipe socialmente privilegiada, os musicistas ouvidos neste artigo foram sempre ativos na condução de suas entrevistas, narrando histórias imprevistas sobre lutas, dores e conquistas, profundamente marcadas pelo racismo estruturante da sociedade brasileira.

Seguindo a prática da história oral (PORTELLI, 2016), não utilizo essas fontes para estabelecer definitivamente o passado, mas exploro a possibilidade de que a memória se refira a fatos e experiências reais, possibilidade tanto maior quanto mais numerosos forem os testemunhos que apontam numa mesma direção e quanto mais os objetos da memória encontrem respaldo em outras fontes e na historiografia. Porém, me interessa sobretudo a compreensão que os entrevistados têm de suas experiências (individuais/coletivas) vividas, a maneira como as comunicam e se afirmam como sujeitos por meio dela. Sobre isto, nenhuma fonte é mais precisa do que suas próprias vozes⁴.

³ A maior parte dos depoimentos analisados foi gravada entre as décadas de 1960 e 1970, originalmente em fitas de áudio e depois regravadas em CDs para arquivamento. Para a tese, foram analisados em detalhe 25 depoimentos da seção de “Música Popular Brasileira” e quatro da seção “Carnaval” do acervo do MIS, sendo 26 de caráter biográfico e três prestados coletivamente por integrantes das Escolas de Samba Mangueira, Portela e Império Serrano.

⁴ No processo de pesquisa no museu, que durou cerca de 3 anos, os depoimentos foram transcritos e organizados em um arquivo de texto, respeitando as divisões de faixas presentes nas mídias. A referência a eles ao longo do texto trará sempre a indicação do nome do depoente ou da agremiação (no caso de depoimentos de Escolas de Samba), ano da entrevista, CD e Faixa onde se encontra a narrativa citada. Retirei pausas e intervenções dos entrevistadores quando não interferiam no discurso dos entrevistados.

A polícia da cultura – das “tocatas de preto” às Escolas de samba

Analisando processos judiciais de liberdade e a historiografia sobre a cultura escrava nas últimas décadas da escravidão no Rio de Janeiro, Sidney Chalhoub (1990) vislumbrou uma “cidade negra”, organizada através de redes sociais estendidas pelas ruas do centro, da região portuária e do bairro popular que mais crescia no último quarto do século XIX, a Cidade Nova. Andando pelos cortiços, botequins, casas de santo e *zungus*⁵ da região, escravos/as misturavam-se a trabalhadoras(es) livres e usufruíam — diz o historiador — uma liberdade prática (o “viver sobre si”). Organizavam festas, cerimônias religiosas, fugas, e pressionavam a sociedade pelo fim do cativo.

A preocupação das autoridades com essa “balbúrdia” foi constante ao longo do Segundo Reinado. Tentou-se controlá-la com alguns dispositivos legais como o “código de posturas” elaborado pela Câmara Municipal — que proibiram reuniões, “vadiagem”, “batuques” e “tocatas de negros” — destinando responsáveis para sua aplicação: fiscais de freguesia, chefes de polícia, vereadores e, em última instância, os ministros do Império. Nessa época, algumas das formas básicas de tentar abrir brechas no controle eram associar-se a irmandades religiosas, requerer “licenças” ao chefe de polícia da região para realização de qualquer festejo e negociar o apoio de poderosos ou pequenos comerciantes locais⁶.

Assim, transgredindo e dialogando com o “código de posturas”, a cidade negra manteve-se firme com seus “batuques e tocatas”. Essa foi uma das razões principais pelas quais a remodelação do centro, com a destruição de moradias e costumes populares, tornou-se tão urgente para as elites entre o fim do Império e início da República, dando azo a títulos na base do ordenamento jurídico do novo regime. A “liberal” constituição republicana garantia o direito à reunião e a qualquer religião, mas o código penal de 1890 criminalizava a “vadiagem”, o “curandeirismo” e a “capoeiragem”. Como se sabe, o “crime de vadiagem” abria espaço ao controle discricionário da polícia sobre a circulação de pessoas pelas ruas e, no limite, em qualquer espaço visto como suspeito; o de “capoeiragem” tornava

⁵ Espécie de hospedaria, casa de pasto, botequim, além de espaço de festas e cerimoniais de africanos e afrodescendentes.

⁶ Sobre tais negociações e o controle estatal sobre manifestações culturais no século XIX, ver Abreu (1996). Outra política de “segurança”, marcante sobretudo nas primeiras três décadas do Império, tinha o fito de controlar a crescente população trabalhadores escravizados durante a noite na zona urbana do Rio de Janeiro. Trata-se chamado “Toque do Aragão” – um toque de recolher noturno, criado em 1825 (CHAZKEL, 2013).

puníveis a prática da capoeira e outras, a ela se associadas; e a tipificação do curandeirismo possibilitava arbitrariedades contra terreiros de candomblé e macumba⁷.

Os depoimentos do MIS, apesar de voltados para episódios leves e descontraídos do passado, registraram esse período de transição da tecnologia de controle entre um regime e outro a partir das vozes de quem o sentiu na pele. Mas estes acrescentam à lei um dado que não aparece explicitamente nela, mas que se insinua em sua leitura: a relação das novas proibições (vadiagem, curandeirismo) com velhos “problemas” — as práticas de música negra. João da Baiana, nos primeiros minutos da entrevista que inaugura a série, em 1966, esbarra logo nesse tema. Descrevendo as famosas festas das tias baianas, diz ele que, do fim do século XIX ao início do XX:

era proibido o samba, elas tinha que tirar uma licença com o chefe de polícia. Tinha que ir na chefatura e explicar, pros chefe de polícia, [que] queria dar um samba — dar um baile, uma festa qualquer, mas queria um samba no fim. Porque ali daquele samba saía batucada, saía candomblé, tudo mais, porque cada um gostava de brincar de uma maneira. [...] então tirava logo uma licença geral. (João da Baiana, 1966, CD 94, f. 2)

São memórias como essa que baseiam o que Hertzman (2013) chamou de “paradigma da perseguição”. Relembremos com mais cuidado o que argumentava esse autor. Segundo Hertzman (2013, p. 34), a “proibição” do samba ou de qualquer música no século XX não é apenas “imprecisa, mas incorreta”, pois não estava expressa em lei nem aparecia nas fontes judiciais e policiais que ele consultou. Os quadros da polícia e da elite — acrescenta — também contavam com entusiastas ou simpatizantes das manifestações culturais negras, e foram-lhe, portanto, úteis em alguma medida. Ademais, o autor lembra que a constante reiteração pela historiografia social da cultura do Rio de Janeiro desse “paradigma da perseguição/punição” vem produzindo silêncios relevantes sobre outra ordem de conflitos. Esse paradigma foi por vezes usado por sambistas para traçar de si mesmos retratos heroicos e, assim, deixar nas sombras atos de violência que eles próprios cometeram, em especial contra mulheres de sua própria comunidade. Finalmente, ater-se à questão da perseguição não permite, segundo Hertzman, que se avalie o protagonismo profissional desses musicistas em sua amplitude, pois eles acabam aprisionados à figura de vítima e é necessário ir além disso.

⁷ Sobre a perseguição à “feitiçaria” entre o Império e a República, ver Possidônio (2018), Maggie (1992) e a coleção “Nosso Sagrado”, atualmente no Museu da República, que reúne artefatos apreendidos pela política em terreiros de religiosidades de matriz africana no Rio de Janeiro.

Eu estou de acordo com as linhas gerais dessa ponderação, mas entendendo que o sentido histórico de memórias como essa de João da Baiana não foi cuidadosamente avaliado por Hertzman e que a utilização de fontes policiais para criticá-las esbarra em limites importantes. A meu ver, essas recordações são marcadores históricos comunitários e evidências da continuidade da vigilância policial em relação à cultura negra entre o Império e a República. Para demonstrar esse ponto, atentemos para o contexto de *experiências* em que se origina a lembrança de João.

Ele nasceu em 1887, filho de baianos e neto de africanos que foram cativos, donos de uma “tenda” de produtos “afro-brasileiros” no Largo da Sé, antigo reduto de comerciantes “mina” da região central⁸. A mãe, Presciliana, “ventre-livre”, habitava e geria um terreiro de candomblé nas imediações da rua Senador Pompeu, uma das veias principais a ligar o porto e a Cidade Nova. Por tudo isso, é extremamente provável que essa família tenha enfrentado as sucessivas formas de controle que permeiam o processo de abolição: o risco de re-escravização, a intolerância contra “tocatas de pretos” e “batuques”, prisões por “vadiagem”, “feitiçaria” ou “capoeiragem”, além de insultos e agressões raciais, que se tornam cada vez mais comuns à medida que a escravidão perdia efetividade na manutenção das hierarquias sociais⁹. Em meio a esse enfrentamento, vivido pelo menos por três gerações, “proibição” não seria uma maneira prática, mesmo prudente, de interpretar e ensinar para as crianças os limites impostos pelas autoridades ao direito de ir e vir, reunir-se, fazer samba ou cultuar os orixás? E, pelo mesmo motivo, não seria fundamental ensinar e lembrar que, para qualquer dessas práticas, era importante tirar uma “licença”? Não seria, finalmente, uma escolha provável que essas lições de direito popular tivessem como objeto básico o “samba”, que à época, e ainda hoje em comunidades tradicionais, significa mais do que um gênero de canção, designando também a festa e as práticas culturais a elas conectadas, como candomblé, macumba e o próprio samba?

Licenças e vigilância policial foram recorrentemente mencionadas, nos estúdios do MIS, por pessoas de origem humilde, ligadas a práticas religiosas e musicais de matriz africana, nascidas entre o fim do século XIX e os anos 1920. Suas memórias testemunham, portanto, uma continuidade, percebida por seus círculos de convivência, entre a atuação da polícia para com eles ao longo de todo esse período, chegando mesmo à década de 1930:

⁸ Fonseca (2019, p. 168).

⁹ Ver Albuquerque (2009); Gato (2020); e Pinto (2014); Monsma (2016).

Era preciso tirar licença na polícia [para fundar um rancho], que ficava na Rua do Lavradio. (Donga, 1968, CD 114.1, f. 5)

Nós fugíamos daqui [da “cidade”] porque a polícia perseguia a gente, a gente ia pros morros pra fazer o samba. (João da Baiana, 1966, CD 94, f. 18)

... porque nós andávamos amuados com as perseguições da polícia. Era uma coisa horrível. (Donga, 1968, CD 114.1, f. 5)

E a polícia às vezes vinha, sabe? Alta hora da noite, rondando o morro, via aquele montinho sentado ali e nós saía todo mundo. [...] Aí corria, aí espera a polícia ir embora depois nós vinha cantar outra vez, né? [...] Tamborim, baqueta, isso tudo era considerado arma na época [Anos 1920 e 1930]. (Babaú *in* Carlos Cachaça, 1992, CD 826.1, f. 14)

Numa roda de samba, a política chegava, tomava o instrumental, né? Quebrava, separava as mulheres dos homens e levava. Era um flagrante, uma contravenção. [...] Era muito comum a polícia fazer essas coisas. O instrumental era arma. [...] E dava “vadiagem”. Samba dava “vadiagem” na época. [...] Quebrava pandeiro, violão, bandolim [...]. (Carlos Cachaça, 1992, CD 826.2, f. 13)

Eu tenho aqui outros documentos. [...] Em 1935 a polícia me deu licença — que antigamente era tirada no nome de uma determinada pessoa — então já dava a licença à Escola de Samba Portela. (Armando Passos *in* Portela, 1967 CD 187.1, f. 2)

Quando o samba era caso de polícia [...], o samba não saía assim [fácil]; quem quiser fazer um bloco agora aqui, faz, tá acabado; naquele tempo [anos 1930-1940] não. (Dona Zica, 1993, VI-00257.1, 5'38"-11'40")

Além de amplo espectro geracional, essas memórias são abrangentes geograficamente. As de Donga e João da Baiana circulavam primordialmente dentro da comunidade baiana da pequena África. Mas essa comunidade se dispersou pelos subúrbios conforme se tornava mais cara a vida nos arredores do centro, como lembra Donga no mesmo depoimento, e sua memória ia com ela. Heitor dos Prazeres, filho dessa comunidade, é exemplo paradigmático desse movimento: ele morou em Mangueira, Cidade Nova, Oswaldo Cruz, Dona Clara, Madureira, Estácio e outras paragens. E o que vale para Heitor vale, em menor medida, para os demais narradores citados: Carlos Cachaça, Babaú e Dona Zica falam primeiramente, mas não somente, de Mangueira; seu Armando Passos, de Oswaldo Cruz.

Juvenal Lopes, presidente da Mangueira em 1968, descreveu de modo especialmente denso o problema das comunidades negras com a polícia. Sua narrativa merece destaque. A história se passa nos subúrbios, por volta dos anos 1920:

Eu iniciei no samba — porque você sabe que naquele tempo o samba era verdadeiramente quase uma espécie criminoso, eram considerados vagabundos quem cantava samba — de maneiras que eu não tenho vergonha de lhe dizer, com minhas calças rotas nos fundilhos, quantas e quantas vezes com meu pé no chão, era a única brincadeira donde eu podia me entreter, *porque era brincadeira donde gente entrava-se à vontade, era macumba e samba*. Porquanto, para se cantar o samba verdadeiramente, *tirava-se licença de uma dança afro-*

brasileiro que era macumba. E nessa dança afro-brasileiro então cantava-se o samba escondido. Tanto que eu me lembro, como me lembro hoje, que a falecida Tereza do Miná me levou em casa do Brasilino, em Terra Nova [Zona Norte], pra nós cantarmos o samba no dia seguinte. Então, terminada a macumba, nós fomos cantar o samba. Aí entrou as senhoras com pão de ló, pão com manteiga numa bandeja e oferecendo ao povo que terminava a macumba pra se alimentar pra ficar ali com o samba e coisas mais. Essas épocas em São João fazia um frio medonho [...], uma serração enorme, então as portas ficavam fechada, lá em cima do Morro do Urubu, em Terra Nova. *Dona Tereza do Miná, que era uma crioula lá de Mangueira, mas tocava muito violão também, fazia suas coisas, seus samba*. Ela, olhando aquilo, passou a mão no violão e começou a cantar (quando veio o pão de ló, o pão com manteiga, daí pras distribuições de canjica e café): “Cruz credo/credo em cruz/aí vem o delegado Abelardo e Luz”. Daqui a pouco: “Ninguém corre! Ninguém corre! É a polícia!”. Pois o delegado Abelardo e Luz, que era delegado do 23º Distrito. Aí nos fez andar de Terra Nova a Madureira, a pé, e quando a gente chegava no meio do caminho ele dizia assim: “canta, canta”. [...] eles empurravam: “canta, canta!”. *E quando levantava a bengala a gente começava: “Cruz credo/credo em cruz/aí vem o delegado Abelardo e Luz”. E eles sambando, aquela macacada, e nos levou a pé até Madureira*. Quando chegou no 23º distrito, nós ficamos ali umas duas horas, né? Ele aí garrou, chamou o Brasilino, diz-assim: “olha aí, outra vez que você tirar licença pra esse baile afro-brasileiro que não cumpria o que tá na licença eu lhe boto na cadeia, heim!” Passou a mão no instrumento, aqueles tambores de macumba, pandeiro e instrumentos de samba, rebentou aquilo tudo, rasgou aquilo tudo, e nós depois de tá lá umas duas horas, descemos a escada com fome, com um frio medonho, pra vir embora pra casa. *Ele ainda nos soltou e levou aquilo na brincadeira*. (Mangueira, 1968, CD 209.1, f. 1-2, grifos nossos).

Há muito o que comentar sobre essa narrativa, mas tentarei ser breve. Nas ponderações em relação à arbitrariedade da polícia na história da música no Rio, geralmente evoca-se algum delegado que “caía no samba”, mesmo que escondido, ou “aliviava” para sambistas¹⁰. Juvenal, por outro lado, nos sugere que os policiais paternalistas, “que levavam a coisa na brincadeira”, podiam se divertir e sambar enquanto torturavam, humilhavam e coagiam seus alvos, fossem estes homens ou mulheres, como a violonista dona Tereza do Miná. Ou seja, a “tolerância” ou “simpatia” de policiais não é, necessariamente, um sinal de respeito ou apoio, ainda é uma demonstração de poder. É, por assim dizer, a encenação da bondade de quem detém o chicote. Essa lógica da “bondade concedida” por quem detém o monopólio do poder era o cerne da relação entre senhor e escravo no século XIX e se mostrava com maior evidência na instituição da alforria. Até a “Lei de Ventre Livre”, de 1871, que, sob fortes protestos da classe escravista, tornou obrigatória a concessão de alforria a todo aquele que pudesse e quisesse comprá-la, alforria era prerrogativa senhorial, utilizada segundo critérios e condições estipuladas pelo senhor. Como tal, mesmo depois de concedida, ela poderia ser revista se o ex-proprietário verificasse, a qualquer tempo, “mal comportamento” por parte do/a liberto/a.

¹⁰ Ver, por exemplo, Hertzman (2013, p. 48); e Sandroni (2013, p. 127).

Desnecessário dizer que esse “mal comportamento” podia ser aquilo que o senhor bem entendesse, inclusive “abusos” de liberdade¹¹. Assim também seria, durante a República, a “vadiagem” para o policial encarregado de cerceá-la. É, repito, para essa continuidade que tais memórias chamam nossa atenção.

Tampouco se pode sugerir que a “tolerância” do aparato policial em relação às pessoas negras e suas práticas musicais fosse generalizada com base em exemplos fortuitos. A memória comunitária não corrobora essa suposição. Eu não ouvi relatos de chefes de polícia “protetores” de sambistas nos depoimentos do MIS: ainda que eles pudessem existir, fica evidente, por essa ausência, que o que de fato marcava a experiências dessas pessoas era a violência da polícia, não sua colaboração. E, podemos inferir, marcava-as não somente no passado, mas no presente autoritário dos anos 1960, quando foi realizada a maior parte dos depoimentos. A vigilância da ditadura militar sobre as escolas de samba nesse período, com intuito de evitar a disseminação de ideias contrárias ao regime entre elas, é fato conhecido, embora ainda pouco estudado (CRUZ, 2010). Além disso, não há indícios de que pobres e negros tenham sido menos arbitrariamente tratados pela polícia nos espaços mais marginalizados da sociedade brasileira nos 1960, como sustenta o diagnóstico de Lélia González e Hasenbalg (1982) ao fim da ditadura. Ou mesmo em nosso tempo, considerando a brutalidade policial cotidiana nas favelas da cidade do Rio de Janeiro.

Agora, pensemos sobre outro ponto da descrição de Juvenal Lopes: a destruição dos instrumentos musicais. Qualquer musicista sabe que esses objetos são pesadamente carregados de afeto e é, portanto, capaz de entender que destruí-los fazia parte da tortura. Não é por outra razão que o narrador destaca esse particular. Os instrumentos de percussão no meio cultural de Juvenal, na época à qual ele se refere, eram em geral feitos pelos/as próprios/as tocadores(as); eram frutos de seu trabalho. Violões e cavaquinhos eram por vezes comprados com difíceis economias. E, entre os tambores “de macumba”, podiam estar centenários *tambus* de madeira escavada que se usa também no jongo, repositórios de memórias familiares e da luta contra o cativo, como o são até hoje em comunidades jongueiras do Sudeste. O instrumental continha, além disso, a prática rotineira de música dos tocadores, que demanda tempo, concentração, investimento técnico, cognitivo, emocional. Ademais, representava o *modo-de-vida* da gente da macumba e do complexo sonoro

¹¹ Sobre a instituição da alforria e “lei do ventre livre”, ver Chalhoub (2003; 1993).

cultural do samba. Com cada golpe desferido contra os instrumentos se feria o esforço, a história, a memória, a identidade dos/as musicistas, e ainda lhes lembrava que sua liberdade conquistada 1888 encontrava limites na boa vontade das autoridades¹².

Poucas cenas representam tão bem o conceito contemporâneo de “epistemicídio” (o apagamento do saber do sujeito historicamente subalternizado) como essa descrita por Juvenal e outros: a destruição masoquista dos instrumentos artísticos diante de seus construtores e cultivadores e no espaço mesmo de seu cultivo. Esse é um atentado contra o conhecimento, a cosmovisão, a expressão, contra o lugar e contra a existência (o ser) das comunidades violentadas. Pois, na prática ou na teoria, a negação dessas coisas não se faz separadamente:

El privilegio del conocimiento en la modernidad y la negación de facultades cognitivas en los sujetos racializados ofrecen la base para la negación ontológica. En el contexto de un paradigma que privilegia el conocimiento, la descalificación epistémica se convierte en un instrumento privilegiado de la negación ontológica o de la sub-alterización. “Otros no piensan, luego no son” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 145).

Ao mesmo tempo, no contexto da experiência histórica da escravidão e de suas continuidades no pós-abolição, a negação da expressão negra (musical, entre outras) é também um reconhecimento, pela violência, do perigo que a visão de mundo que ela encerra oferece para a manutenção do *status quo* das relações raciais. Disso nos lembra Grada Kilomba (2019) ao comentar o sentido da máscara da “escrava Anastácia” (que viveu na Bahia no século XIX), em *Plantation Memories*.

É verdade que em nenhum dos relatos citados a cor dos sambistas é indicada como marcador da vulnerabilidade, mas isso está implícito no corpo da pessoa que fala e nos contextos comunitários nos quais se situam as histórias narradas. Ademais, em uma sociedade e em um setor da memória nacional (a música) nos quais se buscou, historicamente, silenciar sobre o racismo (seja para evitar reconhecê-lo, seja para evitar a culpa de perpetrá-lo), destacar a criminalização *do samba e da macumba* era, da perspectiva de suas vítimas, uma maneira de denunciá-lo sem exaltar os ânimos de quem preserva esse velho tabu. Especialmente se essa denúncia precisasse ser feita, como era no caso em tela, diante dos públicos brancos da Zona Sul do Rio de Janeiro, que compareciam em peso aos

¹² Sobre a questão dos limites à liberdade negra às vésperas da abolição e depois dela, ver Albuquerque (2009); Gato (2020). Sobre a construção dos instrumentos no circuito de samba e de jongo, ver Galante (2015), Mukuna (2000) e o livro organizado por Lara e Pacheco (2007).

eventos do MIS nos anos 1960 e que constituíam a maioria dos integrantes do estafe desse museu. Se Sérgio Cabral não deixou clara essa sutileza ao lidar com essas memórias em seu citado livro sobre as escolas de samba, é porque não a compreendeu ou porque entendia ser inconveniente tocar nesse assunto diretamente.

Importante ressaltar que, sobre a violência contra os instrumentos e os sambistas, não há apenas testemunhos orais. Lidando com fontes da imprensa, a pesquisa recente de Eduardo Vidili (2018; 2021) mostrou que episódios como o narrado por Juvenal, sem autos de processo, às vezes sem prisão, mas com agressões, destruição e/ou apreensão de instrumentos, eram comuns pelo menos até o fim da década de 1920. As memórias citadas retratam de forma particular experiências reais, e em termos muito próximos aos que Vidili leu nos jornais. Isto posto, podemos voltar às críticas feitas por Marc Hertzman à “proibição do samba”.

O historiador afirma não encontrar registros dela na documentação policial. Porém, como mostram as memórias de sambistas e outras fontes, a polícia não precisava colocar as batidas nas rodas de samba e eventos similares em seus livros de ocorrência, gastar papel e tempo: bastava “levantar e descer a bengala” nas costas do “vagabundo” para exercer suas funções, como disse Juvenal. O caráter sumário dos registros relativos à “vadiagem” nessa documentação é outro provável motivo, como Hertzman reconhece. Entre os muitos “vadios” negros encarcerados sem maiores explicações, não devia haver poucos envolvidos com práticas performáticas estigmatizadas no momento da prisão.

Tem razão o autor quando afirma que a “música”, em si e isoladamente, não era alvo da polícia. É difícil imaginar que guardas invadissem o Teatro Municipal atrás de um tenor italiano acusado de ser “contumaz vagabundo” — como se diz na documentação policial. Ou então que um soldado fosse à elegante casa do cantor branco Mário Reis para quebrar-lhe o violão e mandar parar sua cantoria. Sob o escudo da riqueza e da brancura normativas na Primeira República, qual música seria reprimida? Ela se tornava uma ameaça ou incômodo quando associada às chamadas “classes perigosas” (pobres), especialmente à gente negra, seus corpos, costumes e espaços. A música ou o samba “em si”, como insistem os etnomusicólogos, são abstrações analíticas. Na vida real, ela está sempre vinculada a algum grupo social e, portanto, *vigiar a música é vigiar pessoas*. Nesse sentido, a ideia de que o “samba era proibido” não é “incorreta”, mas um modo de ler e comunicar uma experiência coletiva e continuada de vulnerabilidade, que estava associada à música, mas não se

restringia a ela. Tanto não se restringia que a legitimação do samba como cultura nacional fez dele um *locus* de invenção artística de todas as classes e cores, enquanto a população negra seguia, sempre, como o principal alvo da violência policial. O samba pode ter se tornado coisa aceitável aos olhos dos aparatos de controle; seus detentores originários, nem tanto.

E, finalmente, mesmo na letra da lei, a sugestão de Marc Hertzman deve ser matizada em face da criminalização da capoeira pelo código penal. Rodas de capoeira se caracterizam, dentre outras coisas, pela presença de canto e palmas; e como atividade corporal, a capoeira é, além de luta, “música e dança” (para usarmos termos ocidentais). Nela, cada movimento é gesto rítmico, além de ser gesto marcial, e não é outra a razão pela qual a prática musical chamada pelos musicistas que ouvi no MIS de “batucada”, bem conhecida dos estudiosos de samba, levava também a alcunha de “capoeiragem”. Se as autoridades não incluíram o termo “música” ao proibir a “capoeira”, isso se deve à sua desfaçatez ou, o que é igualmente provável, aos seus preconceitos eurocêntricos sobre o que a “música” é.

Marc Hertzman (2013) tem razão, enfatize-se, ao destacar a necessidade de se ir além do “paradigma da perseguição” e de não silenciar sobre atos de misoginia e outras violências que sambistas tenham praticado. O recente trabalho de Juliana Pereira sobre o maxixe e seus bailes na Cidade Nova mostra que, independentemente da raça dos envolvidos, a relação entre homens e mulheres das classes populares podia ser muito desigual e resultar em crimes misóginos terríveis. Mas, como eu dizia ao comentar o trabalho de Clementina Cunha (2015), tampouco se deve minimizar o cotidiano sitiado que marca a história e a memória desses/as musicistas. Também não acho que seja a melhor escolha política/epistêmica cobrar uma justa complexidade à discussão sobre a violência sugerindo que seus alvos são, na verdade, seus perpetradores. Pois há certa proximidade, sem dúvida não intencional, entre esse raciocínio e os argumentos em favor do arbítrio do aparelho repressor. Ou seja, parece que se está dando alguma razão à polícia por desconfiar desses sujeitos. Eu entendo, ao contrário, que é preciso ter muito cuidado e precisão no discurso quanto discutimos essa temática, para que jamais se corra o risco de legitimar a conduta racista do aparelho repressor.

Em suma, a ideia de que o “samba era perseguido/proibido”, mesmo que pareça imprecisa sob os critérios da historiografia acadêmica, cumpre, no âmbito da memória comunitária, a função política de marcar e não deixar que seja esquecido um passado doloroso, que seguia vivo nos anos 1960 e que segue vivo, ainda que transformado, no nosso tempo. Sua inclusão na historiografia é,

portanto, a despeito do que os historiadores fizeram ou deixaram de fazer por causa dela, uma vitória relativa das negociações das comunidades negras com esferas produtoras e difusoras de memória histórica – como o jornalismo, a academia e o Estado. Elas convenceram historiadores de música ligados ao MIS e outras instituições de que, ao se falar do passado do samba, não se podia deixar de lembrar do racismo que marca a história da população negra no Brasil, de que a história da música neste país é também uma história política.

Considerações finais

Para finalizar, gostaria de lembrar de um marcador de memória, uma expressão surgida no pós-abolição do Maranhão, cuja trajetória se assemelha muito à memória da “perseguição ao samba”. Trata-se do chamado “massacre dos libertos” do dia 17 de novembro de 1889, estudado pelo sociólogo Mateus Gato (2020). Como mostrou a pesquisa do sociólogo, cidadãos negros foram mortos pela polícia enquanto protestaram em São Luís, naquela data, contra as incertezas em relação à sua liberdade trazidas pelo golpe republicano. Os manifestantes não tinham confiança de que o novo regime não viera para tomar-lhes a liberdade recém conquistada, foram às ruas contra ele e foram duramente reprimidos. Vários acabaram fuzilados. Tal violência foi, no entanto, minimizada pela imprensa da época e pela história oficial da cidade, que se referiram às mortes como acidentais, inexistentes ou sem importância. Ao contrário, para os amigos e parentes dos manifestantes assassinados e para as classes que conviveram com a truculência do aparato racial/social repressivo do novo regime, aquilo havia sido um “massacre”, símbolo de um contexto de violências, e como tal deveria ser lembrado. Foi nessa corrente contra-hegemônica da memória social, ou seja, na memória da população mais pobre e negra de São Luís, que o episódio ficou conhecido como “massacre dos libertos”. Tal corrente conseguiu despertar a empatia de certos comentaristas contemporâneos dos eventos, o que não permitiu que ela fosse completamente apagada dos registros escritos. E foi graças a esse registro que o “massacre” e seu contexto de violências veio, enfim, chamar a atenção dos estudos sociológicos.

Foi também uma corrente da memória social contra-hegemônica que veio chamar atenção para a violência contra os praticantes de cultura negra no pós-abolição com a expressão “perseguição ao

samba”. Analisar essa e outras memórias criticamente implica, antes de tudo, reconhecer e valorizar essa origem política. Mais do que fontes sobre o passado, elas constituem reivindicações de justiça entorno de problemas de longa duração.

Além de ajudar a construir uma visão mais nuançada de um importante tema da historiografia da música, o debate sobre a “perseguição ao samba” nos impõe uma reflexão teórico-metodológica mais geral a respeito da relevância das fontes orais na produção de uma crítica antirracista aos paradigmas interpretativos da cultura nacional. Tenho defendido, na esteira de Sueli Carneiro (2005), Paul Gilroy (2001) e outros autores, que ouvir atentamente o autodiscurso dos sujeitos subalternizados é hoje um passo necessário para a produção de conhecimento histórico. Esse exercício também nos convida a encarar a música e a cultura como terreno de conflitos, disputas e negociações, não apenas de aliança, comunhões, hibridações e pacíficas misturas de classes e raças (LIMA, 2019; 2023).

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930* [recurso eletrônico] Campinas: Editora da Unicamp, 2017.
- ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Campinas, 1996.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. *O jogo da dissimulação. Abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARANTES, Erika B. *O porto Negro- cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Campinas, 2005.
- BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Org.). *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Edição digital. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, L. 380-955.
- BRASIL, Eric. Muitos caminhos até chegar ao samba. *Revista Tempo*, v. 23, n. 2, maio/ago. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2017v230213>> Acesso em: 08 jun 2023
- BUTLER, Kim D. *Freedoms given, freedoms won: afro-Brazilian in post-abolition São Paulo and Salvador*. New Brunswick, NJ; London: Rutgers University Press, 1998.
- CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Tese (doutorado em Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

- CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (doutorado em Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: ed. Companhia das Letras, 2003.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade*. Uma história das últimas décadas da escravidão da corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAZKEL, Amy. O lado escuro do poder municipal: a mão de obra forçada e o Toque de Recolher no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 5, n. 9, p. 31–48, 2013. DOI: 10.5007/1984-9222.2013v5n9p31. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/1984-9222.2013v5n9p31>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- CRUZ, Tamara. P. dos S. *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos*. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.
- CUNHA, M. C. P. *Ecoss da Folia: Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CUNHA, Maria Clementina da. “*Não tá sopa*”: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora Unicamp, 2015. [e-book]
- DANTAS, Carolina Vianna. Monteiro Lopes (1867-1910), um “líder da raça negra” na capital da república. *Afro-Ásia*, n. 41, Salvador, 2010, p. 167-209.
- DOMINGUES, Petrônio. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 34, no 67, p. 251-281 – 2014.
- FONSECA, Thiago Teixeira. A região portuária do Rio de Janeiro no século XIX: aspectos demográficos e sociais. *Almanack*, Guarulhos, n. 21, p. 166-204, abr. 2019.
- GALANTE, Rafael. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro, séculos XIX e XX*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de História Programa de Pós-graduação em História Social, São Paulo, 2015.
- GATO, Matheus. *O massacre dos libertos: sobre raça e república no Brasil (1888-1889)*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo. Editora 34, 2001.
- GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero. 1982.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio. Como trabalhar com “raça” em sociologia. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 93-108, 2003
- HERTZMAN, Marc A. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.
- LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.
- LIMA, L. J. R. da S.; KOYAMA, A. C. *Um livro sobre canções escravas: diálogos entre arte, memórias, arquivos e educação, sobre a obra de Martha Abreu "Da senzala ao palco: canção escrava e racismo nas Américas (1870-1930)"*. *Acervo, [S. l.]*, v. 32, n. 3, p. 165, 2019.
- LIMA, Lurian J. R. S. O mistério do “Mistério do Samba”: raça e o paradigma da mediação na historiografia da música popular no Brasil (1933-2017). *Opus*, Opus, Porto Alegre, v. 27 n. 3, p. 1-40, set/dez. 2021.
- LIMA, Lurian J. R. S.; SILVA, Ana Tereza R. Trajetórias Formativas de Musicistas Negros no Pós-Abolição (1890-1930). *Educação & Realidade*, Porto Alegre, Porto Alegre, v. 47, e116429, 2022. <https://doi.org/10.1590/2175-6236116429vs01>
- LIMA, Lurian José Reis da Silva. Por uma história cultural da música: conflitos sociais e simbólicos no horizonte do músico-historiador. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 72-93, jan./abr. 2019. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2504>>. Acesso em: 29/05/2019.
- LIMA, Lurian José Reis da Silva. De Ismael Silva ao presente: por uma história antirracista da música popular. In: BESSA, Virgínia de Almeida; PÉREZ GONZÁLEZ, Julia-na. (ed.). *Sudeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 308-339.
- MAGGIE, Yvonne. “*Medo do feitiço*”: relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Orgs.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.
- McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham & London: Duke University Press, 2004. [versão Kindle].
- MONSMA, Karl. *A Reprodução do Racismo: Fazendeiros, Negros e Imigrantes no Oeste Paulista, 1880-1914*. São Carlos: EDUFSCAR, 2016.
- MORAES, José Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006.
- MUKUNA, Kazadi Wa (1978). *Contribuição Bantu para a música popular brasileira: perspectivas etnomusicológica*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Fortes laços em linhas rotas: literatos negros, racismo e cidadania na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado em História). Unicamp, Instituto de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Campinas, 2014.
- PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

POSSIDONIO, Eduardo. Entre Ngangas e manipansos. A religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de fins do oitocentos (1870-1900). Salvador: Sagga, 2018.

ROSA, Laila. Poéticas sonoras de Dissidências e "reexistências": os (trans)feminicídios e racismos epistêmicos e musicais no Brasil. *Cadernos do GIPE-CIT*, n. 41, 2018.

SANDRONI, Carlos (1997). *O feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Edição digital. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

VIANNA, Hermano (1995). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

VIDILI, Eduardo. Trânsito e significados do pandeiro no Rio de Janeiro (1900-1939). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 79, p. 134-154, ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i79p134-154>

VIDILI, Eduardo. *Registros da repressão policial ao pandeiro em periódicos do Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século XX*. ANAIS DO V SIMPOM 2018 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS GRADUANDOS EM MÚSICA, Rio de Janeiro, 2018.

SOBRE O AUTOR

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Pós-doutor no departamento de Música da UNIRIO, com bolsa FAPERJ NOTA 10. Foi Bolsista de Doutorado do CNPq, Pesquisador Visitante da Fulbright no Departamento de História da New York University. Integra o Grupo de Pesquisa Educação Saberes e Decolonialidades (UnB), Grupo de Estudo e Pesquisa Cultura Negra no Atlântico (UFF), o Laboratório de História Oral (UFF), o Grupo de Trabalho Emancipações e Pós-Abolição da ANPUH e o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. É Mestre em Música, Bacharel e Licenciado em Música, Licenciado em História. Atua como pesquisador e professor nas áreas de História e Música, discutindo temáticas relacionadas a racismo, conflitos raciais e protagonismo negro na sociedade e cultura do Brasil República; música, cultura e identidade negra na Diáspora Africana; música, historiografia e identidade nacional no Brasil; educação antirracista e intercultural. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4149-680X>. E-mail: lurianlima@gmail.com