

ARTIGO ORIGINAL

Militância cultural: memórias musicais do associativismo negro no Rio de Janeiro (1900-1930)

Lurian José Reis da Silva Lima 

Universidade do Distrito Federal, Escola de Educação, Magistério e Artes | Brasília, DF, Brasil

Resumo: Este artigo traça conexões e linhas de continuidade entre a história do chamado “associativismo negro popular”, a história das escolas de samba e a história da música popular no Rio de Janeiro, utilizando como fontes centrais entrevistas de musicistas negros oriundas do acervo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e tendo como recorte temporal aproximado o período entre 1900 e 1930. O foco não está nas minúcias desse período, mas nos elementos político-culturais duradouros e na dinâmica de interação social das comunidades negras, que conectam em um mesmo processo esses três ramos da história brasileira. O artigo põe em evidência uma série de valores culturais, sociais e políticos que constituem a história musical dessas comunidades como uma história de “militância” e desafiam os cenários, a cronologia e os problemas usuais do campo da “história da música popular brasileira”.

Palavras-chave: MPB, Samba, Associativismo Negro, História Social da Música, Cultura Negra, Relações Étnico-Raciais

Abstract: This article traces connections and lines of continuity between the history of the so-called “popular black associativism”, the history of samba schools and the history of popular music in Rio de Janeiro, using interviews with black musicians from the collection of the Museum of Image and Sound of Rio de Janeiro as central sources and taking as an approximate time frame the period between 1900 and 1930. The focus is not on the minutiae of this period, but on the lasting political-cultural elements and the dynamics of social interaction of the black communities that connect these three branches of Brazilian history in the same process. The paper highlights a series of cultural, social and political values that constitute the musical history of these communities as a history of “activism” and challenge the usual scenarios, chronology and problems in the field of “history of Brazilian popular music”.

Keywords: MPB, Samba, Black Associativism, Social History of Music, Black Culture, Racial Relations

Em 02 de abril de 1969, num desses eventos “absorventes” em que, segundo Geertz ([1973] 2008, p. 13), uma sociedade produz um discurso coletivo sobre si mesma, o compositor Ernesto dos Santos (o Donga) concedeu sua aguardada entrevista à série de Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (doravante MIS).

Para boa parte do público dos anos 1960 e do presente, Donga era bem conhecido por estar relacionado a dois acontecimentos que compunham certa narrativa da história da “música popular brasileira” que então se consolidava em livros de ampla circulação: a composição de “Pelo Telefone” (1916-1917), canção que seria por muitos e por muito tempo descrita como “o primeiro samba gravado”; e a viagem a Paris em 1922 do conjunto Os Oito Batutas, do qual fora líder, ao lado de Pixinguinha. Foi como tal, ou seja, como testemunha da gênese e dos primeiros voos internacionais do samba, que ele foi chamado a depor pela equipe do museu.

Se este enquadramento garantia a Donga ouvidos interessados no que ele tinha a dizer, impunha, por outro lado, limites importantes ao que **queria** contar. Aí é que mora a riqueza daquele registro. Donga era mesmo um especialista em samba, mas, como sustentou diante dos gravadores, não apenas em samba. Estudara e praticara choro, violão solo e “outras coisas mais”. Além disso, havia composto muito mais música que “Pelo telefone”, e viajado bem mais do que se imaginava. Sua visão sobre si mesmo e sobre a história do samba e da “música popular brasileira” era, assim, bem diversa dos pressupostos institucionais.

Apesar do propósito comemorativo que cercava a entrevista, e do controle exercido pelos funcionários (majoritariamente brancos) do museu, o depoimento tornou-se uma arena pública de disputas simbólicas, na qual Donga combateu em defesa de seus pontos de vista e – em termos ora mais ora menos explícitos – do reconhecimento da história e memória da “gente de cor” (a expressão é de Donga) com quem se formou e conviveu. Mais que acontecimentos, datas e cronologia de obras, essa história e essa memória eram feitas de lutas sociais¹.

Veja-se, por exemplo, a seguinte faceta da *trajetória formativa*² de Donga – e de muitos outros artistas negros das classes populares do Rio de Janeiro – para a qual o músico cobrou a atenção de

¹ Sobre os embates de Donga com seus entrevistadores, ver o depoimento do músico (Donga, 1969).

² Por *trajetória formativa*, entendo o percurso social/educativo por meio do qual um sujeito adquire os valores, saberes e

seus entrevistadores em 1969. “Essa é uma história que você precisa ouvir!”, disse ele em dado momento, abrindo alas para desconhecidos grupos carnavalescos negros do início do século XX: “Tô bem de conta, mal com o Alfaíate, sou jardineira, iaiá não me mate’. Você sabe o que é isso? Eram os grupos críticos. Os grupos críticos, que saíam pra criticar os outros antes das vésperas do carnaval” (Donga, 1968, CD 114.1, f. 2, 5, 6).

Nos anos 1960, a imprensa musical não deu a menor repercussão para esse registro. Mais de 50 anos depois, contudo, o historiador Eric Brasil (2016a) descobriu que as “críticas” dos grupos a que se refere o músico, como o Macaco é Outro, ligado à famosa matriarca Tia Ciata, se dirigiam especialmente ao racismo de que a população negra era alvo no Rio de Janeiro das primeiras décadas após a abolição da escravidão. A memória de Donga não apontava para um detalhe banal, mas para os antecedentes do que chamamos hoje de “militância antirracista” no samba e no carnaval, que geralmente identificamos como fenômeno recente, apesar de sua longa história.

Seguindo nessa mesma trilha, este artigo visa aproximar Donga e outros personagens da música popular brasileira dessa “militância” cultural ligada a associações denominadas “recreativas”, “dançantes” ou “carnavalescas”, das quais são herdeiras as escolas de samba cariocas. Eu traçarei conexões e linhas de continuidade entre a história do que a historiografia do pós-abolição chama de “associativismo negro popular”, a história das escolas de samba e a história da música popular no Rio de Janeiro, utilizando como fontes centrais as entrevistas do acervo do MIS e tendo como recorte temporal aproximado o período entre 1900 e 1930. Meu foco não está nas minúcias desse período, mas nos elementos político-culturais duradouros e na dinâmica de interação social das comunidades negras, que conectam em um mesmo processo esses três ramos da história brasileira. E, claro, também está no ato reflexivo e político dos entrevistados de contar sua história e divulgar seus valores. Além de oferecer uma contribuição à *história social da música*³ no Brasil, busco reforçar a corrente

experiências que constituem: sua autoimagem; seus ideais de pessoa (de cidadã/o, filha/o, pai/mãe, amigo/a etc.) e de artista; seus projetos e realizações pessoais e coletivas. Baseio-me, para tanto, em Lima e Silva (2022).

³ Amparado nos debates da “Nova História Cultural” e na concepção de cultura de Antonio Gramsci, entendo, na esteira de Lima (2019), a história social ou história cultural da música como aquela que busca inserir o som e a performance musicais no contexto de conflitos sociais e simbólicos em que se inserem e que vão além dos limites de um “campo musical” em sentido estrito. Essa orientação epistêmica pode ser vista como aliança entre a postura interdisciplinar da etnomusicologia e a história social da cultura, e visa, entre outras coisas, contribuir para a produção do conhecimento nas humanidades a partir de questões inerentes às práticas e sujeitos musicais.

historiográfica do pós-abolição brasileiro, que tem esmiuçado a relação entre atividades culturais e o exercício da cidadania entre descendentes de africanos na primeira república⁴.

Este artigo soma-se a publicações recentes que dão destaque à complexa história da música popular que se revela nas entrevistas de musicistas negros e negras ao MIS e que permanece, até o presente, pouco conhecida dos músicos acadêmicos e do público em geral (Lima, 2021; 2022b; 2023a; 2023b; Lima; Silva; 2022). Essas publicações são desenvolvimentos historiográficos baseados na experiências vividas e contadas por integrantes da cultura sonoro-performática afrocarioca. Ou seja, são consequências diretas da tenacidade desses sujeitos, homens e mulheres, em defender seus pontos de vista durante a produção deste que é o maior acervo de história oral da música popular brasileira – o acervo do MIS. Antes de desenvolver o tema específico deste texto, vale sublinhar a importância dessa *vontade de dizer*, sem a qual ele não existiria.

É fato bem conhecido que a historiografia básica da chamada “música popular brasileira” foi escrita por uma rede de jornalistas-historiadores ligados ao MIS e à FUNARTE entre os anos 1960 e 1980, em obras que começam a ser produzidas contemporaneamente à série de depoimentos do MIS (Lima, 2021). Essa rede estabeleceu uma cronologia de eventos, personagens e temas “clássicos”, bem como um problema central para esse campo de pesquisas: a formação de uma “tradição popular brasileira” em música através do samba e de suas transformações no mercado fonográfico (Moraes, 2019). Tal foco se manteve, ainda que sob um viés mais analítico e crítico, nas produções acadêmicas posteriores, oriundas da história, antropologia, sociologia e áreas afins. Esse enquadramento nacional, somado à tendência musicológica de centrar análise sobre o som e sua representação em papel ou fonograma, deixou em segundo plano uma vasta gama de *experiências sociais*⁵ que constituem a história da música no Rio de Janeiro – para ficar ainda neste recorte geográfico central (Napolitano, 2006; 2007; Lima, 2021).

⁴ Para um panorama, ver Abreu et al. (2018a; 2018b). Trabalhos específicos oriundos dessa corrente historiográfica serão citados ao longo do artigo.

⁵ Em consonância com Lima e Reis (2022), a noção de *experiência* – tão fundamental ao conhecimento histórico – tem neste texto o significado amplo de *passado vivido*, nas suas dimensões práticas, emocionais, simbólicas e reflexivas. Nesse sentido, são experiências tanto as lições de música quanto a dor provocada pela exclusão racial e a reflexão sobre a sociedade geradas por essa dor. As narrativas orais que utilizo, enquanto atos reflexivos, são também parte da experiência narrada, mas a substância e a origem das experiências são constitutivamente maiores que um ato de linguagem: passam sempre pela interação *real* do sujeito com o mundo em que vive(u).

Fundamentalmente – este é o ponto que interessa a Donga e a mim, neste momento – restou pouco conhecida a complexidade das trajetórias individuais e dos desafios sociais e políticas enfrentados pelos integrantes das comunidades negras ao construir uma cultura musical que se tornaria – modificada e massificada – cânone nacional. Esse lado da história que a história não conta é que veio a ser afirmado com tenacidade por Donga e outros/as integrantes dessas comunidades, nos interstícios da cronologia nacional que o estafe do MIS buscava registrar em sua série de depoimentos (Lima, 2021; 2022b). Reconheçamos nossa dívida para com eles e elas.

São três as seções em que se divide o artigo, além desta introdução: a) na primeira, faço uma breve revisão da historiografia do pós-abolição, com foco no tema do associativismo, e algumas considerações metodológicas acerca do uso de minhas fontes para aproximar musicistas dos cenários descritos nessa produção; b) em seguida, descrevo e comento algumas características do associativismo negro no Rio de Janeiro (1900-1930) em uma narrativa que põe em diálogo a historiografia especializada e as memórias registradas no MIS; c) nas considerações finais, reitero os pontos centrais dessa descrição, destacando como elas desafiam a historiografia da música popular e sugerem outros caminhos de pesquisa nesse campo.

O associativismo cultural negro no pós-abolição

A partir da década de 1890, os centros urbanos brasileiros assistiram à proliferação de associações políticas e culturais da população “de cor”. Essas instituições visavam criar e reforçar laços de sociabilidade, solidariedades e identidades coletivas, especialmente importantes nesse momento de rearranjo das relações sociais e raciais, marcado por renovadas formas de operação do racismo e de exploração do trabalho que acompanham o fim da escravidão. O elo histórico e certos elementos culturais recorrentes (como a música de matriz africana) tornavam essas associações um fenômeno unificado, mas a maneira como os laços sociais seriam cultivados no interior de cada uma delas seria tão diversa quanto diversos eram entre si, especialmente em termos econômicos, os grupos que as organizavam.

Mais ou menos ao mesmo tempo, as elites e classes médias brancas do país construíam suas próprias instituições privadas de socialização, como os chamados “*Clubs*” sociais, dos quais o mais famoso parece ter sido o Jockey Club, espaço de interação dos poderosos da capital, do Império à República (Needel, 1993). Embora dialogassem em termos organizativos com estes, e até se espelhassem neles, as associações negras tinham objetivos autônomos em muitos sentidos divergentes dos espaços de convivência da elite.

A classe média negra de São Paulo alcançou especial destaque na história e historiografia desse “associativismo” pela maneira coesa e organizada que se mobilizava e por ter encampado a militância política com jornais e grêmios voltados explícita e combativamente para a questão racial. Os/as paulistanos/as construíram uma rede ampla de “aparelhos privados de hegemonia”, de certa influência nacional e internacional, da qual emergiu um partido político nos anos 1930 – a Frente Negra Brasileira (Domingues, 2007).

Essa militância em sentido restrito vem sendo observada em todas as regiões do país. Quanto ao Rio de Janeiro, as descobertas historiográficas são numerosas e muito significativas. Entre as décadas de 1880 e 1910, a cidade foi palco da construção de redes de homens de letras, como José do Patrocínio, Ferreira de Menezes e Machado de Assis, dedicada à causa da abolição, da denúncia do racismo e da reivindicação, junto ao Estado, de medidas reparatórias para a população egressa do cativeiro. O Rio assistiu, na mesma época, a revoltas populares, greves, à fundação e atuação de sindicatos, entre os quais os pioneiros União e Resistência, de trabalhadores do porto. Foi aí também que mobilizações populares levaram à eleição e posse do deputado negro Monteiro Lopes. Trabalhos recentes vêm demonstrando que essa politização das massas passava sim por esferas organizativas de luta.⁶

Porém, em muitos contextos históricos o caráter explícito dos propósitos não torna um grupo mais ou menos politicamente relevante que outros, nem a busca por seus objetivos é necessariamente mais efetiva quando feita a brados e palavras de ordem. Associações culturais e “recreativas” – como se dizia naquele tempo – ajudaram muito mais do que se pode imaginar os defensores de concepções

⁶ Ver Domingues (2007; 2014; 2019); Arantes (2005, p. 86); Pinto (2014); Dantas (2010).

estritas de “*associativismo*” na construção das barricadas da Revolta da Vacina, de 1904, e de outras formas de resistência.

Foi principalmente no campo da “cultura popular” que a agência negra esteve visível no Rio de Janeiro e Salvador nesse período, pela importância que a música e a religião afrodescendentes adquiriram na história e memória dessas duas cidades. Historiadoras/es têm argumentado que o exercício e a defesa de práticas sonoro-performáticas também eram formas de dizer-se cidadã/o, na medida em que demandavam o confronto com, e a resistência a, ideologias racistas e sexistas vigentes, transgressão das barreiras raciais ao uso do espaço urbano e negociações com os órgãos de controle do Estado. Além disso, muitos foram os vínculos entre práticas culturais, política partidária e mobilização nessas cidades.

Sobre Salvador, Kim Butler (1998, p. 168-209) ressaltou que, em face do controle exercido pelos grupos dirigentes sobre o processo eleitoral, a cultura se tornou um palco especial de luta da maioria negra da cidade, e a defesa dessa cultura um dos principais objetivos. A historiadora acompanhou a trajetória de terreiros de candomblé e associações carnavalescas em Salvador entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX. Esses grupos buscaram ao longo da Primeira República apoio junto a diversos setores da sociedade – imprensa, intelectualidade, pequenos comerciantes e elite – para se defenderem da perseguição policial e do preconceito de uma poderosa minoria branca. Também tomaram precauções jurídicas, como a de registrar suas associações junto aos órgãos de controle competentes, para manter seus cultos e desfiles em funcionamento. Assim lograram reafirmar e recriar tradições e *formas-de-vida* repletas de códigos de origem e inspiração na margem oposta do Atlântico.

Manuel Querino (1851-1923) foi um dos mais significativos representantes da amplitude dessa militância cultural. Intelectual afeito às artes e ciências de seu tempo, da pintura à antropologia, Querino era *habitué* do terreiro de candomblé do Gantois, defensor das casas de santo nos debates públicos, ligado à histórica Sociedade Protetora dos Desvalidos e ao emblemático grupo carnavalesco Embaixada Africana. Era um verdadeiro caleidoscópio da militância (Gledhill, 2020).

No Rio de Janeiro, a história se deu de forma semelhante e gerou lideranças análogas (e quiçá ligadas) a Querino. Mas sobre isto temos informações e ângulos novos a acrescentar em nosso diálogo

com os historiadores. Antes de explorá-los, contudo, é importante uma nota metodológica sobre como eles foram acessados e como serão utilizados neste artigo.

Como disse, as entrevistas orais em que me baseio foram gravadas pelo MIS, em sua maioria entre as décadas de 1960 e 1970, originalmente em fitas de áudio e depois regravadas em CDs para arquivamento. Em minha pesquisa, analisei 25 depoimentos da seção de “Música Popular Brasileira” e quatro da seção “Carnaval”, sendo 26 de caráter biográfico e três prestados coletivamente por integrantes das Escolas de Samba Mangueira, Portela e Império Serrano. Os depoimentos foram transcritos e organizados em um arquivo de texto, respeitando as divisões de faixas presentes nos CDs ou DVDs⁷. 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 citada⁸.

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, nos interessa sobretudo a compreensão que os entrevistados têm de suas experiências (individuais/coletivas) do passado, a maneira como a comunicam e afirmam-se como sujeitos por meio dela diante de seus entrevistadores. Sobre isto, nenhuma fonte é mais precisa do que suas próprias vozes.

Bailes, carnavais e cidadania, das escolas de Hilário Jovino e Tia Ciata às escolas de Mano Elói

Em *Visões da Liberdade*, Sidney Chalhoub (1990) identificou, por meio de processos judiciais, a organização de uma “cidade negra” no Rio de Janeiro, organizada através de redes sociais estendidas pelas ruas do centro, da região portuária e do bairro popular que mais crescia no último quarto do

⁷ Hoje, o MIS não disponibiliza mais as mídias físicas, apenas os arquivos para consulta nos computadores da sala de pesquisa do Museu. Essa alteração pode ter agrupado antigas faixas em blocos de áudio maiores.

⁸ Em um caso apenas, o depoimento de Dona Zica, a gravação foi feita em DVD, motivo pelo qual a forma da citação será ligeiramente diferente: (Nome, ano: DVD x, minutagem).

século XIX, a Cidade Nova. Andando pelos cortiços, botequins, casas de santo e *zungus*⁹ da região, pessoas escravizadas misturavam-se a trabalhadoras(es) livres e usufruíam – diz o historiador – uma liberdade prática (“viviam sobre si”). Organizavam festas, cerimônias religiosas, fugas, e pressionavam a sociedade pelo fim do cativeiro.

Uma narrativa gravada no MIS nos anos 1960 representa a passagem do Império à República da perspectiva das famílias que habitaram essa “cidade negra”. O autor é, novamente, o primeiro personagem deste artigo, Donga:

Exato! Exato! Quando se fala em Cidade Nova, é [Rua] Senador Pompeu. Dizia-se assim, como é? “Peu!”, era lá que era o quartel general. É isso, onde foi assessorado pelo grande Hilário Jovino. Essa parte até a Travessa do Bom Jardim e tudo isso. Aí é que era a verdadeira escola. Vinda do lado do depósito, Saúde, aquela coisa toda pela Senador Pompeu, Barão de Félix, Travessa das Partilhas, Rua do Costa, era aí que era a coisa. E no Centro tinha a Rua da Alfândega [...], rua do Hospício, você sabe onde é (Buenos Aires). Aquela parte ali, de onde é a Av. Rio Branco para cá, *ali tudo era negro mina*. Como você vê os sírios agora, tudo era africano que *morava ali, baianos e tudo isso*. Ali, Alfândega, rua do Sabão, tudo, tudo africano. Daí é que se formou tudo nessa parte. (Donga, 1968, CD 114.1, f. 5).

“Essa parte” a que se referia o músico, nesta passagem, eram o samba e os carnavais negros. Mas a importância dessa região se mostrava também em outras frentes. Havia nos anos 1880 uma “sociedade recreativa e dançante” na vizinhança da família do músico (Rua Senador Pompeu), situada primeiro na Rua do Costa, depois na Barão de São Félix, onde se dançavam polcas, valsas e outros gêneros de salão. O instrumental devia ser o mesmo que começava a ser notado em espaços congêneres: sopros – “clarinetas manhosas”, flautas, oficleides e outros –, violão, cavaquinho e alguma percussão. Chamava-se “Flor do Rosário”, e seus fundadores tinham relações com a irmandade negra homônima: Manuel da Costa, identificado como “preto mina”, e Antônio Dutra, um “barbeiro”, provavelmente músico como tantos houve entre a população escravizada e liberta. O pai de Donga, que tocava bombardino, pode bem ter figurado na orquestra do lugar, e sua família pode ter aproveitado seus bailes. Surgido ainda nos anos 1850, esse era um dos mais antigos grêmios

⁹ Espécie de hospedaria, casa de pasto, botequim, além de espaço de festas e ceremoniais de africanos e afrodescendentes.

recreativos negros institucionalizados dedicado à prática de dança na década de 1880, no bojo de um amplo movimento cultural¹⁰.

Se até o fim do Segundo Reinado as festas religiosas, como a do Divino Espírito Santo, constituíam as principais ocasiões de divertimentos em espaços privados e nas ruas da capital, tendo o Campo de Santana como palco central, a partir do último quinto do século cresce a importância do carnaval e, enquanto atividade conexa, dos bailes. Nessa época, os homens da elite criam para si as chamadas “Grandes sociedades”, tomando como modelo o carnaval veneziano. Sociedades dançantes, carnavalescas ou “recreativas” populares também começam a se multiplicar, assumindo diversas formas. Concentram-se a princípio na região descrita por Donga, nas freguesias de Santa Rita e Santana, especialmente na Cidade Nova, mas difundem-se por toda a cidade dos anos 1900 em diante, acompanhando o processo de povoamento das regiões mais afastadas do centro. A fundação de fábricas, as obras e atividades comerciais geradas pela operação da Estrada de Ferro Central do Brasil impulsionaram esse processo¹¹.

Seguindo os passos dessas associações por meio de seus pedidos de licença, da imprensa e da documentação policial, historiadoras(es) vêm contando essa história por diversos ângulos. Clementina Cunha (2001) analisou a continuidade negociada das performances populares de rua no tempo do carnaval. A historiadora mostrou que, à medida que as reformas urbanas avançavam, seu intento de afastar moradias e costumes populares do centro da cidade, censores morais e autoridades policiais atuavam para conter e segregar os modos de desfilar do que as elites chamavam de “classes perigosas”. Entrudos e zé-pereiras, com suas algazarras usuais, e os cordões carnavalescos eram motivos constantes de preocupação. Contra os cordões pesavam sua marcada predominância negra e certas “africanidades” encontradas em muitos deles, herdadas de seus antecessores diretos, os cucumbis: homens com lagartos e cobras pelos braços, chefes religiosos (*ngangas*) e seus penachos, capoeiras e potentes conjuntos percussivos (os “batuques”)¹².

¹⁰ Sobre a referida sociedade, ver Pereira (2020, p. 42-45). Sobre o pai do músico: Donga (1968, CD 114.1, f. 1).

¹¹ Sobre as festas populares no segundo reinado, ver: Martha Abreu (1996). Sobre os subúrbios e a cultura popular: Pereira (2020); Barbosa (2018).

¹² Sobre as reminiscências dos cucumbis nos cordões e ranchos do início do século XX, ver Brasil (2016b). Sobre os *ngangas*, ver Possidônio (2018).

Nessa disputa com as autoridades republicanas, do lado das comunidades negras, o carpinteiro Hilário Jovino Ferreira (1873-1933) foi um destacado combatente. Jovino fundou e dirigiu muitos ranchos carnavalescos entre os anos 1890 e 1910, uma forma de desfilar que se tornou um dos paradigmas do carnaval popular e, nos anos 1920, era parte do referencial artístico e organizacional utilizado na formação das escolas de samba. Performaticamente, eles guardavam muito dos discriminados cordões – fantasias, estandartes, dança, percussão e orquestra de cordas, sopros, maioria negra –, mas lograram ser visto como mais “ordeiros” pelas autoridades. Contribuía para isso o fato de serem em geral mais organizados que os cordões e de contarem, segundo Clementina Cunha (2001), com a presença de grupos familiares e grande participação feminina, o que era menos comum nos cordões.

O fato de os ranchos terem se tornado “aceitáveis” e até “louváveis” aos olhos dos censores culturais não era dádiva de elite. Em que pese o paternalismo de certos figurões, ele foi provocado desde baixo. Hilário costumava convidar setores da imprensa a prestigiar seus grupos e divulgar seus feitos. Sempre homenageava os “cronistas de momo” durante as visitas, e ia negociando com eles a legitimidade de sua brincadeira. Ia também criando para si uma imagem pública de líder do carnaval negro popular, que se firmava ainda nos anos 1910.

Confirmando o amplo escopo político de sua atuação, Leonardo Pereira descobriu mais recentemente que Hilário Jovino também esteve afiliado em 1911 ao Centro Cívico Monteiro Lopes, que além de homenagear o falecido “deputado da raça negra”, tinha como objetivos manter uma escola e um biblioteca comunitárias. Se em 1902 ele não sabia ler ou escrever, como declara no contexto de uma truculenta abordagem policial, não queria que as próximas gerações sofressem da mesma privação¹³.

Hilário Jovino é, ao lado de Tia Ciata, a figura dessa época cuja memória esteve mais presente nas entrevistas que ouvi. Por isso também, penso eu, sua trajetória foi uma das primeiras a serem investigadas pela historiografia acadêmica do carnaval. Tal destaque se deve, dentre outros fatores, ao real impacto de sua agência na história e ao fato de que alguns meninos que aprenderam a fazer música e festa com ele tornaram-se artistas de prestígio e vozes ativas nos debates musicais dos anos 1960.

¹³ Informação sobre o Centro Cívico em Pereira (2020, p. 270). Sobre a prisão de Hilário, ver Cunha (2015, L. 3157).

Essas memórias nos falam de bastidores do associativismo, geralmente pouco visíveis nos trabalhos baseados em fontes oficiais.

Heitor dos Prazeres, sambista e artista plástico, sobrinho de Hilário, retrata-o no “tempo de Tia Ciata”:

Na época, meus pais levavam [...]. Meu tio, que era o famoso Lalu de Ouro – não sei se vocês conheciam, não sei se o João da Baiana teve a oportunidade de falar, *devia ter falado, porque quando fala em samba, devia falar no Lalu de Ouro e Marinho que toca*. [...] O Marinho que Toca era pai do finado Amor [Getúlio Marinho da Silva], sambista, então nessa época, era a época da reunião na casa da tia Ciata. Lá a casa da tia Ciata era um ambiente recreativo, digamos, como o quartel general dos foliões. Então, eu já acompanhava meus pais. Era os bambas daquele tempo, que era o Marinho que toca, era o Lalu de Ouro, que era o *Hilario, que foi um dos criadores aqui no Rio de Janeiro, dos ranchos de samba*. Então, eu tava sempre em contato com essa gente, lá [...]. E eu como já tinha o espírito dessa coisa, eu, Donga, Caninha, nós éramos uns dos rapazinhos, dos garotos, que era atração, porque já tinha o contato, já cantava [...] (Heitor dos Prazeres, 1966, CD184, f. 6, grifos nossos).

Donga fala da importância de seu “professor” no contexto da comunidade afrobaiana e das diversas maneiras de fazer música na rua:

[...] nesse tempo havia muitos cordões de pastoris¹⁴ aqui, todas as características existiam, eu encontrei. Por isso é que eu, militando nesse ambiente, pude ter algum conhecimento nesse meio, embora prático, mas como militante. [...]

Seu Hilário foi quem inventou, quem criou a coreografia do mestre sala. [...] O Hilário foi o verdadeiro professor da formatura dos Ranchos. [...]

Minha escola era o Hilário. Eu fui lá muitas vezes no carnaval no Bem de Conta. [...] O Hilário tinha organizado o “Bem de Conta”, a Ciata tinha o “Macaco é outro”. Organizado por ela e o filho, que era o Macário (Donga, 1968, CD 114.1, f. 2, 5, 6, grifos nossos).

O partideiro e sambista mestre Aniceto Menezes (1991, CD 811.1, f. 2), uma das figuras icônicas da Império Serrano, bem mais jovem que Heitor e Donga, indica a difusão geográfica e geracional do legado de Jovino. Aniceto morou entre os anos 1910 e 1920 no Bairro do Estácio e em

¹⁴ Segundo Eric Brasil (2016a, p. 30), “pastoris” ou “pastorinhas” eram variantes dos carnavais populares, cujas fronteiras performáticas em relação a cordões, ranchos e blocos são de difícil precisão. Há relatos de que as pastorinhas fossem como folias de reis, situados na época do Natal (Cartola, 1967, 139.1, f. 2).

diversas regiões dos subúrbios. No tempo dessas andanças, lembra de tratar Hilário por “tio”, pois seu pai era muito próximo dele e ligado também a “ranchos, bloco e sujo”¹⁵.

A reconhecida importância de Hilário advém também do fato de que suas lutas, estratégias e sua polivalência enquanto líder comunitário se difundiam pela cidade e eram fenômenos coletivos, que marcam e ligam – como nos sugere o exemplo de Aniceto – a época de Ciata à Era das Escolas de Samba.

Centenas de associações recreativas negras requisitaram licenças anuais às autoridades cariocas a partir dos anos 1900. Quando isso não bastou para garantir-lhes o sossego, algumas exigiram da justiça o direito de continuar funcionando e fazer festa, denunciando os chefes de polícia que atentavam contra elas, agrediam e prendiam associados¹⁶. As negociações com a imprensa também eram elemento básico de resistência. Os clubes populares estavam sempre procurando jornalistas para divulgar seus préstimos e suas decorosas e respeitáveis autoimagens. As entrevistas e fotografias dos foliões, elegantes no vestir, sérios e altivos na postura corporal e no discurso, se contrapunham às caricaturas que jornalistas brancos divulgavam à sua revelia (Figura 1). A lógica familiar dos grupos de “tio Hilário” e tia Ciata tampouco eram particularidade baiana. Um importante setor do associativismo negro de princípios do século XX era composto por núcleos familiares, em meio ao qual o incentivo à participação de casais e crianças costumava estar prevista em estatuto (Pereira, 2020, p. 131-145).

Não que isso implicasse uma recusa dos motivos, digamos, corpóreos de associar-se, ou seja, tocar, cantar, dançar e amar. Hilário, que além de sambista e ativista, tinha fama de namorador, sabia bem disso. As associações populares costumavam promover bailes para associados ao longo do ano inteiro, às vezes com público pagante; eram em certa medida antecessoras das gafieiras. Muitas promoviam aulas de dança. Aliás, sociedades registradas como “dançantes” eram bem mais numerosas

¹⁵ “Sujos”, em princípios de século XX, eram versões críticas, satíricas e bagunceiras dos ranchos próximos às transgressões dos cordões. Estavam geralmente associados a um rancho, como seu “lado B”, por assim dizer (BRASIL, 2016a, p. 130; Donga, 1968, CD 114.1, f. 6). Blocos diferiam de ranchos e sujos apenas nas dimensões e na organização, relativamente menores e mais simples; reuniam grupos variados, mais familiares ou exclusivamente masculinos, com orquestra ou sem. Na década de 1920, “bloco” é uma denominação geral para “agrupamentos carnavalescos”. Alguns depoentes referem-se a “blocos de sujo(s)” nos anos 1910 e 1920 como aqueles nos quais “entrava quem quiser” ou que eram mais afeitos à bagunça carnavalesca e à “capoeiragem” (Ismael Silva, 1969, CD 5.3, f. 4; Mangueira, 1968, CD 209.1, f. 2).

¹⁶ Um dos mais singulares desses processos foi impetrado em 1916 junto ao Supremo Tribunal Federal, pelo Club Dançante Familiar Anjos da Noite, dirigido por trabalhadores negros do porto. Ver Pereira (2020, p. 233-248).

que as registradas como “carnavalescas” durante a Primeira República, segundo Leonardo Pereira (2020), pois exigiam menos recursos e seus divertimentos eram mais urgentes. Afinal, não dá para esperar até o carnaval do ano seguinte para dançar.

FIGURA 1 – Sociedade Carnavalesca Caçadores da Montanha, 1912.



Fonte: Brasil (2016a, p. 70)

Flertes e namoros eram ingredientes básicos das festividades nesses espaços, e não era raro que bailes e desfiles ensejassem casamentos. Nas biografias dos musicistas que ouvi, confirmei um casório oriundo desse tempo e contexto: os pais da matriarca Dona Yvonne Lara (1978) se conheceram nos clubes populares de Botafogo por volta dos anos 1910. Não consegui encontrar mais uniões dessa época apenas porque minhas fontes dizem mais respeito ao momento em que esses clubes se tornaram escolas de samba. Nesse caso, contudo, os exemplos são vários.

Clementina de Jesus contou ao MIS que trocou olhares e requebros com um “mulato bonito”, o futuro marido Albino, em certo “pagode” em Mangueira nos anos 1930. Ainda em Mangueira, Dona Menina, irmã da famosa Dona Zica, casou-se com Carlos Cachaça, e Cartola, com a própria Dona Zica (Pereira, 2020, p. 335; Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 6; Dona Zica, 1993). Havia também a construção de outros laços amorosos: Alcebíades Barcelos, o Bide, um dos primeiros sambistas negros da região do Estácio a profissionalizar-se nas gravadoras e rádios, tornou-se

compadre de seu parceiro de escolas e composições, Armando Marçal, e pai de criação do filho deste último, o percussionista Mestre Marçal. Eram inúmeros os casamentos e outros amores que passavam pelo baile, pois o “pagode” era parte de uma convivência contínua, já que boa parte dessas associações, durante a primeira metade do século XX, era constituída por integrantes de uma mesma comunidade.

Esse caráter familiar do associativismo negro o diferenciava, desde a gênese, das “grandes sociedades”, que até a década de 1910 eram marcadas pelo exclusivismo masculino-branco e pela restrição da presença de mulheres a prostitutas contratadas. E, em meio a tamanho contraste, as crônicas jornalísticas costumavam tachar os clubes negros de “lascivos”! O apoio que estes conseguiam conquistar da imprensa era, de fato, volátil. Qualquer confusão entre associados ou batida policial podia torná-los “negros desprezíveis” aos olhos dos jornalistas. Vozes sempre sensíveis à perspectiva dos associados, como a de Francisco Guimarães, o Vagalume, foram raras (Pereira, 2020, p. 131-145).

O sexismão desses “aliados”, como se vê, vinha potencializado pelo racismo, elemento básico daquele contexto. Chamados pejorativamente de “choros” ou “forrobodós”, dentre outras denominações, os bailes populares eram descritos como “coisa de preto” até o início do XX por boa parte dos jornalistas, como mostrou, novamente, o trabalho de Leonardo Pereira. O repertório musical que ali se tocava e dançava – que contava com futuros símbolos oficiais da “mestiça música brasileira”, como o maxixe, o samba de roda e o samba em forma de canção, a partir dos anos 1900 – era usualmente associado, por essa mesma ala da imprensa, à suposta lascívia dos, mas sobretudo *das convivas* (Pereira, 2020).

Tais violências realçavam ainda mais a relevância de *ser e parecer* de família na cultura política das associações negras, assim como o *ser e afirmar-se* negro publicamente, disputando os sentidos da raça com os grupos dominantes. Um dos grêmios que mais decididamente se mobilizaram nessa batalha tinha relação direta com Ciata: o “Macaco é Outro”, aquele “grupo crítico” ao qual se referia a narrativa de Donga que citei há pouco. Essa agremiação tornou-se um rancho autônomo que trazia o seu propósito antirracista anunciado no título, e cujos integrantes lançavam, em suas entrevistas, provocações mais ou menos diretas aos propaladores de estímulos raciais. Muitos outros grupos tinham ousadia semelhante.

A ideologia do branqueamento, carro-chefe dos cientistas nacionais do momento (Skidmore, 2012), era constantemente desafiada por agremiações autodenominadas “africanas”, a exemplo do que se passava em Salvador: “Benguelas”, “Nação Angola”, “Mina de Ouro” e outras. Essas “áfricas” pontuavam o carnaval de toda a cidade. Mesmo o bairro de Villa-Isabel, celebrizado na historiografia da música popular pela classe média branca de Noel Rosa e companhia, também tinha até os anos 1930 seus blocos “africanos”. Pedro Maron (2019) revelou que uma das lideranças do bloco “Africanos de Villa-Isabel” nessa década era ninguém menos que Candinho Trombone, amigo do pai de Donga e da família de Pixinguinha, e um dos nomes algo míticos dos princípios do choro carioca. Essa luta simbólica atingia o clímax nas performances durante os desfiles, que “causavam” nas ruas e nos jornais, cada dia mais envolvidos pelos encantos, medos e desgostos que a expansão do associativismo negro lhes inspirava (Brasil, 2016a, p. 116-155).

Um último traço dessa política da cultura que gostaria de destacar é a convergência de interesses de classes de trabalhadores/as para os palcos dos clubes dançantes (Brasil, 2016a, p. 156-180). É verdade que certas sociedades recreativas eram criadas em vilas operárias pelos próprios patrões, mas a iniciativa autônoma dos operários é que era a regra. Alguns grêmios serviam com tanta frequência de espaços de debate e organização sindical que se confundiam com sindicatos. Ali também se discutiam as eleições brasileiras, firmavam-se apoios a determinadas candidaturas, execravam-se outras, não raramente com a presença dos próprios candidatos. Os políticos investiam e procuravam o apoio desse meio para firmarem-se como representantes dos trabalhadores e conquistarem-lhe os votos.

Dessa história de uniões e embates, estratégias e valores da vida comunitária, o tempo das escolas de samba é herdeiro direto. Embora trouxessem particularidades sonoras e performáticas, “no papel” as escolas eram apenas remodelações do associativismo da *Belle Époque*, já que as licenças de “escola samba” de meados nos anos 1930 originavam-se, especialmente nas regiões mais periféricas, da fusão ou transformação de ranchos, blocos e sociedades (Barbosa, 2018, p. 127; Pereira, 2020). Muitos elementos dos desfiles de ranchos e cordões foram também mantidos, embora recriados. Uma relevante mudança, contudo, se verifica no protagonismo dos subúrbios da cidade nessa nova fase, que, se não era inédito, tornava-se mais eminente.

Nos princípios do século, as associações mais centrais eram pontos de afluência de trabalhadores(as) ou famílias oriundas das mais variadas regiões da cidade. Com a gentrificação do centro e o crescimento da população, os subúrbios vão constituindo seus próprios centros de gravidade, econômicos e culturais. A fundação das escolas de samba acompanha esse processo, como mostra Alessandra Barbosa (2018) em um trabalho construído em torno de Elói Antero Dias, o Mano Elói (1888-1971), um personagem que muito me impressionou conhecer. Elói representa como poucos as diversas dimensões da experiência social de sua geração de festeiros e as interconexões entre tempos que tenho procurado destacar.

Oriundo da região do Vale do Paraíba, origem da maior parte dos imigrantes que renovariam a performance do samba a partir dos anos 1920, Elói empregou-se como estivador na capital nos primeiros anos do século XX. Logo sindicalizou-se na Resistência e associou-se a clubes dançantes e carnavalescos da Cidade Nova e zona portuária, lá para as bandas do “Peu”, da família de Donga. Iniciou-se também na macumba com uma afrobaiana radicada em Mangueira, a Tia Fé, tornando-se na década de 1920 pai de santo respeitado. E, como seus pares, passou logo a organizar blocos de carnaval à base de samba, vinculados aos ceremoniais do terreiro. A partir da década de 1920, Elói esteve envolvido com a fundação e organização de diversos blocos e escolas de samba sediados na Zona Norte da cidade. Chegou também a experimentar a carreira de compositor e cantor profissional. Ele gravou algumas das primeiras “macumbas” – assim intituladas – para o mercado fonográfico, nos anos 1930, tendo entre seus parceiros João da Baiana, seu colega de estiva e de mandingas (Barbosa, 2018).

Com toda essa bagagem, não surpreende que Elói tenha sido figura-chave do segundo grande momento de negociações das associações culturais negras com as autoridades republicanas, nos anos 1930. No início dessa década, os desfiles das escolas de samba ainda soavam como grande novidade, e motivo de preocupação, aos ouvidos da maioria dos moradores brancos da região central da cidade, como ocorreu com os “forrobodós”, batuques e cordões que os precederam. Mas o sucesso do samba nas rádios e gravadoras, a presença e volume cada vez maior dos desfiles acabaram por convencer o grupo no poder de que esse era mais um movimento que vinha para ficar. Era preciso negociar com as agremiações e conseguir delas a simpatia em relação ao novo governo e sua pauta centralizadora,

nacionalista e trabalhista, como vários políticos haviam feito durante o regime anterior. Afinal, era significativa a quantidade de eletores e trabalhadores(as) que as constituíam e a influência que podiam exercer na orientação política de suas comunidades. Assim, em 1935, os desfiles passam a ser organizados pela prefeitura, o que por um lado deu legitimidade às escolas e, por outro, permitiu ao Estado utilizá-las politicamente, vigiar e impor certos limites expressivos à folia. Sambas-enredo ufanistas foram uma das exigências ao tempo da ditadura do Estado Novo, especialmente nos anos 1940.

As escolas entenderam que esse era um preço pagável pela perspectiva de maior respeito e maior voz na esfera pública, e Mano Elói, assim como Paulo da Portela e outros, foi um de seus principais porta-vozes nesses arranjos. Sabendo que os valores do samba e do trabalho eram perfeitamente consonantes aos ouvidos de Elói e seus amigos, e considerando a vulnerabilidade das agremiações em face do aparelho de força do Estado, especialmente depois do golpe de 1937, a escolha de aliar-se aos poderosos parece, afinal, afeita às circunstâncias¹⁷.

Todas essas facetas de Elói Antero Dias foram lembradas e destacadas por companheiros seus que prestaram entrevista ao MIS. A julgar por essas fontes, ele representa para sua geração e para as gerações de homens sambistas de escola nascidas até 1920 o que Hilário e Ciata representavam para a comunidade baiana da Pequena África¹⁸.

Para Carlos Cachaça, Elói era ninguém menos que a pessoa responsável por “levar o samba” ao Buraco Quente, em Mangueira, depois dos serviços macumbeiros na casa de Tia Fé, para a continuação profana e recreativa da cerimônia. Essa era, lembremos, a mesma lógica do “candomblé” do qual “saía samba” – ou vice-versa – nas casas das mães de santo da Cidade Nova.

Carlos Cachaça:... o samba começou por ali. Pois o Elói era frequentador da macumba da Tia Fé e quando terminava a macumba ele vinha pro Buraco Quente com samba – que o samba era no chão, propriamente dito no chão, no terreiro. [...] Isso nos idos de 1915, 16 por aí. [...] Mangueira não havia samba, havia era macumba, né? E de forma que depois da macumba virava samba, e quem levava o samba pro Buraco Quente era o Elói. Elói Antero Dias era um estivador, né? Mas era frequentador de samba. E de forma que estava sempre...

¹⁷ Sobre a novidade das escolas de samba nos anos 1930, ver o Capítulo 1 de Galante (2015). As informações sobre Elói desse parágrafo têm Barbosa (2018) como referência, além dos relatos que ouvi sobre ele, comentados na sequência.

¹⁸ Destaco que se trata de “homens” porque a maior parte dos entrevistados pelo MIS são homens, inclusive nas entrevistas de escolas de samba.

foi presidente da Império Serrano, foi presidente do Deixa Malhar, no Estácio, e de forma que ele era o que dirigia né, *a parte mais influente do samba era dirigida por Elói Antero Dias na época. [...] Era dono de terreiro, de macumba* (Carlos Cachaça, 1992, CD 826.1, f. 1, grifo nosso).

O cantor e compositor Jamelão, 13 anos mais jovem que Carlos, confirma a “direção na parte mais influente” de Mano Elói, além de nos oferecer um bom exemplo da continuidade da lógica familiar dos clubes às escolas de samba. Conta ele que começou a “puxar samba” (ser o cantor principal do enredo) quando passou a frequentar, “*por influência*” da mãe e da irmã, a Deixa Malhar, no fim dos anos 1940. A escola se concentrava no Largo da Segunda Feira, e ele morava na Rua Bela Vista, no Engenho Novo, a uma hora e meia de caminhada de lá. Mas valia muito a pena, pois Jamelão só trocou a Deixa Malhar pela Mangueira depois da dissolução da escola, com a saída de Elói para a Império Serrano. Pois “*o que garantia era o Elói*” (Jamelão, 1972, 53.1. f. 3, 53.2, f.3).

Do depoimento da Império Serrano, vieram homenagem a outros traços dessa liderança. Cito uma passagem das mais profundas. Durante alguns minutos dedicados à memória de Elói nesse depoimento, um dos integrantes da agremiação pediu a palavra:

Eu queria falar algo sobre o Elói. Eu considero Elói um dos maiores homens que eu conheci na minha vida. Eu estudei um pouco, mas ao conhecer Elói, eu vi que não tinha me educado. O Elói me ensinou uma das coisas mais sublimes na vida do homem, que eu não sabia: é ouvir. Eu tinha um defeito de minha vida que, um termo assim que eu não lembro no momento, um verbo que diz o seguinte: o sujeito antecipa o que a pessoa vai dizer. Esse homem me corrigiu esse defeito: hoje eu já ouço, os bons e os maus. Ensinou-me algo de muito sublime. É que tanto mais for atacado, deve ser carvão ou lenha dentro de uma carreira; os ataques não devem servir para me cansar; quanto maior for o ataque maior deve ser a luta. Ainda não conseguiu esse, Elói, fazer eu calar [para melhor ouvir], um dos maiores desejos dele, mas ensinou-me a trabalhar. Ele dissera a mim, palavras o vento leva, trabalho fica e significa o homem. E eu tenho nesse homem o expoente máximo em samba; não eu, os imperianos. Um pai e um homem que dificilmente, por incrível que pareça, fala, mas quando fala, fala certo (Império Serrano, 1968, CD 195, f. 5, grifos nossos).

A sabedoria e a importância de Elói, segundo esse testemunho, residiam em uma serena economia da palavra e capacidade de escuta, uma filosofia vinculada à sua vida de *trabalhador que luta com inteligência* e de liderança do samba – duas atividades nas quais saber ouvir e saber como e quando dizer são fundamentais.

As lideranças formadas no contexto do associativismo negro são características por essa polivalência, reflexo do cruzamento de esferas vitais da experiência em suas comunidades e associações. Donga foi preciso nos termos de sua descrição: andar nesse meio era *militar*.

Considerações finais

Boa parte das personagens cujas memórias guiaram este artigo, ou que foram destacados por essas memórias, estiveram ligadas à história do samba no mercado fonográfico. Mas aqui nós não avimos nos palcos ou estúdios, e sim nos bastidores dos bastidores, no terreno da cultura vernácula da qual o samba viria a emergir como produto e no qual seu “valor de uso” prevalecia sobre seu valor de troca – para lembrar da reflexão de Samuel Araújo (2021, p. 20). E, nesse terreno, a cronologia, a periodização e os cenários usuais da historiografia da MPB perdem grande parte de sua relevância.

O período de que trata este artigo é o mesmo em que se costuma localizar a passagem de um “samba amaxixado” para o “samba de sambar do Estácio” ou, na versão de Sandroni (2013), do “paradigma do *tresillo*” para o “paradigma do Estácio”. Essa passagem seria repleta de rivalidades e de disputas por espaços do mercado, entre figuras da chamada “comunidade baiana”, como Sinhô, e do Estácio, como Ismael Silva. Finalmente, segundo o “paradigma da mediação” que predomina na historiografia da MPB (Lima, 2021), o fim desse período seria também o momento em que o samba se tornaria “nacional”, com um deslocamento do protagonismo histórico das “lideranças comunitárias” negras para “mediadores culturais” brancos, como Francisco Alves, Noel Rosa e Carmen Miranda, encarregados de divulgar o gênero pelo Brasil e pelo mundo (Napolitano, 2007, p. 27).

Ora, o que mostra uma história social da cultura sensível à dinâmica das relações raciais é que há muito mais continuidades que rupturas na cultura negra do samba e do carnaval nesse período. Mostra que nem o Estácio nem a comunidade baiana monopolizavam a dinâmica dessa cultura e de seus produtos sonoros, embora constituíssem centros de referência para sua história e memória. E, sobretudo, mostra que, bem ao contrário do que dizia Hermano Vianna no seu famoso livro (Vianna, [1995] 2014, 32, 38), o samba nunca deixou de ser um símbolo étnico da população negra, a despeito

de seu processo de nacionalização e comercialização: ainda que ele fosse chamado de “brasileiro” por brancos, negros, ricos e pobres, os sentidos e as cores dessa brasilidade variavam em cada um desses grupos. Para quem enfrentava o racismo de uma sociedade pós-escravista, dizer-se brasileiro seria, ao longo de todo o século XX, afirmar uma cidadania “de cor”. E, vale lembrar, a história autônoma do samba no circuito de música negra do Rio de Janeiro não parou com o domínio branco sobre a circulação do gênero no mercado nos anos 1930. O que parou aí foi o interesse geral da maioria de nossos historiadores e antropólogos da “música popular brasileira” pelas veredas negras do samba (Lima, 2021).

Este artigo ressalta ainda, de forma central, a presença de valores sociais, culturais e políticos na trajetória do samba, que não podem ser acessados pelo recurso exclusivo a análises de versões fonográficas do gênero. A família, o trabalho, o direito à justiça, o combate ao racismo, o desejo de estar “junto aos seus”, tudo isso estava em jogo quando as associações negras cariocas bailavam ao som de choros e sambas na Primeira República. O samba, o choro e as associações carnavalescas não são meros produtores de formas sonoro-performáticas “nacionais”, mas constituem um movimento histórico de militância político-cultural da população negra.

E, no entanto, convido as leitoras e leitores a refletir: tais valores e tal militância fazem parte da memória histórica do samba que circula entre os músicos profissionais do Brasil? Em quantas análises musicológicas de samba estão presentes questões relativas a esses valores? Em quantas “histórias do samba” que lemos com nossos estudantes o aspecto social da narrativa vai além do velho estereótipo do malandro? E o que dizer do choro, que apesar de sua evidente origem nas classes populares negras, foi desde os anos 1930 representado por memorialistas e jornalistas como lugar de plena mestiçagem e harmonia racial? É hora de contarmos outras histórias da música no Brasil.

REFERÊNCIAS

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.

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Lívia; BRASIL, Eric (Orgs.). **Cultura negra** vol. 1 – Festas, carnavais e patrimônios negros. Rio de Janeiro: EUFF, FAPERJ, 2018a.

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Lívia; BRASIL, Eric (Orgs.). **Cultura negra** vol. 2 – Trajetórias e lutas de intelectuais negros. Rio de Janeiro: EUFF, FAPERJ, 2018b.

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.

ARAÚJO, Samuel. **Samba, sambistas e sociedade**: um ensaio etnomusicológico. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

BARBOSA, Alessandra Tavares. **A escola de samba “tira o negro do local da informalidade”**: Agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas, e Sociais, PPG História, Seropédica, 2018.

BIDE (Alcebíades Barcelos). **Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**, 21 mar. 1968. Série Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD 12.1-12.3.

BRASIL, Eric. **A corte em festa**: experiências negras em carnavais do Rio de Janeiro (1879-1888). Curitiba: Primas, 2016b.

BRASIL, Eric. **Carnavais atlânticos**: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. 338 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2016a.

BUTLER, Kim. **Freedoms given, freedoms won**: afro-Brazilian in post-abolition São Paulo and Salvador. New Brunswick, NJ; London: Rutgers University Press, 1998.

CARLOS Cachaça (Carlos Moreira de Castro). **Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**, 26 fev. 1992. Série Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD 826.1-826.2.

CARTOLA (Angenor de Oliveira). **Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**, 03 mar. 1967. Série Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 139.1-139.2.

CASTAGNA, Paulo. **Raízes da crise no ensino de história da música**: o caso de São Paulo. In: VERMES, Mónica; HOLLER, Marcos (Orgs.). Perspectivas para o ensino e pesquisa em história da música na contemporaneidade. São Paulo: ANPPOM, 2019. p. 9-58.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**. Uma história das últimas décadas da escravidão da corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CUNHA, Maria Clementina. **Ecos da Folia**: Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DANTAS, Carolina Vianna. **“Ninguém escapa do feitiço”**: música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia (1902-1927). Dissertação (Mestrado). 167 f. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, Pós-Graduação em História Social, São Gonçalo, 2010.

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.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: **Revista Tempo**, vol. 13 n. 26, jul. 2007.

DOMINGUES, Petrônio. **Protagonismo negro em São Paulo**: história e historiografia. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019, e-PUB.

DONA YVONNE Lara. **Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**, 30 jun. 1978. Série Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 523-523-3.

DONA ZICA (Ariosébia Nascimento). **Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**, 27 jul. 1993. Série Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. DVDs VI-00257.1-VI-00257.2.

DONGA (Ernesto dos Santos). **Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**, 02 abr. 1969. Série Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 114.1-114.3.

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.

GEERTZ, Clifford (1973). **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GLEDHILL, Sabrina. **Travessias no Atlântico Negro**: reflexões sobre Booker T. Washington e Manuel R. Querino. Salvador: EDUFBA, 2020.

IMPÉRIO SERRANO. **Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**, 20 jan. 1968. Série Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD 195.

JAMELÃO (José Bispo Clementino dos Santos). **Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**, 26 jul. 1972. Série Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD 53.1-53.2.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Memórias e sentidos históricos da “perseguição ao samba” no Rio de Janeiro Pós-abolição. **Revista Vortex**, [S. l.], v. 11, n. 3, p. 1-22, 2023b. DOI: 10.33871/23179937.2023.11.3.7968. Disponível em: <https://periodicos.unesp.br/vortex/article/view/7968> Acesso em: 5 set. 2024.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Mulheres Raça e Música: da sala de aula à sala de pesquisa. In: Ana Tereza Reis da Silva. (Org.). **Vozes do pluriverso**: práticas e epistemologias decoloniais e antirracistas em educação. 1. ed. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022b, p. 255-280.

LIMA, Lurian José Reis da Silva; SILVA, Ana Tereza Reis da. **Trajetórias Formativas de Musicistas Negros no Pós-Abolição (1890-1930)**. Educação & Realidade, Porto Alegre, Porto Alegre, v. 47, e116429, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/Dx6HkqN64K8PgdkTlHrMRrFR/?lang=pt>. Acesso em: 5 set. 2024.

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, Juliana. (ed.). **Histórias da música no Brasil**: Sudeste. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023a. p. 308-339. Disponível em <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/41>. Acesso em: 10 fev. 2024.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. O mistério d’O mistério do samba: o paradigma da mediação e a produção racializada de silêncios na memória hegemônica da “Música Popular Brasileira” (1960-2017). **Opus**, v. 27 n. 3, p. 1-40, set/dez. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2705>. Acesso em: 10 fev. 2024.

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 maio 2019.

MANGUEIRA. **Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**, 27 jan. 1968. Série Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 209.L-209.3.

MARON, Pedro Severiano. Músicos trabalhadores: música popular, associativismo, e profissionalização na trajetória de Jorge Seixas e Cândido Pereira da Silva no Rio de Janeiro da Primeira República. 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, Anais, Recife, 2019, s. p.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Criar um Mundo do Nada**. A invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. São Paulo: Intermeios, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncope das Idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2007.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PEREIRA, Leonardo Affonso. **A cidade que dança**: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933). Campinas, Rio de Janeiro: Editora Unicamp, EDUERJ, 2020.

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.

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

SKIDMORE, Thomas. **Preto no Branco:** Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

SOBRE O AUTOR

Lurian Lima é Professor de Música e História da Universidade do Distrito Federal, Doutor em História na Universidade Federal Fluminense e Pós-Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e *Fulbright Visiting Research Alumni*. Sua atuação no ensino e na pesquisa tem se voltado a temáticas como protagonismo negro; racismo e antirracismo; relações de gênero; música e identidade nacional; música, cultura e identidade negra na Diáspora Africana.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4149-680X> | E-mail: lurian.lima@undf.edu.br

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.