



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Programa de Pós-Graduação em História

---

**U**NIRIO  
*história*

---

**PEDRO HENRIQUE SOUZA DOS SANTOS**

**DISCURSOS SOBRE O SAMBA E OS  
SAMBISTAS NO RIO DE JANEIRO  
DA PRIMEIRA REPÚBLICA**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**Programa de Pós-Graduação em História**

**PEDRO HENRIQUE SOUZA DOS SANTOS**

**DISCURSOS SOBRE O SAMBA E OS SAMBISTAS NO RIO DE JANEIRO DA  
PRIMEIRA REPÚBLICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau Mestre em História.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Marzano

**Rio de Janeiro-RJ**

**2022**

## AGRADECIMENTOS

Definitivamente estes dois anos de desenvolvimento do trabalho não foram fáceis. Viver uma pandemia. Mais de 600 mil mortos só no Brasil. A morte que sempre cerca, você, seus familiares, seus amigos, todos aqueles que você ama, preza e respeita. Apesar dos cuidados, a morte sempre ronda. Vivemos agora, no momento em que escrevo, um período em que já sentimos diretamente os efeitos da vacina, para a qual a ciência se apossou, em um trabalho magnânimo e incrível desenvolvido. Sabemos que ainda há muito que percorrer em relação ao conhecimento sobre essa doença, mas já vemos a luz ao final do túnel.

Dito tudo isso, gostaria de agradecer, em primeiro lugar, aos meus pais e à minha irmã, que foram incentivadores de todo o meu trabalho. Em segundo lugar, agradecer aos meus orixás e guias protetores, que me ajudaram a não desistir, a persistir e a crer em dias melhores. Mas, mais do que crer, a lutar por dias melhores. Em terceiro lugar, à minha namorada, que me incentiva diariamente a crescer, a ser uma pessoa melhor. Me incentiva a não desistir, a persistir e a conquistar. Agradecer também aos meus amigos, que foram e são incríveis, que ao mesmo tempo ouvem minhas lamúrias e angústias, me incentivam e me fazem melhor, sempre. Agradecer à minha orientadora, sempre presente, mesmo que virtualmente dado o período turbulento que vivemos, mas que sempre me guiou para extrair o meu melhor. À banca do exame de qualificação, que, com comentários assertivos, me orientou para que o trabalho fosse plenamente desenvolvido em meio a todas as dificuldades.

Por fim, agradecer aos meus professores, tanto da pós-graduação como da graduação, que em meio ao descaso e as dificuldades que não são naturais, mas fruto do sistema desigual em que vivemos, persistem, na esperança de dias melhores, em que a educação seja plenamente valorizada. E agradecer também à CAPES, pela bolsa concedida, que foi de fundamental importância.

Quando eu canto  
É para aliviar meu pranto  
E o pranto de quem já  
Tanto sofreu  
Quando eu canto  
Estou sentindo a luz de um santo  
Estou ajoelhando  
Aos pés de Deus  
Canto para anunciar o dia  
Canto para amenizar a noite  
Canto pra denunciar o açoite  
Canto também contra a tirania  
Canto porque numa melodia  
Acendo no coração do povo  
A esperança de um mundo novo  
E a luta para se viver em paz!  
Do poder da criação  
Sou continuação  
E quero agradecer  
Foi ouvida minha súplica  
Mensageiro sou da música  
O meu canto é uma missão  
Tem força de oração  
E eu cumpro o meu dever  
Há os que vivem a chorar  
Eu vivo pra cantar  
E canto pra viver  
Quando eu canto, a morte me percorre  
E eu solto um canto da garganta  
Que a cigarra quando canta morre  
E a madeira quando morre, canta!

*João Nogueira – Minha Missão*

Essa aqui vem do fundo do meu coração  
Do mais profundo canto em meu interior  
Pro mundo em decomposição  
Escrevo como quem manda cartas de amor  
Do fundo do meu coração  
Essa aqui vem do meu coração  
Do mais profundo canto em meu interior, ô  
Pro mundo em decomposição  
(Essa aqui também é uma forma de oração)  
Escrevo como quem manda cartas de amor

*Emicida – Cananéia, Iguape e Ilha Comprida*

## RESUMO

A história brasileira é amplamente marcada pela luta da população negra na busca de ter seus direitos reconhecidos enquanto cidadãos plenos. Se é a partir de suas costas escravizadas que se ergue a nação, o que essa população busca é apenas aquilo que lhe é de direito: condições dignas de vida por todos os seus serviços forçadamente prestados. Contudo, a história do povo preto no Brasil está longe de se resumir à escravidão. No cruzo cultural, com a herança africana trazida via Atlântico, a identidade brasileira é completamente atravessada por diversos elementos culturais dessa população, dentre eles o samba. Enquanto cultura, o samba se tornou uma ferramenta política fundamental na busca por direitos e cidadania, especialmente no período do pós-abolição da escravidão. O trabalho aqui desenvolvido busca compreender como o samba, enquanto discurso, foi utilizado na expectativa dessa população em conquistar seus objetivos, na cidade do Rio de Janeiro ao longo da Primeira República. E também como o samba foi representado na imprensa. Para isso, foi realizada uma análise em jornais de época, em discursos de sambistas e em livros que versavam sobre a temática e que foram publicados no contexto histórico analisado. Para além, neste trabalho buscou-se compreender certas nuances da repressão que os sambistas dizem ter sofrido, dialogando diretamente com o conceito de “paradigma da repressão”. Por fim, este trabalho considerou que os processos mencionados tiveram lugar em um Rio de Janeiro marcado por mudanças geográficas e demográficas, com o êxodo de parte da população das freguesias centrais para regiões suburbanas ao longo do período estudado.

**Palavras-chaves:** samba; culturas negras; amefricanidade; sambistas.

## ABSTRACT

The Brazilian history is widely marked by the struggle of the black population in search of having their rights recognized as full citizens. If it is from their enslaved backs that the nation rises, what this population seeks is only what is rightfully theirs: decent living conditions. However, the history of the black people in Brazil is far from being reduced to slavery. In the cultural cross, with the African heritage brought by the way of the Atlantic, the Brazilian identity is completely crossed by several cultural elements of this population, among them the samba. As a culture, samba became a fundamental political tool in the search for rights and citizenship, especially in the post-abolition period. The work developed here seeks to understand how the samba, as a discourse, was used in the expectation of this population to achieve their goals, in the city of Rio de Janeiro throughout the First Republic. And also, how samba was represented in the press. For this, the analysis was carried out in newspapers of the time, in speeches of sambistas and in books that dealt with the theme and that were published in the analyzed historical context. Furthermore, this work sought to understand certain nuances of repression that sambistas say they have suffered, dialoguing directly with the concept of “repression paradigm”. Finally, this work considered that the aforementioned processes took place in a Rio de Janeiro marked by geographic and demographic changes, with the exodus of part of the population from central parishes to suburban regions throughout the period studied.

**Keywords:** samba; black cultures; amefricanidade; sambistas.

## LISTRA DE FIGURAS

Figura 1 - Os Oito Batutas .....	16
Figura 2 - João da Baiana .....	24
Figura 3 - Noel Rosa.....	27
Figura 4 - Cartola.....	27
Figura 5 - Victor Hugo Albuquerque .....	73
Figura 6 - Sinhô .....	74
Figura 7 - J. F. Fonseca, o Costinha .....	76
Figura 8 - Chico da Bahianna .....	76
Figura 9 - Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha .....	77
Figura 10 - Raul Silva.....	79
Figura 11 - Octávio Vianna, o China.....	82
Figura 12 - Mestre J. Rezende .....	83
Figura 13 - Sebastião dos Santos Neves .....	84
Figura 14 - Luiz Nunes Sampaio.....	91
Figura 15 - Caninha .....	91
Figura 16 - J. Francisco Freitas .....	92
Figura 17 - Donga.....	92
Figura 18 - Francisco Alves.....	93
Figura 19 - Mário Reis .....	102
Figura 20 - Francisco Fernandes Palha .....	129

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO: 100 ANOS DE LIBERDADE, REALIDADE OU ILUSÃO?</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 1: “PRETO TAMBÉM É GENTE... E PRETA TEM SIDO MUITA GENTE BOA”</b>	<b>14</b>
2.1	Os Oito Batutas: entre a Avenida Central, a realeza belga e os cabarés parisienses	14
2.2	Seresteiros e capadócios: de Lima Barreto a Juvenal Lopes	22
2.3	A ideologia interpelando o indivíduo: dispositivos de análise	31
2.4	Memória discursiva e intertexto: é hora de contextualizar e pensar formação imaginária	34
2.5	Vão-se os anéis e ficam os dedos: processos de modernização conservadora no Brasil	45
2.6	Hora das respostas e conclusões: como, então, o samba significa?	56
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 2: O DISCURSO DO SAMBA PELOS SAMBISTAS, VAGALUME E ORESTES BARBOSA NA DÉCADA DE 1920</b>	<b>68</b>
3.1	Os reis do choro e do samba	69
3.2	Um músico e duas visões: Francisco Alves entre Vagalume e Orestes Barbosa	89
3.3	Sociedade civil, mercado e modernidade: os sambistas como agentes históricos	104
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO 3: REPRESSÃO E O PARADIGMA DA REPRESSÃO: QUESTÕES A SEREM DEBATIDAS</b>	<b>125</b>
4.1	Paradigma da Repressão para Marc Hertzman	131
4.2	Classes perigosas e a atividade policial	133
4.3	Deslocamentos e novos imaginários: os subúrbios cariocas	143
4.4	O samba nas favelas e nos subúrbios: a atuação das forças policiais e o imaginário social	147
4.5	Considerações finais	168
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>171</b>

## 1 INTRODUÇÃO: 100 ANOS DE LIBERDADE, REALIDADE OU ILUSÃO?

É bastante comum que em aniversários “fechados” – 25, 50, 75, 100 anos – certas datas sejam mais lembradas que em outras ocasiões. No centenário da abolição da escravidão, portanto, em 1988, algumas escolas de samba do Rio de Janeiro decidiram trazer à Marquês de Sapucaí desfiles que não só comemoravam esses 100 anos, mas o faziam de uma maneira bastante crítica, realizando certos balanços desse período pós-abolição. A campeã GRES Vila Isabel, com o enredo “Kizomba, Festa da Raça”, pensado pelo diretor de carnaval, o excelentíssimo Martinho da Vila, executado pelos carnavalescos Milton Siqueira, Paulo César Cardoso e Ilvamar Magalhães, fez um desfile que ficou eternizado tanto na história do carnaval carioca, como na própria memória da cidade. No samba, composto por Rodolpho, Jonas e o grande mestre Luiz Carlos da Vila, eles lembravam elementos da cultura negra, bem como figuras históricas fundamentais que, ao longo do período escravagista, lutaram pela sua liberdade, como Zumbi, que com seu “grito forte dos Palmares/ Que correu terras, céus e mares”, influenciou na Abolição. Ou mesmo Anastácia, que “não se deixou escravizar”.

Outra escola que veio à Marquês de Sapucaí com um enredo e um samba que, muito embora não tenha vencido, ficou marcado na memória momesca carioca foi a GRES Estação Primeira de Mangueira. Puxada pelo centenário da abolição, a escola perguntava: “100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?”.

O negro samba  
O negro joga a capoeira  
Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira  
Será que já raiou a liberdade  
Ou se foi tudo ilusão  
Será, oh, será  
Que a lei áurea tão sonhada  
Há tanto tempo assinada  
Não foi o fim da escravidão  
Hoje dentro da realidade  
Onde está a liberdade  
Onde está que ninguém viu  
Moço  
Não se esqueça que o negro também construiu  
As riquezas do nosso Brasil  
Pergunte ao criador  
Quem pintou esta aquarela  
Livre do açoite da senzala  
Preso na miséria da favela  
Sonhei  
Sonhei que Zumbi dos Palmares voltou, ôô  
A tristeza do negro acabou  
Foi uma nova redenção

Senhor, oh, Senhor!  
Eis a luta do bem contra o mal  
Que tanto sangue derramou  
Contra o preconceito racial

Se todo mundo conhece a escola ao longe “pelo som do seu tamborim e o rufar do teu tambor”, ela também é conhecida por seus enredos fortes e críticos, como o levado à avenida em 1988. Nele, questiona-se se, ao longo dos 100 anos após a abolição, o negro de fato foi integrado na sociedade, de forma plena, social, cultural e economicamente. Onde está a liberdade? Onde está que ninguém viu?

Do ponto de vista historiográfico, esses questionamentos foram feitos ao longo de muitos anos, especialmente por intelectuais negros, como Abdias do Nascimento, Alberto Guerreiro Ramos, Lélia González, Beatriz do Nascimento, Milton Santos, Kabenguele Munanga, Sueli Carneiro, Maria Carolina de Jesus, Emicida, Mano Brown, Martinho da Vila, dentre muitos outros. Com sua pena e atuação política, essas pessoas dedicaram ou dedicam sua vida à causa antirracista, tentando compreender e reverter um cenário deixado como legado pelo período escravagista de mais de 300 anos vividos em nossa sociedade.

Se muitos fizeram da escrita sua ferramenta política, outros tantos fizeram de suas vozes um meio de questionamento, bem como de busca por inserção social. Nesta pesquisa desenvolvida por aqui, nos debruçamos mais atentamente sobre essas pessoas, entre elas algumas que alcançaram sucesso e reconhecimento, como Cartola, Pixinguinha, João da Baiana, Donga, e outras que, mesmo compondo e cantando, permaneceram no anonimato, mas merecem ter sua atuação reconhecida, como veremos.

Desta maneira, o trabalho aqui realizado teve como objetivo escrutinar as décadas iniciais da nossa República, e, conseqüentemente, o período justamente posterior à abolição da escravidão. Um objeto bastante interessante para mergulharmos nesses anos é o samba. Aqui, ao tomar o samba como objeto, o objetivo precípua foi compreender o que o samba representava nessas décadas estudadas. Como ele era significado e como ele significava para as pessoas que viveram na cidade do Rio de Janeiro, durante a Primeira República.

Contudo, o samba, para além de ser um objeto bastante fértil para o escrutínio historiográfico, é um caminho interessante para se travar outros diálogos. Através dele, pode-se pensar certas perspectivas que envolvem a construção de uma identidade que se pretende nacional. Mas, para além disso, tomando o samba como objeto, é possível adentrarmos o campo do debate teórico, e entendermos, por exemplo, a construção da

modernidade brasileira, mas mais especificamente, da modernidade carioca, como veremos nos capítulos 1 e 2.

Entretanto, escrever estas páginas ao longo de um período mundialmente conturbado – a pandemia do desconhecido SARS-Cov-2, ou, COVID19 – foi um grande desafio.

Restrito ao ambiente de casa, a internet foi a melhor ferramenta para desenvolver essa pesquisa, em especial com o material documental disponibilizado virtualmente pela Biblioteca Nacional, a Hemeroteca Digital. Este repositório, que conta com um acervo significativo e inestimável, foi o caminho trilhado por esse que vos escreve, na expectativa de construir o trabalho, que tinha como objetivo inicial, devo confessar, o estudo de processos-crimes, que, ainda em 2021/2022, infelizmente não encontram-se digitalizados, dificultando o trabalho dos pesquisadores. E o cenário pandêmico, causado por um vírus que exigiu restrição na circulação, impediu o acesso a tal documentação e o desenvolvimento do trabalho da maneira como havia sido inicialmente planejado.

É interessante deixar isso registrado porque, como historiador, desejo que a marca do meu tempo esteja transpassada no meu trabalho. Não desejando pretensão à posterioridade, mas considerando que, caso num futuro distante, meu trabalho seja obra de escrutínio, quero que aquele que o leia saiba das dificuldades vividas pelas pessoas do meu tempo. Lidar com as restrições, com a doença, mas, especialmente, com a morte de centenas de milhares de pessoas, bem como com a negligência do poder público em enfrentar essa hercúlea, mas não impossível tarefa, de evitar mortes evitáveis, certamente deixou marcas na minha escrita e no desenvolvimento do meu trabalho.

Contudo, este chegou ao seu fim. Foi desenvolvido no conforto do meu lar, ao som de sambas e algumas cervejas, como faziam também aqueles que compunham seus sambas e se divertiam nos tempos estudados. Graças, também, à bolsa concedida pela CAPES, esse trabalho se tornou menos oneroso e menos difícil de ser realizado.

Aqui nestas páginas você que me lê encontrará diversas personagens, conhecidas ou não, que, ao longo da Primeira República, deixaram suas marcas, consciente ou inconscientemente. Pessoas que, no dia a dia, tiveram que lidar com o samba, por prazer ou a contragosto. Em sua grande maioria, pessoas pobres, trabalhadoras e que tinham no samba uma fonte de diversão, mas, muitas vezes, de religiosidade. Numa mistura bastante carioca entre o sagrado e o profano. E que, num momento de conformação de novos valores, tiveram que lidar não só com o peso do preconceito na pena de muitos jornalistas, mas também com a violência física, fruto das forças policiais.

Dadas as dificuldades listadas acima de acesso a processos crimes, uma fonte alternativa viável foram os jornais disponibilizados online pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ). Contudo, há que se tomar certas precauções com o uso de jornais como fontes documentais. A autora Tânia Regina de Luca aponta que os jornais nem sempre foram fontes válidas para a pesquisa, pois considerava-se que eles “forneciam imagens parciais, distorcidas e subjetivas” (LUCA, 2015, p.112). Contudo, esse cenário atualmente é bastante distinto. Uma série de renovações historiográficas habilitaram o uso dos jornais como fontes: a terceira geração dos Annales, na França, a geração dos marxistas britânicos que, na década de 1960, tiveram como locus a *New Left Review*, o movimento da virada linguística (ou *linguistic turn*), o retorno da História Política, puxado especialmente pela coletânea de textos organizada pelo francês René Rémond (*Ibidem*, p.112-115). Sendo assim “o estatuto da imprensa sofreu deslocamento fundamental ainda na década de 1970”, credenciando o fazer historiográfico a tomar os jornais como fonte documental válida, assim como também fazendo deles próprios um objeto da pesquisa histórica (*Ibidem*, p.118). Se apropriar dos jornais no trabalho historiográfico reclama então que os historicizemos e analisemos seu uso de acordo com o contexto, compreendendo as suas “funções sociais” (*Ibidem*, p.132), e é o que faremos também.

O uso crítico dos jornais como fontes requer dos historiadores um rigoroso trabalho de “análise do discurso” que problematize a “identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento” (*Ibidem*, p.139), ou, em nosso caso, entre as tentativas de significações que eram atribuídas ao samba e as consequências materiais dessa construção simbólica. Para tomar as representações do samba e dos sambistas como objeto, recorrerei, para além dos jornais, a depoimentos dados por sambistas, assim como a obras publicadas nas décadas analisadas por cronistas como Orestes Barbosa e Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume. Desta maneira, a análise fica mais completa e complexa.

No primeiro capítulo analiso mais particularmente a atuação dos Oito Batutas, e como a sociedade entendeu esse fenômeno. Uma banda que teve sucesso nacionalmente e que acabou sendo exportada para a França, assim como apresentada para a realeza belga. Contudo, eles não são os únicos a ganharem espaço no primeiro capítulo. A partir da análise tanto do testemunho de sambistas como Juvenal Lopes e João da Baiana, bem como através de notícias nos jornais, incluindo aí também material relacionado aos Oito Batutas, tentei apreender alguns significados que o samba tinha naquele momento para

algumas frações do jornalismo. Discursos contra e a favor do samba foram analisados para que pudéssemos compreender mais amplamente como o samba era significado e como ele significava.

Já no segundo capítulo, me debrucei mais atentamente aos músicos da época, em especial os sambistas, para tentar compreender como o samba significava para estas pessoas. De que maneira os sambistas utilizaram o samba como ferramenta política? Essa foi a pergunta que norteou o segundo capítulo. Então, através de uma série de entrevistas com diversos músicos, entre eles muitos sambistas, publicadas em 1925, bem como de dois livros publicados em 1933, busquei compreender alguns significados que o samba detinha naquele momento. Assim como muitos entrevistados defendiam o samba a partir de referenciais próprios, muitos músicos tinham acusações sérias ao samba, tomando-o como algo negativo para a sociedade e para o campo da música, fazendo, ao mesmo tempo, a defesa de outros ritmos musicais.

É também no segundo capítulo que, tendo o samba como um caminho fértil, busco analisar os debates sobre a construção da modernidade carioca, dos quais os sambistas, muitas vezes atuando como “mediadores culturais”, participaram ativamente. Apropriando-se de categorias raciais em voga na época, utilizando o linguajar intelectual e racializante, muitos sambistas se inseriram nesses debates e explicitaram seus pontos de vista. Tudo isso contribuiu não só para a construção de uma identidade própria do samba, como também para certos aspectos de uma identidade carioca e nacional, como veremos.

No terceiro e último capítulo, retomo alguns fios deixados soltos ao longo dos dois primeiros, na expectativa de dialogar com Marc Hertzman (2013), para quem a perseguição ao samba foi muito mais uma construção discursiva do que uma realidade sistemática, caracterizando aquilo que ele chamou de “paradigma da repressão”. A partir do relato de sambistas, dos livros analisados no capítulo 2, bem como de diversos recortes de jornais, busco dialogar com a ideia do autor, trazendo dois pontos específicos que ele negligencia em sua pesquisa. O primeiro ponto é a atuação das forças policiais no Rio de Janeiro da época, seu *modus operandi*, e como isso impactava diretamente no cotidiano da população, em especial, dos sambistas. O outro ponto diz respeito às mudanças geográficas e demográficas que aconteceram ao longo da Primeira República. Com as reformas urbanas, parte da população que habitava as freguesias centrais se viu obrigada, por fatores que serão discutidos, a deslocar-se rumo às freguesias suburbanas e às favelas que começavam a se espalhar, tanto nas encostas dos morros como nas planícies da cidade.

Esses dois aspectos negligenciados se entrecruzam quando pensamos o imaginário da época e o cotidiano dos sambistas.

Entretanto, é necessário desde já frisar algumas questões. Ao longo da leitura, poderá ser observado que as falas que tomam o samba como objeto discursivo foram atravessadas, na maior parte dos casos, por elementos racializantes, fazendo com o que o samba seja apresentado, no presente trabalho, como uma cultura *negra*. Discursos das mais diferentes personagens, com as mais diferentes opiniões, tanto daqueles que defendiam quanto daqueles que criticavam o samba. É por isso que defendo, já no primeiro capítulo, que tomemos o samba como uma cultura *amefricana*, partindo da construção sobre o conceito feita pela intelectual negra Lélia González. Contudo, em diversas ocasiões, veremos sujeitos brancos que tinham ligação direta com o mundo do samba, como é o caso de Noel Rosa, por exemplo. Ou do jornalista Benjamin Costallat, que, com sua pena, fazia uma defesa contundente do samba como coisa brasileira, como veremos. Isso não é fruto de qualquer contradição. Ao longo do trabalho, busco refletir sobre as representações que eram atribuídas ao samba, enquanto uma *cultura*. Isso não quer dizer que sujeitos brancos, como o próprio Noel Rosa, não pudessem ser entendidos como sambistas, ou mesmo que sujeitos negros, como Pixinguinha, não buscassem evitar uma associação direta ao universo do samba, como será melhor abordado no segundo capítulo. Tudo isso nos mostra que o samba é um objeto bastante complexo e passível de múltiplas interpretações.

## 2 CAPÍTULO 1: “PRETO TAMBÉM É GENTE... E PRETA TEM SIDO MUITA GENTE BOA”

### 2.1 Os Oito Batutas: entre a Avenida Central, a realeza belga e os cabarés parisienses

Em abril de 1919, as pessoas que, no Rio de Janeiro, então capital da República, se dispuseram a gastar alguns réis comprando um jornal, puderam ver referências a um novo conjunto musical: os Oito Batutas (Figura 1). Por exemplo, no jornal O Paiz do dia 7 de abril, lá em seu final, na última página, aparecia o conjunto, pela primeira vez, como atração do Cine Palais:

Convidamos V. Ex. a vir ouvir no Salão de Espera do Cine Palais a orchestra typica dos ‘Oito Batutas’, última novidade do mundo artístico carioca, no seu admirável repertório de musica vocal e instrumental brasileira: maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês, etc, etc<sup>1</sup>.

Caso a pessoa não tivesse o jornal O Paiz como aquele de sua preferência e corresse para os braços do Correio da Manhã, leria exatamente o mesmo anúncio, convocando seus leitores a comparecer e prestigiar a “última novidade do mundo artístico carioca”<sup>2</sup>. Mas, você que está aqui agora lendo, pode me indagar: e quem foram os Oito Batutas?

Pois bem, o ano era 1919, o Brasil – e o mundo – tentavam retomar a normalidade após a epidemia de gripe espanhola deixar profundas marcas sociais, políticas, econômicas e psicológicas. Isaac Frankel, então gerente do Cine Palais, localizado em nobre endereço, a Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, no coração do Centro do Rio de Janeiro, decide retornar com uma prática comum nos cinemas cariocas: expor músicos em sua sala de espera. Na época “apresentavam-se trios, quartetos ou quintetos”, que tocavam usualmente piano e músicas da moda como “tangos argentinos, valsas de vários países, operetas vienenses, trechos de óperas, foxtrots americanos, maxixes e polcas nacionais” (ALMIRANTE, 2013, p.39).

Após assistir ao músico Alfredo Vianna, o Pixinguinha<sup>3</sup>, se apresentando no Largo da Carioca, em pleno carnaval, com o Grupo Caxangá, Isaac considerou chamá-lo para

---

<sup>1</sup> O Paiz, 7 de abril de 1919, ed. 12597, p.10. Já nesta primeira nota, gostaria de deixar registrado que optei, ao citar documentação histórica, por deixar a grafia corrente da época. Acredito que as mudanças ortográficas e gramaticais que ocorrem ao longo dos anos são fruto do exercício cotidiano da linguagem, e que essas mudanças são, também elas, objetos dignos do escrutínio do historiador.

<sup>2</sup> Correio da Manhã, 7 de abril de 1919, ed. 07344, p.12.

<sup>3</sup> Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973) foi um compositor, instrumentista, regente e arranjador, negro, nascido no bairro da Piedade, Zona Norte do município do Rio de Janeiro. Filho de Alfredo da Rocha

exibir-se na sua sala de espera. Convocou então Pixinguinha e pediu-lhe para chamar um pequeno grupo para tocar consigo, tarefa que foi aceita. Foram assim chamados: o próprio irmão de Pixinguinha (flauta), Otávio Viana, mais conhecido como China (violão)<sup>4</sup>; seu companheiro de música de longa data, o músico Ernesto Santos, o Donga (violão)<sup>5</sup>; além de Raul (violão)<sup>6</sup> e Jacob Palmieri (pandeiro)<sup>7</sup>; Nelson Alves, mais conhecido como Boina (cavaquinho)<sup>8</sup>; Luís Silva (reco-reco) e José Alves, o Zezé (ganzá e voz) (*Ibidem*). Estava assim formado o conjunto, que se apresentaria pela primeira vez justamente no dia 7 de abril daquele ano, tocando os estilos musicais citados no anúncio presente nos

---

Vianna e Raimunda Maria da Conceição, o músico mudou-se da Zona Norte ainda criança, indo morar no Centro, mais precisamente no bairro do Catumbi. Seu pai, que era músico e tocava flauta em rodas de choro, percebeu o talento do filho, que com seu cavaquinho o acompanhava nos choros, além de ter aulas com o renomado músico Irineu de Almeida, que, assim como seu Alfredo, também era ligado ao choro. Logo Pixinguinha trocou o cavaquinho pela flauta. Estreou no mundo da música com apenas 13/14 anos, em 1911, no grupo Choro Carioca, assim como no rancho carnavalesco Filhas da Jardineira e no teatro, primeiro como substituto, logo depois efetivado. Em 1914, junto de amigos, criou o Grupo Caxangá, que deu mais notoriedade ao músico, que já estava próximo dos seus companheiros, da música e de vida, Donga, e João da Baiana. Amigos inseparáveis, os três se conheceram especialmente pelos encontros na Casa de Tia Ciata, na Praça Onze, Região Central e reduto negro, assim como pela presença constante nos ranchos carnavalescos. Autor de obras consagradas como “Carinhoso”, Pixinguinha faleceu em 1973 de infarto. Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/vida/>>. Acesso em: 04 fev. 2021. Gostaria de destacar, já nessa primeira nota biográfica, que, quando foi possível localizar informações biográficas dos sambistas, músicos, jornalistas e demais personagens trazidas no trabalho, eu as coloquei em notas de rodapé ou mesmo no texto corrido. Contudo, em diversos casos, como será possível notar, nossas personagens não foram ainda biografadas, o que revela também alguns apagamentos e, por si só, já nos aponta as dificuldades de caminhar no terreno do samba no período estudado.

<sup>4</sup> Octávio Littleton da Rocha Vianna, mais conhecido como China, era irmão de Pixinguinha somente pelo lado materno, filho do segundo casamento de Raimunda Maria da Conceição. Ao lado de seu irmão participou de diversos intentos musicais, como o grupo Choro Carioca e os Oito Batutas. Assim como seu irmão, teve aulas de choro com o músico Irineu de Almeida. Nasceu em 16/05/1888, e faleceu aos 38 anos, em agosto de 1926, vítima de um aneurisma da aorta torácica. Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/perfil/china/>>. Acesso em: 04 jan. 2022.

<sup>5</sup> Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1889-1974) foi um compositor, violonista, chorão e sambista, negro, nascido no Rio de Janeiro. Ficou especialmente conhecido por, em 1916, ter registrado, em parceria com Mauro de Almeida, o samba “Pelo Telefone”, primeiro samba registrado da história da música. Junto de Pixinguinha e João da Baiana, Donga participou de turnês e excursionou tanto pelo Brasil quanto pelo exterior, levando o samba, a modinha e o choro para o mundo. Faleceu pouco depois de seus inseparáveis amigos Pixinguinha e João da Baiana, em agosto de 1974. Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/perfil/donga/>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

<sup>6</sup> Raul Palmieri nasceu no Rio de Janeiro em 1887, na região da Cidade Nova. Filho dos italianos Domingos Palmieri e Idalina Falba, “participou da primeira formação do Grupo do Caxangá, conjunto de inspiração nordestina, organizado pelo violonista João Pernambuco. A partir de 1914, o grupo passou a se apresentar em vários tríduos momescos, com cada músico adotando para si um codinome sertanejo”. Depois, integrou os Oito Batutas. Faleceu em abril de 1968, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/raul-palmieri/>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

<sup>7</sup> Aqui a ausência merece uma nota: apesar de encontrar algumas informações sobre seu irmão Raul, nada consegui encontrar sobre Jacob, para além de seus pais, sua descendência italiana, e o fato de ser irmão mais novo de Raul.

<sup>8</sup> Nelson Alves nasceu no Rio de Janeiro em 1895, “iniciou sua carreira ainda na década de 1910, no Grupo Chiquinha Gonzaga (...) e no Grupo Carioca”. Se tornou reconhecido por sua habilidade com o cavaquinho, entretanto também tocava banjo. Foi autor de vários choros que se tornaram famosos. Faleceu no Rio, em 1960. Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/perfil/nelson-alves/>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

jornais. Dali para frente, um estrondoso sucesso. Mas não sem críticas, como veremos, justamente por um motivo específico: metade dos músicos eram negros.

Figura 1 - Os Oito Batutas



Fonte: Acervo IMS. (Foto tirada em 1919, em pé: Jacob Palmieri, José Alves, Luís Silva e Pixinguinha; sentados: Donga, Nélon Alves, Raul Palmieri e Pixinguinha)

Há que se destacar dois episódios relacionados aos Oito Batutas: a apresentação para os reis da Bélgica, em 1920, e a viagem a Paris no ano de 1922. Ambos os episódios são bastante reveladores.

No ano de 1920 visitaram o Brasil o Rei Alberto I da Bélgica juntamente com sua esposa, a Rainha Elisabeth, e seu filho, o príncipe Leopoldo. Entre muitas visitas oficiais e paradas militares, no dia 24 de setembro de 1920 foi oferecido um almoço pela Prefeitura do Rio aos nobres belgas, onde lhes foram apresentados a “orquestra nacional”<sup>9</sup> e a “musica regional brasileira”<sup>10</sup>, sob os auspícios dos já famosos Oito Batutas. O anúncio da apresentação de 1919, trazido acima, já informava que os músicos eram

<sup>9</sup> Correio da Manhã, 24 de setembro de 1920, ed. 07877, p.1.

<sup>10</sup> O Paiz, 24 de setembro de 1920, ed. B13123, p.3.

bastante ecléticos – e porque não dizer, talentosos –, tocavam vários ritmos distintos, e assim foi a apresentação para os reis belgas. Segue a programação, tocada “em trajes característicos, e num bosque improvisado”:

1º, Luar do Sertão (poesia de Catulo Cearense), por Octavio Vieira; 2º, Urubú (samba característico), de Alfredo Vianna; 3º, Na coleta (cateretê paulista), cantado por Octavio Vianna; 4º Pelo telefone (famoso samba carnavalesco), de Ernesto Santos; 5º Pois é (Rolinha do Sertão), do maestro Rezende; 6º Desafio parahybano entre Octavio Vianna e Carlos Lima, poesia de Catulo Cearense”<sup>11</sup>.

Apesar do vasto e diversificado repertório, incluindo “Pelo Telefone”, o primeiro samba registrado oficialmente no país, em 1916, e que fez grande sucesso no carnaval do ano seguinte, parece que a apresentação dos músicos ante a nobreza belga não foi do agrado geral. No dia 24 de setembro de 1920 era publicada uma pequena coluna, no jornal O Paiz, com o título “A arte nacional”, bem ao lado de uma longa reportagem comentando a agenda realizada pela comitiva real belga. A coluna é uma dura crítica justamente à escolha de determinados elementos desta agenda: desde “os casebres do morro do Salgueiro” até “os sítios inhospitos do subúrbio, onde não há luz nem calçamento”, mas vai além. A crítica abarca a escolha de “um grupo musical de pretos-cantores”, que segundo o autor faz parte de um conjunto de escolhas que ele chama de “idéas infelizes”. “Não é que esses rapazes não possam dar uma face curiosa das nossas músicas populares”, prossegue em sua crítica o jornalista não identificado, mas usualmente nestas ocasiões oficiais “confia-se essa missão a um fino artista, cuja sensibilidade póde ser transmittida aos ouvidos educados sem a rudeza das vozes em estado natural”. Portanto, não deveria ser oferecido à realeza belga “um programma de cantigas, não só populares, mas até desgraçadas, como certos sambas carnavalescos”. Seria preferível “que se confiasse a uma verdadeira orchestra a execução de musicas caracteristicamente brasileiras”, e somente a nível de curiosidade é que “poderiam aparecer, (...) não como expoentes da arte nacional os oito batutas”<sup>12</sup>.

No ano de 1922, a banda, que já havia se tornado, segundo Almirante, “um dos maiores e mais originais conjuntos do Brasil”, foi convidada por Duque<sup>13</sup>, a pedido de

---

<sup>11</sup> Correio da Manhã, 24 de setembro de 1920, ed. 07877, p.1.

<sup>12</sup> O Paiz, 24 de setembro de 1920, ed. B13123, p.3.

<sup>13</sup> Antônio Lopes de Amorim Diniz (1884-1953) formou-se em odontologia em Salvador/BA, sua cidade natal, mas logo trocou-a pelo Rio de Janeiro, em 1906, e aqui começou a ficar famoso como dançarino, especialmente pelas coreografias que criava para danças como o maxixe, internacionalizando a dança e ganhando prêmios internacionais. Abriu sua própria academia de dança e excursionou por Montevidéu, Buenos Aires, Londres e Nova York. Faleceu em setembro de 1953, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/perfil/duque/>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

Arnaldo Guinle, a se apresentar na França, mais especificamente no Sherazade, “um dos mais luxuosos cabarés de Paris na época”. Com o desfalque de um dos componentes, doente à época da viagem, os Oito Batutas, com o nome de “Les Batutas”, aceitaram o convite, embarcando no final de janeiro de 1922 (ALMIRANTE, 2013, p.41).

A propósito do convite e do embarque, em janeiro de 1922, encontramos um artigo de opinião publicado pelo jornalista Benjamin Costallat<sup>14</sup> na Gazeta de Notícias, fazendo uma defesa acalorada tanto da banda em si, como da música nacional, possibilitando-nos compreender um pouco melhor o impacto dos Oito Batutas na sociedade carioca. Segundo Costallat, “foi um verdadeiro escândalo quando, há uns quatro anos, os ‘oito batutas’ apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras! Isso em plena Avenida”, diz o jornalista, e prontamente afirma que o grupo sofreu uma série de críticas: “começaram os despeitados a allegar a côr dos ‘oito batutas’, na maioria pretos. Segundo os descontentes, era uma desmoralização para o Brasil ter na principal artéria de sua capital uma orchestra de negros! O que iria pensar de nós o estrangeiro?”.

Especificamente sobre a viagem, diz Costallat que os críticos asseveravam que o Brasil ficaria “inteiramente desmoralizado”. Depois das críticas aos detratores das “coisas brasileiras”, o jornalista faz uma ardente defesa dos Oito Batutas e daquilo que ele considera como nacional:

Os “oito batutas” não desmoralizarão o Brasil na Europa. Ao contrário. Levarão dentro dos seus violões toda a alma cantante do Brasil – a modinha. Levarão o Brasil tal qual elle é no seu sentimento e na sua belleza. Levarão a verdadeira musica brasileira, essa que ainda não foi contaminada pelas influencias alheias e que vibra e que soffre e que geme por si, cantando luares do sertão e olhos de caboclas... Levarão o perfume das nossas matas, o orgulho das nossas florestas, a grandeza

---

<sup>14</sup> Benjamin Costallat (1897-1961) foi um jornalista e cronista brasileiro que, segundo Júlia O’Donnell, “fazia do Rio de Janeiro sua protagonista incansável. Fosse no luxo da Avenida Central ou na precariedade dos subúrbios (...) pelas linhas de suas crônicas, os leitores transitavam por novos itinerários simbólicos da cidade, participando ativamente da construção de uma nova cartografia afetiva e moral da capital republicana”, oferecendo aos leitores “verdadeiros guias de experimentação simbólica da cidade”. Em seus escritos demonstrava o “descontentamento mais amplo que vinha se gestando entre parcelas diferentes da sociedade local em relação ao modelo de nacionalidade no qual autoridades políticos e intelectuais haviam apostado desde os primeiros tempos da República. (...) Como verdadeiro sanitarista da moral moderna, o autor buscava deixar claro que a questão urbana ia muito além dos problemas de circulação e de habitação. O que estava em jogo, era, ao fim e ao cabo, um novo modelo de civilização”. Apostou na criação da editora Costallat & Miccolis, juntamente ao italiano José Miccolis, em 1923, na expectativa de alcançar um público massivo. Segundo Patrícia França, “foi um dos escritores de maior sucesso e prestígio da década de vinte. Seus livros, marcados pela linguagem fácil e por polêmicos e ousados enredos, esgotavam-se rapidamente”, sendo responsável por obras como “A Luz Vermelha”, em 1919, “Mutt, Jeff & Cia”, em 1921, a polêmica obra “Mademoiselle Cinéma” de 1923, tornando-se o maior sucesso editorial da Primeira República, com 75 mil exemplares vendidos em 5 anos. Ver mais em: O’DONNELL, Júlia. A cidade branca - Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. **História Social**, Campinas, n.22 e 23, 2012; FRANÇA, Patrícia. **“Livros para leitores”: a atuação literária e editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

da nossa terra, a melancolia da nossa gente, a bondade e o amor dos nossos corações, ditos e cantados pelo verso simples e a musica sublime da alma popular... Levarão o verdadeiro Brasil, desconhecido dos próprios brasileiros, mas formidável assim mesmo no enigma de suas forças e de suas aspirações...

E caso alguém, após essa defesa, ainda o interpelasse sobre a cor dos músicos, ouviria a resposta, provavelmente de pronto: “Que importa! São brasileiros!”<sup>15</sup>. Entretanto, aparentemente sua opinião não era unânime, e de fato ele tinha interlocutores.

Logo nos primeiros dias de fevereiro, encontramos uma carta, no jornal O Paiz, escrita em francês, assinada por Léon Faranda (que curiosamente escreve de Barbacena, cidade de Minas Gerais) e endereçada ao “directeur du journal O Paiz”, onde encontramos uma crítica à escolha da banda para excursão. Vejamos – e já me adianto pedindo perdão ao leitor pela longa, porém necessária transcrição:

Le journal A Noite vient d'annoncer à son de trompe le départ des huit batutas pour Paris. Ils sont envoyés en ambassade, dit ce quotidien, comme représentants du Brésil et de l'art brésilien. Une photographie nous révèle *leur beauté physique*, un article nous parle des services qu'ils vont rendre à leur Patrie, des succès qu'ils vont temporer sur les boulevards de la belle métropole.

La France, l'Angleteree, l'Italie, quand elles ont besoin de se faire représenter à l'étranger, choisissent toujours leus plus grands généraux, leurs plus grands hommes d'État. Chez vous, les choses se present autrement: en vient de coisir les huit batutas pour vous représenter à Lutèce. Le journal A Noite assure que ces artistes sont la crème brésilienne.

*Qu'en diront vos enemis?*

Vous, les représentants de la presse devez agir pour que de tels désagréments soient évités à votre beau et glorieux pays.

Un sincère admirateur de votre merveilleuse Patrie, un ami de votre journal.<sup>16</sup>

Em seguida, responde um jornalista do O Paiz, afirmando que o escritor “tem e não tem razão”: teria se os Oito Batutas tivessem ido à Europa em missão oficial, coisa que não procede, já que o grupo foi “atrahido pelo natural desejo de ganhar dinheiro, graças á acessibilidade de um publico, como em geral, o europeu, ávido de novidades exóticas, principalmente no artigo dansa”. E termina o pequeno artigo afirmando que

---

<sup>15</sup> Gazeta de Notícias, 22 de janeiro de 1922, ed.00019, p.3.

<sup>16</sup> O Paiz, 4 de fevereiro de 1922, ed. 13621, p.3. Tradução do autor: “O jornal A Noite acaba de anunciar a viagem dos Oito Batutas para Paris. São enviados à embaixada, diz este diário, como representantes do Brasil e da arte brasileira. Uma fotografia revela sua *beleza física*, um artigo nos fala sobre os serviços que prestarão à sua pátria, os sucessos que alcançarão nos boulevares da bela metrópole. / França, Inglaterra, Itália, quando precisam ser representados no exterior, sempre escolhem seus maiores generais, seus maiores estadistas. No seu lugar as coisas são diferentes: basta escolher os Oito batutas para representá-los na Lutèce. O jornal A Noite nos garante que esses artistas são a nata do Brasil. / *O que seus inimigos dirão?* / Vocês, representantes da imprensa, devem agir para evitar tais transtornos de seu belo e glorioso país. / Sincero admirador de sua maravilhosa Pátria, amigo de seu jornal” (grifos meus).

alguns jornais “tem o cuidado de provocar o ridículo em torno do que é nosso, mesmo onde ele não pode existir”<sup>17</sup>.

O jornal A Noite, no mesmo dia, pois sua edição era vespertina, diferentemente do diário O Paiz, que era matutino, rebateu as críticas de Léon Faranda endereçadas à sua redação. Afirma o diário vespertino que “não vão á capital do mundo em missão oficial ou officiosa, mas como artistas contratados para o estrangeiro”, e critica o suposto francês de Barbacena, afirmando que

nossa musica, que é nossa, que é nacional; que é brasileira (...) só pode ser posta a ridículo, dentro do nosso paiz, por alguns estrangeiros que abusam da nossa hospitalidade, e não ousariam, de certo, ridicularisar, por exemplo, o “jazz-band” nos Estados Unidos... Mas, não erra comtudo, como não erramos nós, quem afirmar que os “Oito Batutas” nos vão representar em Paris, reflectindo como reflectem uma feição característica de nossa arte (...). Se ao snobismo ignorante dos que nunca atentaram nas belezas da musica popular é admissível o triste privilegio de menoscabal-a, inadmissível é ao patriotismo brasileiro, porque afrontoso aos melindres de nossa raça em formação, que pessoas sem amor pátrio, nem sentimento de polidez de hospedes procurem, á conta dos “Oito Batutas”, desprestigiar, com alusões á cor daqueles profissionaes, certas manifestações da arte, para cujo esplendor, em nosso paiz, têm concorrido indiferentemente os grandes brasileiros, sem distincção do sangue que se confunde em todo o curso da nossa historia e civilisação<sup>18</sup>.

Não por acaso, o autor desta reportagem relembra a apresentação da banda para o Rei Alberto, afirmando ainda que “diferentes embaixadas estrangeiras têm distinguido os ‘Oito Batutas’”.

Já no mês de março, novamente o jornal A Noite publicou artigo lembrando a querela com o jornal O Paiz e “um Sr. Leon Faranda, de Barbacena”, afirmando o “êxito da nossa musica popular em Paris”. Desta vez o jornal publicou uma carta na integra, segundo eles enviada pelo “distinto patricio A. [Anverino] Floresta de Miranda”<sup>19</sup>. Vale trazer algumas passagens. Logo após fazer uma breve introdução retomando e explicando a querela entre os dois jornais e o francês de Barbacena, diz Anverino:

O facto de serem elles pretos não tem significação pejorativa para os brasileiros. As grandes orchestras de Paris (refiro-me a orchestra para dansa) são os “Jazz-band” de pretos norte-americanos e não me consta

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> A Noite, 4 de fevereiro de 1922, ed. 03652, p.2, grifos do autor.

<sup>19</sup> Apesar dos esforços de minha parte, poucas informações encontrei sobre Anverino Floresta de Miranda. Ele era atleta de tênis do Fluminense Football Club, frequentado pela elite carioca na época, membro do conselho deliberativo do Automóvel Clube, eleito o “feito mais simpático” do Rio de Janeiro, descrito como um dos “azes da elegância carioca”. Seu nome é frequentemente visto na coluna “Mundanidades” do jornal Gazeta de Notícias, espaço destinado a comentar sobre a vida cotidiana de figuras pertencentes à elite carioca. A partir dos indícios encontrados, é possível pressupor que o jovem Anverino Floresta de Miranda fosse alguém pertencente à elite carioca.

que a grande Republica soffra com isso algum eclipse. Demais, a França também possui homens de cor, milhares dos quaes deram o sangue em defesa da Patria, durante a guerra, o que vae lhes valer um monumento “in memoriam”. Donde se conclue que preto também é gente... e preta tem sido muita gente boa<sup>20</sup>.

Mas, curiosamente, Anverino faz a seguinte explanação sobre os Oito Batutas, afirmando que os músicos da banda “não se apresentam aqui [em Paris] como expoentes da arte musical brasileira (*o que seria ridículo*) e sim como especialistas e introductores do nosso ‘samba’ que já vae obtendo enorme aceitação”. O autor da carta passa a tecer elogios a Pixinguinha, afirmando que, em conversas privadas, diversas personalidades francesas elogiaram enormemente o flautista brasileiro. Sua carta finaliza da seguinte maneira: “Se a A NOITE anunciou ‘á son de trompe’ que ces artistes sont la crème brésilienne... como diz o missivista, não deverá retirar o que disse, porque no gênero [o samba] repito, eles são de facto”<sup>21</sup>.

Aparentemente o trabalho da banda era apreciado para além de alguns franceses: a esposa do adido naval dos EUA, Herbert Sparrow, convidou os Oito Batutas para se apresentarem em uma “uma recepção ás pessoas de suas relações, a qual teve o maior brilho”. “O bello salão de festas do conhecido hotel [Palace Hotel] esteve, das 17 ás 19 horas, repleto, tendo-se as danças, conduzidas pela orchestra dos Oito batutas, prolongado até tarde, no meio de grande animação e alegria”<sup>22</sup>.

Até aqui vimos o exemplo dos Oito Batutas, que, como pudemos perceber, tiveram destaque e reconhecimento a despeito das críticas racistas expostas nos jornais e em seu cotidiano. Se mesmo um grupo musical que ganhava notoriedade, apresentando-se numa das artérias do Centro carioca, excursionando a Paris, dando um show para a realeza belga ou animando a festa de um adido dos EUA, era criticado pelo que representava, física e culturalmente, o que se dizia dos homens e mulheres comuns, em maioria negros, que nos seus momentos de diversão, ou de religiosidade, quando não nos dois, batucavam, cantavam e tocavam? E é isso que vamos analisar agora.

---

<sup>20</sup> A Noite, 22 de março de 1922, ed. 03697, p.2.

<sup>21</sup> *Ibidem*, grifos meus.

<sup>22</sup> O Paiz, 2 de setembro de 1922, ed. 13831, p.4.

## 2.2 Seresteiros e capadócios: de Lima Barreto a Juvenal Lopes

Um nome de peso para começarmos a seguir novas pistas é o de Lima Barreto<sup>23</sup>, um dos maiores jornalistas e literatos do Rio de Janeiro de sua época – e de todos os tempos –, que com sua escrita perspicaz dá a nós, leitores do século XXI, a oportunidade de abrirmos uma janela bastante rica sobre o cotidiano da cidade no final do século XIX e início do XX. Em o “Triste Fim de Policarpo Quaresma”, publicado em forma de folhetim<sup>24</sup> no ano de 1911, Barreto narra a vida de Policarpo Quaresma, um major do Exército, de um patriotismo elevadíssimo, que vive num momento, como veremos, em que vários outros homens da Primeira República também pensam sobre o futuro Brasil. O enredo do livro se passa nos anos do governo Floriano Peixoto (1891-1894), vale dizer.

Depois de mais de 20 anos de serviços prestados, com muito orgulho, é necessário ressaltar, Quaresma resolve aprender a tocar violão, para que pudesse tocar modinha, pois, segundo ele, tal ritmo seria a “mais genuína expressão nacional e o violão é o instrumento que ela pede” (BARRETO, 2010, p.9). Como mentor nesta empreitada, o major resolve convocar Ricardo Coração dos Outros, que não era um “cantor de modinhas aí qualquer”, ele era um “artista a frequentar e a honrar as melhores famílias do Méier,

---

<sup>23</sup> Afonso Henriques de Lima Barreto é o nome completo do nosso ilustre Lima Barreto, nascido em 13 de maio de 1881, no Rio de Janeiro, e que faleceu na mesma cidade em novembro de 1922. “Afrodescendente por origem, opção e forma literária”, segundo Lilia Schwarcz, Lima Barreto era filho de João Henriques e dona Amália, que faleceu quando Barreto era bastante jovem. Frequentou a Escola Politécnica, no Centro do Rio, atendendo ao sonho de seu pai, que “queria um filho ‘doutor’”. Pela sua origem e cor de pele sofreu com o racismo, tanto na Escola como no seio da sociedade. Utilizava, então, de sua pena perspicaz para criticar o racismo presente na sociedade de seu tempo bem como para criticar “políticos afetados”, “aristocracia improvisada” e “jornalistas artificiais” – o que escreveria Lima Barreto nos dias de hoje? Aproximando-se bastante de seus personagens, como o próprio Policarpo Quaresma, acaba internado entre 1914 e 1919 no Hospício Nacional, “por conta da bebida”. Deixou uma extensa obra, que registra o Brasil sob seu olhar crítico: *Numa e a Ninfa, Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá, Clara dos Anjos, Os Bruzundangas, O Cemitério dos Vivos*, o próprio *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, entre outras obras publicadas ainda em vida e também postumamente. Ver mais em: SCHWARCZ, Lilia. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

<sup>24</sup> O folhetim consiste em um gênero específico importado do “Romance europeu”, onde “o livro é seccionado para a produção em série do jornal”, ou seja, um romance é fracionado e suas partes são publicadas em alguma plataforma, que na época era o jornal, seguindo um determinado cronograma. Foi esta a maneira que escritores como Lima Barreto e Machado de Assis encontraram para publicar suas histórias, devido às dificuldades do mercado literário insipiente na época. O que também cria certas confusões entre folhetins e crônicas, publicados na época no mesmo meio, os jornais. Entretanto há diferenças em seu conteúdo e forma: “enquanto o romance-folhetim tem ainda olhos voltados para o interior burguês, a crônica já nasce no ‘olho’ da rua e com olhos voltados para rua. Para as mínimas histórias da rua, e sua forma revela uma perspectiva estilhaçada”, mostrando que o romance-folhetim tinha uma continuidade em suas publicações, e a crônica é algo mais pontual e numa narrativa que se fragmenta cotidianamente, um dia se fala de determinado bar, no outro de determinado *causo*, sem que houvesse entre eles uma linha de continuidade. Ver mais em: SANTOS, Jeana Laura da Cunha. Do folhetim à crônica: gêneros fronteiraços entre o livro e o jornal. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Santa Catarina, n.1, jan/jun. 2009.

Piedade e Riachuelo”<sup>25</sup>. Inclusive, era um sujeito muito requisitado, “rara era a noite em que não recebesse um convite” (*Ibidem*, p.12). Dito tudo isto, apesar das credenciais que Ricardo possuía, nada impedia que a irmã do patriota Policarpo, dona Adelaide, desgostasse da amizade que ali parecia nascer entre o militar e o músico. Segundo suas palavras: “Um homem de idade, com posição, respeitável como você é [no caso, o Policarpo], andar metido com esse *seresteiro*, um quase *capadócio*, não é bonito!” (*Ibidem*, p.8, grifos meus).

Curiosamente, saindo do mundo literário, encontramos um outro discurso que vai utilizar exatamente os mesmos termos – *seresteiro* e *capadócio* – para falar sobre a figura do sambista, no mesmo recorte geográfico e temporal, o Rio de Janeiro da Primeira República. No DVD “Beth Carvalho - 40 Anos de Carreira Ao Vivo no Theatro Municipal” (Indie Records), uma belíssima obra da música brasileira, vale destacar, encontramos uma pequena entrevista com três músicos de muita envergadura: os nossos já conhecidos Pixinguinha e Donga, componentes dos Oito Batutas, além de João da Baiana (Figura 2)<sup>26</sup>. Quando perguntado da relação entre o samba e a Festa da Penha, João da Baiana diz o seguinte:

Era proibido porque a gente ia pra Penha, na hora que a gente ia com pandeiro e o violão, a polícia cercava e tomava o pandeiro. Porque quem cantava samba era *capadócio*, a polícia *censurava como capadócio*. Virgulino de Alencar, em 1904, num quebra lampião, tocava violão e cantava ‘musguinha’ pra prender a gente; usava cabeleira, delegado, proibia o tchap-tchuruá pra acabar com os *seresteiros*, ele vinha pra acabar com os *seresteiros*. Então ele tocava violão e fazia serenata na rua, seresta, pra nós, Virgulino, e depois prendia a gente. (Grifos meus)

---

<sup>25</sup> Os três bairros citados por Lima Barreto ficam, hoje, na Zona Norte do Rio de Janeiro, no que podemos chamar de Subúrbio carioca – no terceiro capítulo aprofundaremos o tema. Mas é possível destacar que com a implementação da Estrada de Ferro Dom Pedro II, além do grande alcance das linhas de bondes, essas regiões começaram a se transformar em “pequenos vilarejos, e a atrair pessoas em busca de uma moradia barata”, primeiro com ocupações próximas às estações de trem, e em seguida, com “ruas secundárias, perpendiculares à via férrea (...) dando início assim a um processo de crescimento radial, que se intensificaria cada vez mais com o passar dos anos”. Ver mais em: ABREU, Maurício de. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006.

<sup>26</sup> João Machado Guedes (1887-1974) foi um percussionista, compositor, cantor e artista plástico carioca, negro. Cresceu em contato com o samba e os batuques por causa das festas organizadas por sua mãe, a quituteira baiana Perciliana Maria Constança, a Tia Perciliana. Ficou conhecido especialmente pelo domínio do pandeiro, instrumento criminalizado em sua época, que o credenciou a tocar com os músicos Donga e Pixinguinha, amigos de vida, a ponto de os três serem chamados por Martinho da Vila de “santíssima trindade da música popular brasileira”. Acabou não viajando com o grupo para Paris, impedido pelo seu emprego como estivador no Cais do Porto, mas se apresentou em diversas outras oportunidades com os Oito Batutas. Faleceu em 1974, mesmo ano que seus amigos, coisas do destino... Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/perfil/joao-da-bahiana/>>. Acesso em 04 fev. 2021.

Figura 2 - João da Baiana



Fonte: Acervo Casa do Choro. Endereço eletrônico?

Novamente vemos o uso dos mesmos vocativos negativos utilizados por dona Adelaide, sendo difícil acreditar em mera coincidência. Este relato histórico de João da Baiana nos dá algumas trilhas a serem percorridas: em primeiro lugar, devemos caminhar até a Festa da Penha, através dos jornais, para entendermos sobre o que o nobre sambista está versando. Em segundo lugar, o autor ressalta algo que chama a atenção do pesquisador, que é o fato de que, muito embora tocar violão fosse condenável como um comportamento típico de capadócio e seresteiro, Virgulino de Alencar, um delegado de polícia, segundo João, tinha domínio sobre o instrumento e fazia uso justamente desse artifício para prender os mais incautos músicos. Tal fato não pode passar despercebido, nem ser negligenciado, e voltaremos a ele mais à frente. Mas comecemos vendo o tratamento dispensado aos músicos na Festa da Penha e a repercussão disso nos jornais da época.

Primeiro, é necessário explicar no que consistiam tais festejos. No bairro da Penha, hoje Zona Norte do Rio de Janeiro, mas na época pertencente à freguesia de Irajá, realizava-se um evento religioso em homenagem à Nossa Senhora da Penha, na paróquia de mesmo nome, no final de setembro e início de outubro. Segundo Rachel Soihet, esse festejo teria sido introduzido no calendário festivo católico brasileiro ainda no período colonial, tal qual outras datas festivas, como a festa do Divino Espírito Santo e a da Glória, que “atraíam homens e mulheres de todos os níveis, embora tivessem nos segmentos

populares seu público favorito” (SOIHET, 2002, p.342). A igreja, ainda hoje, é localizada no alto de um morro, e para acessá-la é necessário subir os cerca de 365 degraus, tornando-se assim um lugar muito procurado para o pagamento de promessas. A Festa ocorre, então, tanto na parte alta do morro, ou seja, na igreja em si, como também na parte baixa.

Em 1910, um jornalista d’O Paiz dizia, sobre os festejos daquele ano, que “desde 5 horas da madrugada quando começou a grande affluencia á Leopoldina Railway e na estação Praia Formosa, os romeiros acotovelaram-se para tomar logar nos trens que os deviam conduzir á localidade festiva”, num evento que “todos os anos leva milhares de pessoas ás romarias da Penha”<sup>27</sup>. Sobre o mesmo evento, no mesmo ano, um jornalista do Correio da Manhã detalhou ainda mais o tamanho da festividade:

Cavalheiros em grande numero, carros e carroças empavezados, por todos os meios de locomoção, emfim, se faziam rumo a Penha os romeiros sem conta, todos em vibrante alacridade e em vivas estrepitosos á gloriosa padroeira do pitoresco arraial de Irajá. (...) Para estabelecer um calculo approximado do numero de pessoas que hontem foram á Penha, basta dizer que só a estação da Praia Formosa, da Leopoldina, vendeu para lá 17.404 passagens; adicionando a esse numero o de passagens vendidas para o mesmo destino pelas demais estações da mesma estrada de ferro, e mais o de pessoas que foram de carro, a cavallo e a pé, conseguir-se-á com facilidade um máximo de 22.000 a 24.000 pessoas<sup>28</sup>.

Podemos considerar um contingente de mais de 22 mil pessoas, em 1910, um número bastante razoável. Noel Rosa (Figura 2)<sup>29</sup> e Vadico<sup>30</sup>, bem como o mestre Cartola

---

<sup>27</sup> O Paiz, 10 de outubro de 1910, ed. 0951, p.5.

<sup>28</sup> Correio da Manhã, 10 de outubro de 1910, ed.03371, p.3.

<sup>29</sup> Noel de Medeiros Rosa, compositor, violonista e intérprete, nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1910. Apesar de sua breve passagem por esse plano, tendo em vista que faleceu no ano de 1937, com 27 anos, vitimado pela tuberculose, Noel Rosa teve uma produção bastante robusta: aproximadamente 250 composições, compostas majoritariamente entre 1930 e 1935. Segundo Luiz Ricardo Leitão, foi no bairro de classe média de Vila Isabel, importante ponto na geografia do samba, “nas tertúlias domésticas das noites de domingo, que o gosto do pequeno Noel pela música se apurou”, tendo sido estimulado inicialmente pelas lições musicais prestadas a ele por sua mãe, Dona Martha, e mais tarde “pelo caloroso incentivo de amigos, vizinhos e parentes” (LEITÃO, 2011, p.30-31). Começou sua trajetória musical pelo bandolim, acompanhando as apresentações, “ainda franzino”, de sua mãe, nos saraus familiares. Depois do bandolim, Noel partiu para o violão, instrumento que o acompanharia ao longo de sua breve e talentosa trajetória. Seu primeiro grande sucesso foi a música “Com que Roupa?”, do ano de 1930, após participar do Bando de Tangarás, grupo que, assim como os Oito Batutas, era bastante eclético em suas composições. Ver mais em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2917/noel-rosa>>. Acesso em: 25 fev. 2021; LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa: poeta da Vila, cronista do Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

<sup>30</sup> Vadico foi o nome artístico de Osvaldo de Almeida Gogliano, nascido em São Paulo no ano de 1910. Compositor, regente e pianista, filho de Erasmino Gogliano, um mineiro de raízes italianas, e de Maria Adelaide de Almeida, o músico viveu sua infância no bairro do Brás, em São Paulo, e somente na casa dos 20 anos, em 1931, mudou-se para o Rio de Janeiro. Apresentado a Noel Rosa nos anos de 1930, compôs com este Feitio de Oração, Feitio da Vila e Conversa de Botequim, músicas que fizeram sucesso e atravessaram gerações. Atuou no ramo da música durante toda sua vida, excursionando como pianista e acompanhando artistas de renome como Carmem Miranda, além de ter realizado outras parcerias, como a

(Figura 3)<sup>31</sup>, deixaram gravadas para a eternidade em suas composições suas homenagens à Festa da Penha. No caso da primeira dupla, diziam eles, em “Feitio de Oração”, que “por isso agora lá na Penha/ vou mandar minha morena/ pra cantar com satisfação”. No caso de Cartola, pedia o músico, em “Festa da Penha”, roupas emprestadas para ir à festa e cumprir suas promessas:

Uma camisa e um terno usado  
Alguém me empresta  
Hoje é domingo  
E, eu preciso ir à festa  
Não brincarei  
Quero fazer uma oração  
Pedir à santa padroeira proteção  
Entre os amigos  
Encontrarei algum que tenha  
Hoje é domingo  
E, eu preciso ir à Penha  
Levarei dinheiro pra comprar  
Velas de cera  
Quero levar flores  
Para a santa padroeira  
Só não subirei  
A escadaria ajoelhado  
Pra não estragar  
O terno que foi emprestado

---

que fez com Vinícius de Moraes em Sempre a Esperar. Vadico faleceu no ano de 1962, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa560843/vadico>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

<sup>31</sup> Angenor de Oliveira, definitivamente mais conhecido como Cartola, foi um compositor e cantor nascido no bairro do Catete, Rio de Janeiro, em 1910. Filho de Sebastião Joaquim de Oliveira e Aída Gomes de Oliveira, o músico, ainda jovem, passou a frequentar ranchos carnavalescos, como o Arrepiados do Catete. Foi lá, ainda menino, que teve contato com a música, iniciando-se no cavaquinho, deixando “influências decisivas na [sua] formação musical” (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1983, p.28). Contudo, quando seu avô faleceu, a família se viu obrigada a mudar de ares por questões financeiras, passando a viver no Morro da Mangueira. Cartola começou a trabalhar bem cedo, exercendo diversas profissões ao longo de sua vida, como aprendiz de tipógrafo e pedreiro. Do trabalho como pedreiro surgiu seu apelido: para evitar que o cimento caísse sempre sobre sua cabeça, Angenor arranhou um chapéu e passou a usá-lo, dentro e fora do serviço. Muito embora fosse um “chapéu coco”, o apelido de Cartola ficou. Ao longo de sua vida, compôs muitas obras, que foram gravadas ou não. Contudo, seu primeiro trabalho autoral, como cantor, foi lançado já na década de 1970. Apesar de ter tido uma vida bastante complicada financeiramente, – e também no que diz respeito às angústias e dores do amor, que o levaram a compor diversas canções “doídas”, digamos assim – Cartola deixou como legado um trabalho bastante robusto. Sem falar na sua decisiva participação na criação do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (escola do meu coração). Além de ser um dos fundadores da Mangueira, Cartola teve ativa participação nos bastidores da escola ao longo de muitos anos, especialmente como compositor, ao lado de amigos e companheiros de uma vida, como Carlos Cachaca, Nelson Sargento e Nelson Cavaquinho. Para finalizar, reuniu durante algum tempo a fina flor da música carioca e brasileira em um bar, que tocava junto de sua esposa na época, Dona Zica: o Bar Zicartola, local de integração entre músicos de diversos lugares e gêneros musicais, com especial destaque para o samba, tendo importância ímpar na história da cultura e da música brasileira. O Divino Mestre Cartola faleceu no ano de 1980, de câncer. Seu enterro, ao lado da bandeira do seu time de coração, o Fluminense, foi marcado pelo bumbo de Waldemiro, enquanto amigos entoavam uma de suas principais obras: As Rosas Não Falam. Ver mais em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11957/cartola>>. Acesso em: 25 fev. 2022; SILVA, Marília T. Barboza; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Cartola: os tempos idos**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1983.

Figura 3 - Noel Rosa



Fonte: Correio da Manhã/Acervo Arquivo Nacional

Figura 4 - Cartola



Fonte: Correio da Manhã/Acervo Arquivo Nacional

No arraial, segundo os jornais, tocava-se guitarras, sanfonas, cavaquinhos e adufos – um instrumento da família do pandeiro, entretanto, marcadamente português – que entoavam “celebres cordões de samba” que, de vez em quando, “paravam e diziam

cantigas de desafios e modinhas”<sup>32</sup>. Mas, aparentemente, nem tudo transcorria na perfeita tranquilidade. João da Baiana já nos deu o tom do procedimento da polícia junto àqueles que iam para a Penha tocar samba, com seus pandeiros, cavaquinhos e violões. Consta o seguinte no Correio da Manhã:

O que se fez hontem na Penha não foi policier, foi despolicier, foi provocar o animo das vinte mil pessoas que lá estavam.

A provocação da policia começava em prohibir que se tocasse pandeiro no recinto da romaria, alegando-se em favor dessa medida uma portaria do chefe de policia prohibindo o samba, o batuque, o vinte e quatro dos antigos capoeiras, e não o adufo com que rapazes se divertem cantando e dansando inofensivos cateretês.

Valendo-se dessa ordem arbitrária e idiotamente interpretada, o delegado do 23º districto e vários commissarios seus esbordoam e dizem insultos e obscenidades aos pobres diabos que vão á delegacia pedir a restituição de seus pandeiros ou tratar de qualquer outro assumpto. A um deles vimos nós o próprio delegado dar bofetadas e ponta-pés no próprio recinto do posto policial da Penha (...)

O que pedimos é compostura, é respeito aos direitos do cidadão (...) O que vimos hontem foi isto – que os vinte mil romeiros, a não ser um caso ou outro de bebedeira, não teria dado fazer á policia si esta não os provocasse<sup>33</sup>.

Se na Avenida Central, apesar das críticas, os Oito Batutas desfilavam sua performance musical variada, contando também com o samba, sem que a repressão policial incidisse sobre eles, o mesmo não acontecia com os sambistas na Festa da Penha, incluindo sujeitos como Donga e Pixinguinha, demonstrando que o caráter repressivo era influenciado pela geografia social, tema que será abordado no terceiro capítulo. Mas o que mais chama a atenção nesse pequeno trecho do jornal é que a confusão é atribuída, pelo jornalista do Correio da Manhã, à atuação da polícia, e não aos sambistas e músicos. E se nesse ano a confusão que se estabeleceu na Festa da Penha é creditada à atuação policial, a festa do ano seguinte só transcorreu na mais perfeita tranquilidade, segundo um jornalista do mesmo jornal, porque a polícia não agiu para criar tumulto:

E é de ver, é digno mesmo de nota o procedimento da policia, desta policia tão ruimzinha, e que só a Virgem da Penha, para uso de seus devotos, é capaz de tornar boa por algumas horas (...). Graças á atitude ordeira da policia, o estado do arraial foi hontem mantido sem alteração, em paz e alegria absolutas. Folgamos com isso, pois fica assim provado que temos razão quando afirmamos que, no maior das vezes, é a própria policia quem procura os sarilhos<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Correio da Manhã, 10 de outubro de 1910, ed.03371, p.3.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.3.

<sup>34</sup> Correio da Manhã, 9 de outubro de 1911, p.3.

A opinião desse jornalista corrobora o discurso de João da Baiana sobre a arapuca armada pelo delegado Virgulino de Alencar, reproduzido no DVD comemorativo de Beth Carvalho.

Analisando fontes documentais da época, a historiadora Rachel Soihet aponta para conclusões próximas às denunciadas pelo Correio da Manhã. Conforme crescia o contingente das forças repressivas no arraial da Penha, “paradoxalmente, recaía sobre essas forças a responsabilidade dos conflitos que surgiam, devido às rivalidades entre elas [polícia, exército, marinha e até os bombeiros] e aos excessos que cometiam” (SOIHET, 2002, p.351). Ou seja, parece então que era um expediente das próprias forças da repressão criar a desordem e a confusão, por diversos motivos, na Festa da Penha, e não dos próprios sambistas.

Vale lembrar que o primeiro trecho transcrito do jornal chama a atenção para o fato de que portar o adufo não causava a mesma reprimenda do que o pandeiro e o violão, instrumentos já ligados à cultura negra e ao samba, e, portanto, associados a comportamentos desviantes, ameaçadores e dignos de repressão. Rachel Soihet aponta que, dentre os conflitos que ocorriam nas festividades, “recaía com maior ênfase” a repressão às manifestações culturais negras “tais como a capoeira, o batuque, o samba”. Nos jornais da época, a presença negra e de suas manifestações na Penha eram relacionadas a aspectos de selvageria – “o arraial visto de cima do morro, mais parecia uma aldeia selvagem do interior africano do que um recanto do Rio de Janeiro”, trecho retirado por Soihet diretamente de um jornal. Assim, essas mesmas manifestações eram relacionadas a um “caráter atrasado, grosseiro, bárbaro, o de depravação, obscenidade, de insulto à moral, em função da excessiva sensualidade tropical, estimulando a emergência de paixões viciosas”, marcas das críticas racistas da época (*Ibidem*, p.355-357).

Mas a repressão da polícia, em relação aos sambistas, não se dava somente na Penha. É possível encontrar, nos jornais, diversas reportagens dando conta de batidas policiais, nos mais diversos cantos do Rio de Janeiro, com a polícia pondo fim ao divertimento de homens e mulheres. Vejamos alguns casos, como esse no morro da Favella, região central do Rio, sobre uma confusão “ocorrida numa das muitas pocilgas que ali existem na mór parte habitadas por tudo quanto de mais celebre existe no cadastro policial”:

Em uma das casas dali vários rameiros e vagabundos dansavam o batuque, no meio de um alarido ensurdecido, quando os soldados (...) advertiram aos “batuqueiros” de que as autoridades do 8º districto lhes haviam ordenado prohibissem semelhante divertimento.

Receberam os policiais uma “saraivada de balas” e revidaram, atingindo Maria de Castro, “brasileira, de côr parda, de 17 annos de idade”. O soldado que efetuou os disparos, diz a reportagem, se entregou e foi “enviado para o quartel de sua corporação”, enquanto Maria foi para a Santa Casa. Já os batuqueiros “apavorados com o que se dava (...) se evadiram”<sup>35</sup>.

Outro caso aconteceu no “Retiro das Paraguayas, no Jacaré”, na época Freguesia do Engenho Novo, atualmente Zona Norte carioca. Diz a reportagem que há muito tempo a polícia desejava “metter no xadrez um certo numero de desordeiros que lhe infestavam a zona”. Sabedora do samba, a polícia deixou que ele ocorresse e “quando ia elle mais animado, cercou-o, prendendo os seus componentes”. Mas, como no caso acima, do Morro da Favela, houve resistência:

Não lhe foi, porém fácil a tarefa, porque foram recebidos a bala; felizmente nenhuma das praças ficou ferida e pode a polícia, sem o menor derramamento de sangue, prender os seguintes desordeiros: Paulo Miguel do Rosário, Joaquim Tavares, Leonel Martins, João Pinto Bastos, Julião Jacintho, Eugênio Marques, Abilio Augusto, Maria Francisca, Alice Garcia, Maria Olga, Alzira Belmira e Balbina Moreira de Jesus.

Vão ser processados como vagabundos, devendo ser hoje removidos para a casa de Detenção<sup>36</sup>.

Mais um caso para ilustrar a repressão policial, este ocorreu na Rua Francisca Zieze, na localidade conhecida como Terra Nova, hoje, oficialmente, Pilares, Zona Norte do Rio de Janeiro, mas na época Freguesia de Inhaúma: “Houve hontem á noite um samba de arrelia á rua Francisca Zieze, no logar denominado Terra Nova. A polícia interveio e prendeu a Waldemiro Rufino de Souza, Sabino Dias da Rosa, Benedicto Rodrigues e Arsenio José de Carvalho”<sup>37</sup>.

Contudo, mais do que as letras frias dos jornais, o colorido de um relato torna as coisas mais palpáveis. A rua Francisca Zieze, mencionada acima, é justamente uma das ruas que dá acesso ao Morro do Urubu, cenário do relato de Juvenal Lopes<sup>38</sup>, trazido por Sérgio Cabral:

Quando o samba estava na melhor, bateram na porta dizendo que não adiantava fugir, pois a casa estava cercada. “Ninguém corre!” Aí, por causa do samba, o homem fez a gente descer o morro. Nem chegamos a comer, a tomar café, coisíssima nenhuma. Fazia um frio danado.

---

<sup>35</sup> Correio da Manhã. 29 de novembro de 1913, ed.05417, p.4.

<sup>36</sup> O Paiz, 26 de dezembro de 1913, ed.10672, p.6.

<sup>37</sup> Gazeta de Notícias, 16 de janeiro de 1905, ed.00016, p.2.

<sup>38</sup> Juvenal Lopes nasceu em 1901 e foi um sambista, além de presidente da Estação Primeira de Mangueira entre 1964-1970. Desde jovem frequentava sambas pela Zona Norte e Central do Rio de Janeiro, tendo integrado o grupo Gente do Morro.

Fomos a pé do Morro do Urubu ao 23º, em Madureira, debaixo de pau e de bengalada. E o delegado Abelardo da Luz obrigando a gente a cantar sem parar. Tinha que cantar no ritmo. Ou cantava no ritmo ou levava bengaladas. Na delegacia, o delegado avisou ao Francelino, dono da casa onde a gente estava: “Outra vez, vocês vão ficar aqui uma porção de tempo.” Foi dar umas voltas e a gente lá, na delegacia, morrendo de fome. Voltou e tornou a falar: “Outra vez que você botar essa molecada dentro da sua casa e vir com essa vagabundagem de samba, eu boto você no xadrez. Não tem Nicanor do Nascimento nem nada.” Na época, era o deputado Nicanor que arranjava licenças para as casas de macumba. E repetia: “É você no xadrez e a licença do lado de fora. No meu distrito não quero saber mais disso” (CABRAL, 2016, p.28)

Para além da extrema violência dispensada aos frequentadores do samba no Morro do Urubu, algo bastante interessante para pensarmos por aqui é a referência a Nicanor do Nascimento, um deputado que, segundo Juvenal Lopes e o próprio delegado Abelardo da Luz, conseguia licenças para “casas de macumba”. Além de evidenciar que algumas autoridades estavam inseridas no universo do samba, o trecho citado aponta a estreita relação entre esse gênero musical e as religiões de matriz afro-brasileira. Um outro anúncio de batida policial, intitulado “Feitiçarias, rezas e samba”, reforça essa afirmação.

Na chácara Cabussú, á rua Barão do Bom Retiro n.57, Horacio Caldas com numeroso auditório entregava se á prática de rezas e feitiçarias, terminando em grande samba a reunião.

Hontem, ás 10 1/2 horas da noite, o delegado da 15 circumscrição, acompanhado de tres inspectores e dez praças deu cerco á casa prendendo cento e tantas pessoas<sup>39</sup>.

Até aqui trouxe algumas passagens de jornais cariocas, além de relatos, para tentar colorir um pouco da situação que os participantes de expressões da cultura negra, especialmente o samba, viviam em seu cotidiano nas primeiras décadas do século XX, passando pelas glórias dos Oito Batutas, pelos festejos na Penha e pela repressão pulverizada pela cidade. Cabe agora mostrar a vocês, leitores, minha proposta metodológica, além de algumas reflexões teóricas que nos ajudam a propor perguntas e a caminhar para possíveis respostas.

### **2.3 A ideologia interpelando o indivíduo: dispositivos de análise**

Apresento aqui minha proposta de metodologia de pesquisa: trabalharei a partir da Análise do Discurso (ORLANDI, 2009). Antes de explicá-la mais pormenorizadamente, quero deixar bastante evidente qual é a questão principal desse

---

<sup>39</sup> Correio da Manhã, 24 de abril de 1903, ed.0068, p.2.

capítulo: o que o samba – especialmente como parte de uma cultura – significava nas primeiras décadas do século XX? Ele pode ser pensado como parte de uma cultura afrodiáspórica (GILROY, 2001), criouliada (PRICE, 2003), amefricana (GONZÁLEZ, 1988), popular (HALL, 2003), híbrida (CANCLINI, 2008)? Ou seja, é possível encaixar o samba, e toda a cultura que o cerca, em alguma ou algumas dessas caixinhas conceituais?

A tentativa de compreender o samba se dará por balizas bem determinadas: estamos falando de um momento, no caso, a Primeira República, marcado por debates em torno da (re)definição da cidadania brasileira, da adoção de relações de trabalho coerentes com a opção pelo modo de produção capitalista e do lugar imaginado para os negros na sociedade. Tais debates eram, sem dúvida, fortemente influenciados pela proximidade temporal do período escravista e pela forte presença de libertos e seus descendentes diretos na sociedade. Os itens foram aqui enumerados somente a título de organização, para que o trabalho tenha a maior fluidez possível, portanto, friso que eles serão retomados mais à frente.

Voltemos à questão do discurso. A proposta da Análise de Discurso é entender “como o texto significa” (ORLANDI, 2009, p.17), “como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (*Ibidem*, p.26). Nosso objetivo é compreender como os discursos de ordem racial produzem sentido e afetam diretamente pessoas negras, mais especificamente aquelas pertencentes ao mundo do samba. Para isso é necessário convocar alguns artifícios específicos na análise discursiva.

O primeiro artifício é o interdiscurso, ou a memória discursiva, definida por Orlandi como “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” (*Ibidem*, p.31). Trocando em miúdos: é pensar a partir de qual lugar esses sujeitos se inserem numa ordem discursiva, qual o contexto no qual eles estão imersos.

Há a necessidade também de pensarmos as relações de sentido, as relações de força e as formações imaginárias presentes nesse contexto e na materialização desses discursos em sua concretude. Sobre a relação de sentido, Eni Orlandi diz que “não há discursos que não se relacionem com outros” e os sentidos resultam justamente dessas relações, “um discurso aponta para outros que o sustentam assim como para dizeres futuros”. Ou seja, é necessário compreender essa memória discursiva para que possamos elucidar a relação de sentido entre os discursos trazidos acima e seus interlocutores. E tudo isso pensando também a relação de forças, onde “o lugar a partir do qual fala o

sujeito é constitutivo do que ele diz”. Sendo assim, será necessário pensar qual é contexto e as relações de força nesse momento estudado, quem são esses jornalistas e quais são seus objetivos, quem são esses sambistas e quais são suas ambições, além de como essas relações produzem sentidos através dos discursos (*Ibidem*, p.39).

Algo que também é fundamental na nossa pesquisa é a questão da formação imaginária. Segundo Orlandi, “não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos como tal, isto é, como estão inscritos na sociedade, e que poderiam ser sociologicamente descritos, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções”. Ou seja, há algo que funciona, de maneira subconsciente ou não, nessas projeções, e que é fundamental compreender na Análise de Discurso, já que “o imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem. Ele é eficaz. Ele não ‘brota’ do nada: assenta-se no modo como as relações sociais se inscrevem na história e são regidas, em uma sociedade como a nossa por relações de poder” (*Ibidem*, p.40-42).

Por fim, para compreendermos e utilizarmos a Análise de Discurso, há um conceito importante de ser entendido, o de ideologia. Fundamentada numa leitura althusseriana<sup>40</sup>, Orlandi entende a ideologia como “mecanismo estruturante do processo de significação”. As palavras não estão ligadas às coisas de maneira imediatista e direta, segundo a autora, é justamente a ideologia “que torna possível a relação palavra/coisa” (*Ibidem*, p.95-96). Sendo assim, a ideologia, em outras palavras, seria responsável por colocar “o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência” (*Ibidem*, p.46). Seria a ideologia aquela responsável por dar sustentação teórica às formações imaginárias. E é no discurso que a ideologia apresenta sua forma material, passível de alterar concretamente determinadas realidades. Ainda pensando em ideologia, Eni Orlandi utiliza como referencial teórico, para além de Louis Althusser, o também francês Michael Pêcheux. Segundo este autor, não existe discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. Sendo assim, “o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia” (*Ibidem*, p.17).

Tentarei simplificar aquilo elaborado por Eni Orlandi. Existimos enquanto indivíduos, essa é a menor célula possível no organograma social. O que a ideologia faz é, através da linguagem, tornar o indivíduo um sujeito ao incluí-lo num todo social. É através da ideologia que significamos as coisas, ou seja, seus significados não existem a priori, eles existem porque, ao nos relacionarmos, damos sentido a essas coisas, colamos

---

<sup>40</sup> ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Editora Presença, 1970.

um significado a elas. Essa cola chama-se ideologia. E é através dos discursos que podemos compreender como essas coisas significam, ao mesmo tempo que os próprios discursos retomam e ressignificam determinadas coisas. É desta forma, nessa relação dialética, que o discurso se materializa, torna-se concreto e altera a realidade.

Desta maneira, a ideologia nos interpela enquanto indivíduos, nos assujeitando, dentro de regras específicas – relações de sentido, de forças, formações imaginárias, interdiscursos –, para que possamos dialogar, viver e produzir sentido em sociedade. E o produto dessa relação indivíduo-ideologia-sujeito é o discurso. É justamente por isso que é necessário, para analisarmos um discurso, compreendermos o contexto no qual ele está inserido, pois é através do modo relacional como vivemos que produzimos sentido. É no momento em que somos “abordados”, enquanto indivíduos isolados, pela ideologia, que nos tornamos sujeitos e produzimos discurso, que seria a materialização de uma ou mais ideologia(s).

É justamente por isso que a Análise de Discurso nos serve para compreender “como” o discurso significa, e não “o que” ele significa. A diferença resume-se da seguinte maneira: na expectativa de compreender “o que” ele significa, não o tomamos de maneira relacional, fazemos uma análise de conteúdo, de um texto, a menor unidade de análise nesse caso. O que analisamos então é o seu *intradiscurso* (*Ibidem*, p.30-34). Mas, ao analisarmos de maneira relacional, outras variáveis vão surgir: a primeira, e a mais importante, é que esse discurso vai ter uma significação social que pode, ou não, fugir àquilo que o autor tinha como objetivo. Por isso é preciso entender “como” o discurso produz sentido. É justamente aí que quero me debruçar para tentar elucidar as questões já postas: “como” o samba significava.

E daí derivam várias perguntas: que lugar ocupava o samba (e aqui a ambiguidade é proposital, enquanto lugar sociológico e lugar geográfico), quem eram os sambistas, como ele se relacionava com outros gêneros musicais? É para a tentativa de compreender o samba através de uma perspectiva relacional que a Análise de Discurso me instrumentaliza.

#### **2.4 Memória discursiva e intertexto: é hora de contextualizar e pensar formação imaginária**

A parte fundamental para que possamos prosseguir e entender aquilo que os jornalistas do O Paiz, A Noite e Gazeta de Notícias falavam é contextualizar o samba, os Oito Batutas e tudo aquilo que pairava sobre eles. Ou melhor, o que os interpelava

enquanto indivíduos e os assujeitava. Somente assim poderemos elucidar as questões propostas até aqui.

Estamos falando de um contexto de significativas mudanças no cenário brasileiro: em primeiro lugar, da passagem da mão-de-obra escravizada para a livre, com a Abolição da Escravidão em 1888; em segundo lugar, da passagem do Império para a República, no ano seguinte. Os dois processos ocupam um local privilegiado no pano de fundo histórico analisado, pois, em maior ou menor grau, têm impacto em diversas áreas: na economia, na política, na geografia, na cultura, no imaginário. Ambos são constitutivos daquilo que entendemos como formação nacional brasileira. Essas passagens ocorrem de certa maneira de forma simultânea, e têm um diálogo bastante peculiar entre si. Exatamente por isso merecem destaque nesta pesquisa. Pensemos na questão escravista.

Há uma quantidade bastante farta de pesquisas – na História, na Sociologia, na Antropologia, dentre outras áreas – que já versa sobre a questão escravista. Retomaremos algumas destas pesquisas ao longo do estudo aqui realizado. Começemos pelo início, o que representou o processo de desterro forçado de pessoas, de carne e osso, com seus sonhos, seus planejamentos, suas famílias, suas religiões e religiosidades, suas culturas, de seus lares, a travessia e a chegada num continente completamente novo, de cenário hostil e de negação de sua humanidade, processo basilar na constituição do escravismo brasileiro. Uma das descrições mais diretas que eu já li desse processo é a seguinte:

O Atlântico é uma gigantesca encruzilhada. Por ela atravessaram sabedorias de outras terras que vieram imantadas nos corpos, suportes de memórias e de experiências múltiplas que lançadas na via do não retorno, da desterritorialização e do despedaçamento cognitivo e identitário, reconstruíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e ao mundo (SIMAS; RUFINO, 2018, p.11).

É dentro dessa travessia transatlântica que vem o germe fundacional do samba, imantado em corpos, fundado em ancestralidade e lançado ao despedaçamento cognitivo. Neste momento, não buscarei entender o impacto econômico do escravismo e sua relação com o samba. O que é válido nesse momento é a construção de uma formação imaginária que vai permear todo o interdiscurso, que vai formar toda uma ideologia, que vai colar significados às coisas, e que será a base de sustentação para os críticos do samba, como vimos acima, por ser o ritmo e toda sua cultura uma coisa *preta*, pois essas culturas deitam profundas raízes numa ancestralidade africana, no poder dos batuques e na religiosidade.

Essa formação imaginária – como a ideia de um processo civilizatório que põe como inferior o ser não-branco, assim como sua cultura própria – tem uma raiz bastante

sólida naquilo que se convencionou chamar de “modernidade”. Então, surge uma pergunta mais que válida: o que seria essa modernidade?

Há algo que une alguns autores que versam sobre a modernidade: a ideia de que esse fenômeno tem seu início numa construção europeia que se inicia por volta dos séculos XIV e XV, especialmente com o contexto das expedições marítimas. Enrique Dussel (2005) busca demonstrar como a ideia da Europa como berço da civilização moderna é um mito fundacional da concepção de modernidade. O autor afirma que “a diacronia unilinear Grécia-Roma-Europa é um invento ideológico de fins do século XVIII romântico alemão”, e que, na verdade, a Europa Moderna como conhecemos é fruto de uma série de influências fenícias, semitas, egípcias, dos Povos do Norte, que vai dar origem ao mundo helênico, que de fato influenciará na formação da Europa Moderna, mas não sem antes sofrer influência direta do mundo árabe-muçulmano e judeu, desde o século VIII. “A Europa Latina do século XV” estava “sitiada pelo mundo muçulmano” e até aquele momento era “periférica e secundária no extremo ocidente do continente euro-afro-asiático” (DUSSEL, 2005, p.24-26).

Dussel vai propor duas possibilidades de se entender a modernidade. A primeira possibilidade entende a modernidade como algo “eurocêntrico, provinciano, regional”. Este conceito dataria do século XVIII, e entende a modernidade como “uma emancipação, uma ‘saída’ da imaturidade por um esforço da razão como processo crítico, que proporciona à humanidade um novo desenvolvimento do ser humano”. O autor então vai discordar dessa possibilidade e entender a modernidade a partir de outro prisma, abrindo uma nova interpretação para o conceito. Nesse caso, “consistiria em definir como determinação fundamental do mundo moderno” elementos dessa Europa construída ideológica e materialmente, como “seus Estados, exércitos, economia, filosofia, etc”. Estes acabaram por ser considerados como o “centro da História Mundial”. É no advento da expansão marítima – com a chegada dos europeus tanto ao extremo oriente quanto às Américas – que se pode falar de um novo desenho global, onde, partindo das vantagens comparativas da colonização, a Europa vai assumir um papel de destaque tornando o planeta “o ‘lugar’ de ‘uma só’ História Mundial” (*Ibidem*, p.27).

Outro autor que trabalha a ideia de “modernidade” é Walter Mignolo, que pensará tal processo iniciando-se no século XIV e percorrendo os séculos até a atualidade. Para o autor, os acontecimentos contidos nesses anos resultam de uma colonização dupla: do tempo e do espaço. A do tempo “foi criada pela invenção renascentista da Idade Média, e a colonização do espaço foi criada pela colonização e conquista do Novo Mundo”, que

também colocaria a Europa como centro de uma História Mundial (MIGNOLO, 2017, p.4). Segundo Mignolo, o desdobramento desse processo de transformação do século XVI no Atlântico,

que conectou iniciativas europeias, escravizou africanos, desmontou civilizações (a Tawantinsuyu e a Anahuac, e a já decadente Maia) e envolveu o genocídio em Ayiti (que Colombo havia batizado de Hispaniola em 1492) – foi a emergência de uma estrutura de controle e administração de autoridade, economia, subjetividade e normas e relações de gênero e sexo, que eram conduzidas pelos europeus (atlânticos) ocidentais (a península ibérica, Holanda, França e Inglaterra) tanto nos seus conflitos internos como na sua exploração do trabalho e expropriação de terras (*Ibidem*, p.4-5).

É desse processo que emerge algo que ele chama, fundamentado em Aníbal Quijano, de “matriz colonial de poder”. E é através desta matriz que “os atores e as instituições que construíam o jogo [no caso os europeus] também estabeleciam suas regras, sobre as quais as lutas para o poder decisório se desdobrariam. Os africanos e os indígenas estavam excluídos desse processo” (*Ibidem*, p.5). A modernidade então não é “um período histórico do qual não podemos escapar”, mas sim uma “narrativa (...) de um período histórico escrito por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas”. Foi então neste período e processo histórico que os europeus “espalha[r]am a visão heróica e triunfante da história que eles estavam ajudando a construir” (MIGNOLO, 2008, p.316).

A narrativa histórica triunfalista partindo da Europa possibilitou a construção de determinados modelos que passaram a ser entendidos e impostos como universais, como a razão moderna científica, que tem sua construção a partir principalmente do século XVI, mas também um arquétipo de humano, padrão que vai partir do homem, e aqui o gênero é importante, branco, europeu e cristão. A construção desses arquétipos vai permitir, através da expressão da matriz colonial de poder, a exclusão de saberes e culturas, e em última instância de figuras físicas que não se adequassem a esses padrões, seja no mundo andino, nos reinos do Monomotapa e Daomé, na África, ou entre os mongóis, na Ásia. Este lado da supressão, exclusão e eliminação, simbólica e física, de corpos coloniais, segundo Mignolo, seria o “lado constitutivo e mais escuro” da modernidade. Há, então, uma relação ontológica entre modernidade e colonialidade, fazendo com que um não possa ser pensado sem o outro (*Ibidem*, p.2).

Pensando sobre esse modelo de racionalidade entendido como universal, Boaventura Sousa Santos (1988) demonstra que ele foi construído a partir da revolução científica do século XVI, na Europa, no campo das ciências naturais, e somente no século

XIX expandiu-se para as ciências sociais. É neste momento que podemos falar de um “modelo global de racionalidade científica” que tem suas premissas fundadas naquilo que se convencionou chamar de modernidade (SOUSA SANTOS, 1988, p.48). É justamente neste contexto que o pensamento ocidental separa a natureza e o ser humano.

Esse conceito ocidental de natureza e a razão moderna inclusa nele emergem como um fim dentro de um contexto mais específico. Segundo Sousa Santos:

O determinismo mecanicista é o horizonte certo de uma forma de conhecimento que se pretende utilitário e funcional, reconhecido menos pela capacidade de compreender profundamente o real do que pela capacidade de o dominar e transformar. No plano social, é esse também o horizonte cognitivo mais adequado aos interesses da burguesia ascendente que via na sociedade em que começava a dominar o estágio final da evolução da humanidade (o estado positivo de Comte; a sociedade industrial de Spencer; a solidariedade orgânica de Durkheim). Daí que o prestígio de Newton e das leis simples a que reduzia toda a complexidade da ordem cósmica tenham convertido a ciência moderna no modelo de racionalidade hegemônica que a pouco e pouco transbordou do estudo da natureza para o estudo da sociedade (*Ibidem*, p.51).

Esse processo pelo qual a ciência moderna europeia torna-se hegemônica é fundamental para compreender a modernidade: não é possível explicar a construção de um estereótipo específico – o homem branco europeu e cristão – como o modelo ideal, sem compreender esse processo. Parte fundante da modernidade, para Mignolo, é a colonialidade e sua matriz colonial de poder, que traz consigo um padrão filosófico e epistemológico de pensamento fundado na filosofia e teologia europeias. No caso da filosofia, a grega (e nesse sentido, uma filosofia grega fundada no mito de que ela é pura, sem a influência de filosofias de outras localidades, como a egípcia, por exemplo), e da teologia, a cristã e suas variações. Para além da teologia e da filosofia, esse padrão moderno também traz consigo um modelo de sexualidade, de cosmovisão e de linguagem, dentro dos idiomas centrais para esse processo, aqueles derivados do germânico, do latim e do anglo-saxão, que determinarão um comportamento – e uma humanidade – padrão a serem seguidos. Conforme a ciência moderna vai se tornando hegemônica, a afirmação do estereótipo descrito acima vai tomando um caráter de verdade científica universal, respaldando a exclusão daquilo que extrapola seus limites. Sendo assim, foi a partir deste constructo que “raciocínios similares da África e da população indígena do Novo Mundo” foram mutilados e silenciados. Esse ponto é fundamental, porque ao negar essas formas de pensar, de enxergar e de vivenciar o mundo de povos africanos e ameríndios, dentre outros, a matriz colonial de poder nega também o ser humano que tem estas formas como

base. Isso está ligado à “expansão imperial/colonial, aos fundamentos do capitalismo e da modernidade ocidental” (MIGNOLO, 2008, p.298).

É nesse processo de significações, de construção da modernidade e também de um sujeito universal, que será o polo positivo da equação, que surge seu par dialético, o “outro”. Esse “outro” é fruto daquilo que Mignolo chamou de “diferença colonial” (MIGNOLO, 2003). Mais do que pensar a alteridade entre dois sujeitos abstratos, essa relação é fruto de um cenário e de um contexto muito específico, que é a situação colonial. Não se trata de pensar a alteridade entre um sujeito inglês e um francês, nos séculos XVI e XVII. O que está em questão é a diferença que nasce de uma situação e de uma relação colonial, dentro da construção daquilo que chamamos de modernidade, e que tem seu par dialético negativo, a colonialidade. Essa relação da diferença colonial se dará numa assimetria ainda mais profunda, porque o polo oposto ao “outro” é a construção de um sujeito que se pretende universal. Segundo Sílvia Almeida,

o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abriu as portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no *homem universal* (atentar ao gênero aqui é importante) e todos os povos e culturas não condizentes com os sistemas culturais europeus em variações menos evoluídas (ALMEIDA, 2019, p.14).

É a partir destas bases conceituais, fundadas na razão moderna e na colocação do homem branco europeu e cristão como sujeito universal, que são criados modelos e teorias de classificação que vão negar, em maior ou menor grau, a humanidade de determinadas pessoas e suas respectivas culturas. “Surge então a distinção filosófica-antropológica entre *civilizado* e *selvagem*, que no século seguinte daria lugar para o dístico *civilizado* e *primitivo*” (*Ibidem*, p.14, grifos do autor).

É importante nos aprofundarmos na questão da modernidade e da constituição de um homem universal, porque ela vai permear muito fortemente a construção do imaginário coletivo colonial, extrapolando para o contexto pós-colonial e também para o de pós-abolição, nas Américas, inserindo o Brasil nesse intrincado debate. E vai ser esse imaginário coletivo que transbordará nos discursos dos jornalistas citados mais acima, dentre outros que ainda chegarão para nossa conversa. Vai ser esse imaginário coletivo – portanto, algumas ideologias – que irá assujeitar nossos interlocutores na produção do discurso estudado, seja na defesa do samba, seja no seu ataque.

Outros autores também buscaram analisar a produção e a criação do “outro” dentro dessa relação colonial, especialmente partindo de um debate sobre questões raciais, como é o caso do martinicano Frantz Fanon. Em “Pele Negra, Máscaras Brancas”

(2008), publicado em 1952, o autor faz uma extensa análise, partindo da psicanálise e do marxismo, para tentar compreender determinados comportamentos presentes na relação entre o martinicano (colonizado) e o francês (o colonizador), mas que podem ser ampliados na tentativa de compreender a relação entre o ser colonizado e seu colonizador em outros contextos coloniais. Partindo da questão racial, Fanon discorre mais sobre esses pares conceituais.

Logo no início de sua obra, o martinicano aponta uma constatação que é bastante dura: “o negro não é um homem”, o negro habita “uma zona de não-ser, uma região extremamente estéril e árida” (FANON, 2008, p.26). O autor percorre diferentes áreas, sempre com o olhar psicanalítico de um homem martinicano e negro, para discorrer sobre sua dura sentença. Segundo Fanon, “em toda sociedade, em toda coletividade, existe, deve existir um canal, uma porta de saída, através da qual as energias acumuladas, sob forma de agressividade, possam ser liberadas” (*Ibidem*, p.130-131). Analisando o caso colonial francês, quem ocupa esse papel de bode expiatório no imaginário coletivo é justamente uma representação racializada e racista do negro, como o “outro”, aquele que não se enquadraria no entendimento da modernidade e do “eu” universal – o homem branco europeu. Muito embora Fanon esteja falando sobre a Martinica, território caribenho que até os dias de hoje é um departamento ultramarino francês, as implicações de seus estudos – a tentativa de compreender as psicopatologias causadas pela subalternização do ser negro – podem ser estendidas ao caso brasileiro. Como fruto do processo colonial português, sustento aqui que o ser negro no Brasil, assim como na Martinica, assume o papel de bode expiatório, a saída para a qual serão direcionadas as energias a serem liberadas, resultado de um processo escravista e civilizatório.

Houve um esforço coletivo dos colonizadores em criar estereótipos nos quais tudo aquilo que fosse negro fosse também inferiorizado, desde a própria existência física do negro, até sua cultura, sua religiosidade, seu ethos. Tudo fundamentado na concepção de modernidade, na centralidade europeia e no “eu” universal, que produziram a diferença colonial, e que foram sustentados violentamente pela matriz colonial de poder. Ao longo da modernidade essa matriz determinou o estilo de vida, comportamento, religião e cultura padrões das sociedades coloniais. A construção da modernidade do homem branco europeu e cristão como *o* estereótipo, como *a* figura universal, implicou em seu par dialético negativo: a figura colonizada, não-cristã, incivilizada, primitiva e bárbara, que no caso colonial analisado é o negro. É o bode-expiatório do qual nos fala Fanon:

O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! Faz frio, o preto treme, o preto treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do preto, o preto treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer! (*Ibidem*, p.106-107).

É no processo de desumanização do negro, já que segundo Fanon o negro não é um homem no sentido ontológico, fruto das políticas coloniais escravistas, que o samba, como cultura negra originada no batuque e na religiosidade, como veremos, será lançado ao despedaçamento cognitivo, como apontaram Luis Antônio Simas e Luiz Rufino (SIMAS; RUFINO, 2018, p.11).

Essa construção do polo dialético negatividade/positividade, onde o negro ocupa a primeira posição e o branco a segunda, na década de 1870 será revestida de um caráter cientificista, balizado pelo discurso da razão moderna. O “despedaçamento cognitivo”, a negativa da humanidade do negro, passa então a ter status de verdade científica, e servirá de norte para uma série de debates e políticas públicas no Brasil, de maneira clara ou subjetiva. Segundo Lilia Schwarcz, é nessa década de 1870 que entra nos discursos, no cotidiano, nos debates, assumindo materialidade, no Brasil, um “novo ideário positivo-evolucionista”:

O que se pode dizer é que as elites intelectuais locais não só consumiram esse tipo de literatura, como a adotaram de forma original. Diferentes eram os modelos, diversas eram as decorrências teóricas. Em meio a um contexto caracterizado pelo enfraquecimento e final da escravidão, e pela realização de um novo projeto político para o país, as teorias raciais se apresentavam enquanto modelo teórico viável na justificação do complicado jogo de interesses que se montava. Para além dos problemas mais prementes relativos à substituição da mão-de-obra ou mesmo à conservação de uma hierarquia social bastante rígida, parecia ser preciso estabelecer critérios diferenciados de cidadania. É nesse sentido que o tema racial, apesar de suas implicações negativas, se transforma em um novo argumento de sucesso, para o estabelecimento das diferenças sociais (SCHWARCZ, 1993, paginação irregular)

Um dos grandes expoentes europeus dessa teoria é o francês Joseph Arthur de Gobineau. A tese deste autor era de que a mistura racial levava à degeneração e ao ocaso de uma civilização, e “esse fato se dava porque uma raça originalmente pura ao misturar-se com outras se tornava degenerada, perdia as suas qualidades essenciais, levando essa civilização ao declínio” (SANTOS DE SOUSA, 2013, p.23).

E assim voltamos ao par positividade/negatividade dentro do pensamento de Gobineau, onde “a raça branca possuía originalmente o monopólio da beleza, da

inteligência e da força”; em contrapartida, os povos amarelos e negros seriam “atingidos pela impotência e inábeis para vencer as repugnâncias naturais que o homem como animal tem ao cruzamento” (MUNANGA, 1999, p. 43-44). Muito se fala acima dos povos amarelos e negros, mas é necessário destacar que a humanidade será negada também aos povos nativos americanos, dentro da teoria de Gobineau.

Entretanto, o pensamento do francês é permeado por algumas controvérsias. Por exemplo, o mesmo cruzamento que levaria determinada civilização ao ocaso era tido como necessário para que ela se estabelecesse como civilização, algo paradoxal. Gobineau determina um tênue limite entre ambos os casos: “Um cruzamento, pelo menos, é absolutamente indispensável; um segundo cruzamento será provavelmente nocivo, enquanto o terceiro levará infalivelmente à ruína da civilização e do povo criador” (*Ibidem*, p.47). Talvez o francês de Barbacena, mencionado no início deste capítulo, tivesse bastante predileção pelo francês Gobineau...

Outro campo fundamental para a compreensão do racismo revestido de teoria científica é a antropologia criminal, que chega ao Brasil através de teorias como a de Gobineau, por volta da década de 1870. Cesare Lombroso<sup>41</sup> “argumentava ser a criminalidade um fenômeno físico e hereditário (Lombroso, 1876:45)” (SCHWARCZ, 1993), sendo possível estabelecer o quão suscetível alguém seria de cometer um crime através de medições e traços corporais<sup>42</sup>. O pensamento de Lombroso foi fundamental nas recém-nascidas ciências da frenologia, antropometria e craniologia técnica. Não é preciso dizer que, tal qual Gobineau, Lombroso também sustentava suas classificações colocando no ponto máximo da cadeia evolutiva o homem branco europeu, e em seu

---

<sup>41</sup> Césare Lombroso nasceu em 1825 na cidade italiana de Verona, e formou-se em medicina no ano de 1858, especializando-se em psiquiatria. É considerado o fundador da Antropologia Criminal, inspirada nos ideais positivistas de Comte, localizando-se num positivismo evolucionista, marcado pelas ideias de Charles Darwin, junção que gerou a Escola Positiva de Direito Penal. Defendia que “o criminoso é geneticamente determinado para o mal, por razões congênicas”, que há uma predisposição à criminalidade baseada em “caracteres físicos e fisiológicos, como o tamanho da mandíbula, a conformação do cérebro, a estrutura óssea e a hereditariedade biológica, referida como atavismo”. Suas ideias, apesar de aceitas em determinados contextos, começam a sofrer críticas já na primeira metade do século XX. Entretanto, deitaram raízes tão profundas que, de maneira mais indireta, até os dias de hoje ainda é possível notar sua influência. Faleceu em Turim, na Itália, em 1903. Ver mais em: LOMBROSO, Césare. **O Homem Delinvente**. São Paulo: Ícone Editora, 2013.

<sup>42</sup> “O crime, conclui Lombroso, está associado aos grupos de pessoas consideradas atávicas, isto é, menos evoluídas. Por povo evoluído, evidentemente, entende-se o povo civilizado europeu. Entre as características atávicas, merecem especial destaque aquelas associadas a ‘raças’, que explicariam a presença de determinadas características (LOMBROSO, 1876, p.200). Os crimes mais horrendos, afirma Lombroso, decorrem dos instintos animais que, em determinadas condições fisiológicas, ressurgem no que ele chama de ‘regressão atávica’ (LOMBROSO, 1876, p.201-202)” (ROORDA, 2017, p.12).

extremo oposto amarelos, negros e mestiços, que seriam mais suscetíveis de cometerem crimes.

A chegada e acolhida das teses descritas acima, por determinados setores da sociedade brasileira, não podem ser deixadas de lado numa análise sobre o contexto brasileiro do final do século XIX e início do XX. Alguns autores de renome na época discutiram a validade e a aceitação dessas teses no que dizia respeito à constituição da identidade nacional e à construção de um horizonte para o Brasil. Autores como Euclides da Cunha, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, Silvio Romero, Alberto Torres, dentre outros, debatiam sobre as questões raciais brasileiras, acolhendo ou negando, em maior ou menor medida, os desígnios expostos por Gobineau, Lombroso e outros autores que tentavam fundamentar cientificamente o racismo. Segundo Kabengele Munanga, o que estava em jogo dentro desse debate “era fundamentalmente a questão de saber como transformar essa pluralidade de raças e mesclas, de culturas e valores civilizatórios tão diferentes, de identidades tão diversas, numa única coletividade de cidadãos, numa só nação e num só povo” (MUNANGA, 1999, p.52), no caso, a nação e o povo brasileiros.

Um exemplo frutífero para pensarmos a ordem discursiva na qual se inserem os recortes de jornal trazidos anteriormente é o debate entre Silvio Romero e Nina Rodrigues, dois homens do fim do século XIX e início do XX que versam sobre os horizontes do Brasil, tendo como ponto de partida as teorias racistas.

Silvio Romero, um advogado que escrevia sobre crítica literária, publicou, em 1888, a primeira edição do seu mais famoso livro “História da Literatura Brasileira”<sup>43</sup>. Nesta obra, o autor teceu suas considerações sobre o que ele acreditava ser ideal para o futuro brasileiro: miscigenação, com vias de embranquecimento. Sabendo das contradições da teoria de Gobineau, que associava a miscigenação ao ocaso da civilização, mas também defendia que ela era necessária, o autor brasileiro, imerso no contexto de um país que tomava novos rumos, defendeu a possibilidade da miscigenação, alegando que era justamente essa mescla racial que possibilitava ao Brasil ser um país diferente dos demais. Romero “acreditava no nascimento de um povo tipicamente brasileiro que resultaria da mestiçagem entre essas três raças [branca, negra e índia] e cujo processo de formação estava ainda em curso”. No entanto, desse processo de mestiçagem resultaria a “dissolução da diversidade racial e cultural e a homogeneização da sociedade

---

<sup>43</sup> ROMERO, Silvio. **História da Litteratura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1888.

brasileira, dar-se-ia a predominância biológica e cultural branca e o desaparecimento dos elementos não brancos” (*Ibidem*, p.52).

Já Nina Rodrigues era mais pessimista que Romero, acreditava que a miscigenação era um caminho que certamente nos levaria a um fracasso civilizacional, tal qual defendia Gobineau. Ele conferiu às raças “o estatuto de realidades estanques, defendeu que toda mistura de espécies seria sinônimo de degeneração. (...) Para Nina éramos diferentes e essa diferença deveria ser levada a sério” (SCHWARCZ, 2009, p.93). Assumindo essa atitude bastante pessimista, Rodrigues então fazia suas proposições: a criação de uma figura jurídica específica, a de sujeitos com uma responsabilidade penal atenuada. Bebendo – na verdade, embriagando-se – da teoria de Lombroso, o autor acreditava na maior propensão de negros e mestiços a cometerem crimes, e com essa figura jurídica seria possível gerir as desigualdades raciais brasileiras.

As características raciais inatas afetam o comportamento social e deveriam, por isso, ser levadas em conta pelos legisladores e autoridades policiais. Conseqüentemente aos negros e aos índios deveria ser atribuída uma responsabilidade penal atenuada e aplicado um código penal diferente daquele da raça branca superior (...) Nina vai operar uma classificação, dividindo todos os mestiços em três categorias: o mestiço tipo superior, inteiramente responsável; o mestiço degenerado, parcial e totalmente irresponsável; o mestiço instável, igual ao negro e ao índio, a quem se poderia atribuir apenas responsabilidade atenuada (MUNANGA, 1999, p.56).

Outro autor que se insere na ordem do discurso racial é Euclides da Cunha, através de seu trabalho mais conhecido, o livro “Os Sertões”<sup>44</sup>. Para o autor, “o mestiço, traço de união entre raças, é quase sempre um desequilibrado, um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens e sem a atitude intelectual dos ancestrais superiores”, e tenderia a ser instável e a regredir às suas matrizes originais. Muito embora o autor também defina o português como fruto da mestiçagem e, portanto, já degenerado, tendo em vista sua ascendência moura, ele entende que, na composição racial brasileira, o ibérico seria o ser superior na hierarquia, o lado positivo da equação. Sobre o elemento indígena nativo, “ele ressaltava que não tinha a capacidade de se afeiçoar às simples concepções de um mundo mental superior. Quanto ao africano, não há esforços que consigam aproximá-lo sequer do nível intelectual do indo-europeu” (*Ibidem*, p.57-59).

Entretanto, havia autores que, ao refletirem sobre o horizonte brasileiro, não se filiavam a uma mesma corrente que Nina Rodrigues, Silvio Romero e Euclides da Cunha, que pensavam que os problemas nacionais advinham justamente do problema racial.

---

<sup>44</sup> CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Principis, 2020.

Podemos elencar Manuel Bonfim e Alberto Torres como dissidentes dessa problemática racial. O primeiro, em sua obra “A América Latina: males de origem”<sup>45</sup>, publicado em 1905, se dispôs a fazer um “esforço notável de ruptura com os paradigmas sociodeterministas”. Ele afirmava que “seriam outros, e não a composição racial da sua população, os problemas que assolavam a sociedade brasileira, e dentre eles nenhum outro tão grave como o analfabetismo” (BOTELHO, 2009, p.120). Junto de Bonfim, soma-se Alberto Torres como um dissidente da leitura determinista e racial. Ele não acreditava que a diversidade racial fosse um problema nacional, que fazia do Brasil um país atrasado; o problema residia, então, “na inadequação entre a realidade do país e as instituições tomadas de empréstimo das nações antigas, o que resulta na alienação da realidade nacional” (MUNANGA, 1999, p.61).

Até aqui esbocei parte do contexto ideológico no qual os jornalistas, os Oito Batutas e os demais sambistas se inseriam. Falta agora contextualizar todo esse discurso dentro de dois processos mais amplos: a passagem da ordem escravista, e tudo aquilo que ela abarcava, para uma ordem capitalista, com a abolição da escravidão em 1888 e o espraiamento do uso da mão-de-obra livre. Outra passagem que ocorre nesse momento é a do Império para a República, em 1889, que altera significativamente o funcionamento do Estado brasileiro, tornando necessário criar novas balizas de funcionamento. Ambos os processos envolvem bastante diálogo, tanto entre si como com toda a formação, imaginação e representação de sujeitos nacionais, como vimos até agora. Veremos que um dos temas de maior destaque nas preocupações das elites dirigentes era justamente o papel que seria desempenhado pelos negros dentro da formação social republicana brasileira.

## **2.5 Vão-se os anéis e ficam os dedos: processos de modernização conservadora no Brasil**

Afirmei anteriormente que me propunha a trabalhar a partir da Análise do Discurso, e discorri sobre alguns elementos centrais desse método, como a formação imaginária de sujeitos e o interdiscurso. Até o momento, tentei apresentar a ordem discursiva na qual os discursos sobre o samba e dos próprios sambistas estavam imersos. Para finalizarmos este capítulo, nos resta compreender a relação de forças, entendendo a

---

<sup>45</sup> BONFIM, Manoel. **A América Latina: males de origem**. Rio de Janeiro: Centro Eldestein de Pesquisas Sociais, 2008.

relação de sentidos produzida por esses discursos. Ao fim e ao cabo, buscar respostas para a pergunta proposta: como o samba significava?

A relação de forças se dá a partir de duas passagens que marcam o final do século XIX e o início do XX: a do uso da mão-de-obra escravizada para a livre – ou do escravismo para o capitalismo – e também a passagem do Império para República. Ou seja, dois marcos temporais e seus respectivos processos, que precisam ser melhor esmiuçados para compreendermos sobre o que discursavam Benjamin Costallat, o francês de Barbacena e os próprios sambistas. Começemos falando sobre o escravismo, suas questões econômicas e a transição para a ordem capitalista, preconizando a mão-de-obra livre.

Mais acima expus a relação entre modernidade e colonialidade, como um par conceitual, e como ela foi responsável pela criação de um imaginário coletivo que, dentro da ordem colonial, resultou naquilo que Mignolo chamou de “diferença colonial”. E que, dentro desse universo escravista brasileiro, o que estava em jogo, partindo da percepção fanoniana, era a anulação da humanidade do escravizado africano e seus descendentes, anulação essa que se estendia também, em maior ou menor grau, para a figura do nativo americano que já habitava tais terras. A diferença colonial era a reprodução de uma relação entre o “eu” (europeu, branco, cristão, moderno) e o “outro” (nativo/africano e descendentes, não-modernos, incivilizados) que sustentava ideologicamente o modo-de-produção presente no Brasil na época, o escravista-colonial (GORENDER, 2010).

Sustendo aqui que compreendo um modo-de-produção como algo além da maneira como uma sociedade produz. De fato, ele é a maneira como ela se organiza, militar, econômica, política, religiosa, psicologicamente, incluindo a maneira como ela justifica sua própria existência. Mas mais do que isso, que o que se produziu na era das conquistas e invasões, com as expansões marítimas, foi algo completamente novo, o modo de produção fundado numa relação colonial de subordinação à metrópole, onde a figura do africano assumiu o posto principal ao longo da colonização como a mão-de-obra mais utilizada na sociedade, na forma de escravizado. Compreendo também que a organização sociopolítica, econômica e também o imaginário coletivo no Brasil têm como base de justificação um discurso sobre a modernidade que vai permear a construção da América colonial, e no caso aqui estudado, o Brasil, desde seu início até os dias de hoje, em maior ou menor grau ao longo desses mais de 500 anos.

E foi partindo desse discurso sobre a modernidade, e seu par negativo, o da colonialidade, que se fundamentou a exclusão de corpos, saberes, culturas, daqueles que

orbitavam o par negativo, como os africanos e os nativos americanos, e seus descendentes, no contexto colonial e pós-colonial. A modernidade, inclusive, ontológica e historicamente, só existe porque existe seu lado negativo, que é o da colonialidade, tal qual afirma Mignolo. A estrutura escravista-colonial, e isso, obviamente, inclui a América Portuguesa, tem como lógica de justificação, em primeiro momento, um discurso teológico cristão, intrinsecamente ligado à matriz colonial de poder, que vai lançar ao despedaçamento cognitivo uma série de saberes – africanos, mas também dos nativos – que não cabiam dentro da lógica da modernidade, sob esse viés. E esse discurso vai sendo refinado ao longo dos séculos, especialmente com a consolidação da razão moderna e as tentativas de, cientificamente, comprovar a inferioridade dos povos negros africanos, ameríndios e asiáticos, como as teorias racistas dos anos de 1870.

Uma das maneiras de compreender a expressão da matriz colonial de poder é o uso dos pares conceituais civilizado/primitivo e civilizado/selvagem. Civilizado, nesse sentido, vai representar o lado positivo, a modernidade *stricto sensu*. Sendo assim, primitivo e selvagem carregam o lado negativo da equação, aquilo que é não-moderno, e, portanto, precisa ser neutralizado, modificado ou completamente eliminado, pois compromete a “civilização”, a vitória do que seria “moderno”. As implicações da tentativa de neutralizar o que é “não-moderno” acabam por não se restringir ao período colonial, extrapolando para os períodos pós-colonial e pós-abolição. No caso brasileiro, isso fica patente pela maneira como ocorrem as rupturas – tanto a Independência, em 1822, como também a Abolição da Escravidão em 1888 e a Proclamação da República em 1889. Esses momentos de ruptura podem ser entendidos pela ótica da “modernização conservadora” ou da “revolução passiva”, ou seja, foram processos liderados pelas classes dominantes.

Ao fazer tal afirmação, não pretendo defender que os subalternos não participaram de alguma maneira desses processos. No entanto, as vanguardas e lideranças envolvidas nessas mudanças eram oriundas majoritariamente das classes dominantes, especialmente ligadas à ordem escravocrata. Seriam então processos que poderiam ser caracterizados pelo conceito gramsciano de “revolução passiva”, ou seja, processos nos quais há uma “ausência de iniciativa popular” e onde o “progresso se verifica como reação das classes dominantes ao subversivismo esporádico e inorgânico das massas populares com ‘restaurações’ que acolham uma parte qualquer das exigências populares” (GRAMSCI

APUD LIGUORI; VOZA, 2017, p.1383)<sup>46</sup>. Carlos Nelson Coutinho também defende o uso do conceito para compreender uma série de processos históricos brasileiros, afirmando que

ao invés de ser o resultado de movimentos populares, ou seja, de um processo dirigido por uma burguesia revolucionária que arrastasse consigo as massas camponesas e os trabalhadores urbanos, a transformação capitalista teve lugar graças ao acordo entre as frações das classes economicamente dominantes, com a exclusão das forças populares e a utilização permanente dos aparelhos repressivos e de intervenção econômica do Estado. Nesse sentido, todas as opções concretas enfrentadas pelo Brasil, direta ou indiretamente ligadas à transição para o capitalismo (desde a Independência política ao golpe de 1964, passando pela Proclamação da República e pela Revolução de 1930), encontraram uma solução “pelo alto”, ou seja, elitista e antipopular (COUTINHO, 1989, p.121).

Florestan Fernandes é outro autor que sustenta que processos de ruptura na história brasileira são levados a cabo por frações dominantes, fazendo com que as estruturas anteriores sejam pouco modificadas, asseverando o caráter conservador desses processos:

O ponto crucial da questão, no que respeita a países nos quais a vanguarda interna da luta contra o colonialismo era recrutada nos estratos mais privilegiados dos estamentos dominantes, vem a ser que estes estamentos e suas elites não possuíam interesse algum em revolucionar as estruturas sociais e econômicas vigentes – e, quanto às estruturas legais e políticas, só queriam modifica-las revolucionariamente de forma localizada (FERNANDES, 2015, p.102-103).

O autor levanta ainda duas questões bastante pertinentes ao desenvolvimento do nosso trabalho:

o que entra no circuito da descolonização quando ela é obra histórica das elites econômicas e militares dos estamentos dominantes? E o que é condenado a ficar permanentemente fora da descolonização para que as classes burguesas emergentes possam controlar a mudança social

---

<sup>46</sup> Vale aqui uma breve explicação: tenho conhecimento de toda uma historiografia que apresenta uma série de práticas cotidianas no seio popular que tinham como finalidade fazer ruir a ordem escravocrata, desde rebeliões até jornais abolicionistas, passando pela atuação de rábulas, como o famoso Luis Gama, e mesmo escravizados que tinham como objetivo maior autonomia em suas próprias vidas. Entretanto, a despeito dessas práticas, por que incluo a Abolição no bojo das “revoluções passivas”? Acredito que o processo legal para a consumação da Abolição de fato acolhia uma exigência que era popular, embora todo o processo histórico, desde 1850, com a proibição final do tráfico negreiro, até 1888, com o ponto final da escravidão, seja marcado também por um debate legislativo envolvendo representantes da elite escravocrata, que tinha como objetivo dar um ordenamento legal para a passagem do escravismo para a mão-de-obra livre, garantindo que, no pós-abolição, houvesse diversas continuidades, apesar das rupturas. Houve, de fato, uma mudança significativa na maneira pela qual essa sociedade se reproduzia. Contudo, a expectativa de controle social de corpos negros, ao fim e ao cabo a manutenção, em nova roupagem, de uma ordem senhorial e escravocrata, apresenta-se como marca significativa e profunda o suficiente para que o processo de subalternização do negro persista, mesmo após 1888. Essa construção argumentativa é o foco central da pesquisa: há, ao longo da Primeira República – e infelizmente até os dias de hoje – contumazes persistências, que me fazem crer ser possível entender a Abolição como um processo de modernização conservadora ou revolução passiva no sentido gramsciano do termo.

progressiva e não arriscar tanto a sua supremacia social, quanto o seu monopólio do poder político? (*Ibidem*, p.97).

De certo, esse momento de passagem, no Brasil, do escravismo para o capitalismo e da Monarquia à República, demonstra uma continuidade evidente: a permanência dos negros e dos indígenas num lugar de subalternidade, seja do ponto de vista político, seja econômico. De maneira que os ideais de modernidade – especialmente aqueles ligados às teses racistas apresentadas mais acima – sustentem o lugar de subalternidade desses agentes históricos.

Na tentativa de compreender o samba enquanto cultura isso vai ficando patente: ao fim e ao cabo, os ideais de modernidade sobre os quais versa Mignolo existem, intrinsecamente, como justificativas de um modo-de-produção, não só justificativas econômicas, mas também como lógica operativa da sociedade – a diferença colonial. As classes dominantes, seja na Colônia, no Império ou na República, pelo menos até a década de 1930, baliza final da pesquisa, vão atuar para garantir não só a reprodução do par modernidade/colonialidade, mas também da própria lógica econômica hegemônica, tanto ainda dentro da ordem escravista como num contexto de passagem para o capitalismo, relegando os corpos e as culturas não-brancos e tidos como não-modernos a um lugar de subalternidade. E é nessa encruzilhada que estamos, nessa passagem do Império para a República e do escravismo para o capitalismo.

Ao longo de todo período colonial e imperial, no Brasil, os festejos negros tenderam a ser reprimidos como expressões de algo que não devia ser constitutivo daquela sociedade, como algo primitivo ou selvagem – e vale dizer que esse discurso permanecerá ao longo da República. Na Colônia e no Império houve sérios debates sobre o controle dos festejos populares, tanto em âmbito público, como a Festa do Divino Espírito Santo e a Festa da Penha, mas também no âmbito privado, como a autorização para a realização de “batuques” em propriedades de senhores de escravizados no Rio de Janeiro, onde a questão racial assumia um papel central. Esse debate tinha como mote principal tanto a busca pelo alcance da modernidade, onde não haveria mais espaço para esses festejos, quanto a tentativa de controle social pelo medo da desagregação da ordem escravista no pré-abolição; já no pós-abolição, o mote era a expectativa de controlar e marcar os espaços, geográfica, social e economicamente, que essas pessoas negras egressas da escravidão poderiam ocupar (ABREU, 1996; SOIHET, 2002). João José Reis sintetiza bem essa questão:

O caráter polimorfo e polissêmico da festa negra confundia os responsáveis por seu controle. Houve quem acreditasse que, por dramatizar a vida e fazer explodir energias físicas e emoções do espírito, ela pudesse eventualmente evoluir para rebeliões negras, muito comuns ao longo da primeira metade do Oitocentos na Bahia escravocrata. Neste caso, a festa negra promovia medo e recomendava precaução aos brancos, por ser identificada como domínio exclusivo dos africanos, que formavam a parte da população escrava e liberta mais rebelde da província. Além disso, muitos a consideravam obstáculo à europeização dos costumes, um projeto abraçado por setores da elite engajados em “civilizar” a província, particularmente após a Independência, sob o Império. Qualificavam-na então de “bárbaro costume”, que devia ser combatido até o extermínio, ou pelo menos segregado para evitar que contaminasse outros setores da população, inclusive os próprios brancos (REIS, 2002, p.101-102).

Nesse trecho fica bastante patente sobre que balizas, pelo menos ainda no Império, o debate se dava: o medo da polissemia da festa negra ruir uma ordem escravocrata. Essa preocupação não estava restrita à Bahia. Martha Abreu aponta para um conflito em 1858 no qual Antônio Ferreira, um preto forro da nação benguela, solicita a permissão para “seus divertimentos” em três chácaras: a do Senador Alencar, a do Tenente José Maria Pinto Peixoto e a do Comendador Viana, localizadas na Freguesia de São Cristóvão, ou seja, no Rio de Janeiro, ainda como Corte. Como mostra de que o debate levantado por Reis não estava restrito à província da Bahia, a resposta ao requerimento presente no parecer do vereador Dr. Lobo é o indeferimento, sob a alegação de que “sempre reportou perigosas tais licenças” (ABREU, 1996, p.266).

No que diz respeito à legislação da cidade do Rio de Janeiro, o Código de Posturas de 1854 expressa claramente que as autoridades da Corte tinham as mesmas preocupações que os seus conterrâneos baianos. No Título Quatro, que versa sobre “vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades contra a moral pública”, o artigo 7 afirma que “são proibidas as casas conhecidas vulgarmente pelos nomes de casas de zungú e batuques”, os donos ou chefes dessas casas seriam punidos com “pena de 8 dias de prisão e 30\$000 réis de multa”, e se reincidentes, “30 dias de prisão e 60\$000 réis de multa” (BRASIL, 1854, p.49). Essas “casas de zungús” eram moradias, normalmente localizadas na Zona Portuária do Rio de Janeiro, que abrigavam uma população afro-brasileira, especialmente formada por baianos que chegavam ao Rio<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> “Espaço do convívio de culturas diversas, a Zona Portuária sempre foi expressão da manifestação de religiões afro-brasileiras. Uma população pan-africana composta por grupos de diversas nações ou etnias africanas deixou sua marca principalmente nos primeiros trinta anos do século XIX, com casas de quilombo, ou zungús. Locais que não tardaram a ser combatidos pelo Império”. Disponível em: <<https://museudoamanha.org.br/portodorio/?share=timeline-porto/1/as-casas-de-angu-e-os-ritos-africanos>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

Mais à frente, no Título Décimo, que diz respeito aos “meios de manter a segurança, comodidade e tranquilidade dos habitantes”, o artigo 28 torna proibido “dentro das casas e chacaras batuques, cantorias e dansas de pretos, que possam incomodar a vizinhança. O dono da chácara ou casa será multado em 10\$ réis” (*Ibidem*, p.89). Muito embora parecidos, os dois trechos do Código de Posturas demonstram duas facetas de uma mesma preocupação. O primeiro diz respeito especialmente à população de libertos, nas casas de zungú ou de batuques – e o uso do termo batuques está muito provavelmente ligado a locais onde as religiões de matriz africana eram praticadas. Já o segundo parece dizer respeito à ordem escravocrata senhorial.

Se ampliarmos o foco para além dos festejos, Sidney Chalhoub vai nos apresentar um cenário bastante interessante do cotidiano do Rio de Janeiro, mostrando as nuances do que se convencionou chamar de “agência escrava”, ou seja, as formas de vivência e luta cotidiana pela sobrevivência, do ponto de vista dos escravizados, dentro da ordem escravocrata. Garantindo pequenas concessões a seu favor, para melhorarem suas condições de vida, como por exemplo se tornarem negros de ganho<sup>48</sup>, o que permitia uma maior circulação pela cidade, e em alguns casos moradia própria, longe de seus senhores – como nas casas de batuque ou zungú (CHALHOUB, 2011). Outro trabalho interessante é o de Hebe Mattos, que aponta para o intrincado jogo de negociação entre senhores de escravos e os escravizados, especialmente no campo, no que dizia respeito ao acesso à terra e à possibilidade de formar família e ter moradia própria, bem como às formas de circulação, social e geográfica, desses escravizados e ex-escravizados dentro da ordem escravocrata (MATTOS, 2013). Esses trabalhos expõem uma faceta daquilo que João José Reis e Eduardo Silva chamaram de “negociação e conflito” no Brasil escravista (REIS; SILVA, 1989). Esses trabalhos expõem como a ordem escravocrata era muito mais complexa do que uma historiografia anterior concluía<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Negros de Ganho são escravizados que, por acordos com seus senhores, especialmente nas zonas urbanas, vivem de jornal – um pagamento, seja ele semanal ou mensal – para seus donos, e por isso podem ter mais autonomia, especialmente formar pecúlio ao realizar trabalhos externos. Em alguns casos, podiam inclusive dormir fora e constituir família, morando em residência à parte. Ver mais em: CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>49</sup> Tais trabalhos surgem como perspectiva de crítica a uma historiografia anterior, caracterizada por Chalhoub a partir da “teoria do escravo-coisa”, que incluiria Gorender, outrora citado aqui, e Fernando Henrique Cardoso. Tais autores definiriam a escravidão a partir da ideia da coisificação do escravizado. Para eles, esse processo seria tão violento que o próprio escravizado incorporaria essa imagem de coisificação. (CHALHOUB, 2011, p.314-319) Entretanto, devemos ter precaução quanto às críticas propostas por autores que se contrapõem à teoria do escravo-coisa. Se esta teoria propunha um binômio escravidão-forte/escravizado-fraco, aqueles que se filiaram à linha da agência escrava acabaram por fazer um giro brusco. Agora o par seria escravizado-forte/escravido-fraco. Segundo Rafael Marquese, esse giro

Nesse intrincado jogo de poder já é possível perceber, dentro da bibliografia citada, que falamos de um cenário onde há a violência, especialmente quando abordamos a questão da diferença colonial, mas também há a negociação e o conflito. Há interpretação e reinterpretação, como nos mostram, por exemplo, João José Reis e Martha Abreu ao abordarem os significados das festas negras na Bahia e no Rio de Janeiro ao longo do século XIX. Mas devemos atentar também para o fato de que ainda estamos tratando de uma relação de poder inserida dentro de uma lógica de modernidade/colonialidade, especialmente porque a transição, tanto da Colônia para o Império, como deste para a República, ocorre dentro daquilo que podemos chamar de “modernização conservadora” ou “revolução passiva”.

Sendo assim, os ideais que sustentavam a antiga ordem permaneceram, mesmo que readequados para uma nova lógica de poder, como veremos. A diferença colonial continuou permeando o imaginário coletivo mesmo após as rupturas, seja ainda na Independência, seja na Proclamação da República, passando pelo momento da Abolição. A classe dominante, oriunda da ordem escravocrata, vai continuar a sustentar seus valores de modernidade/colonialidade/diferença colonial ao longo do período da Primeira República, que vai marcar profundamente a relação entre o Estado e o samba, em todas as suas ambiguidades.

Apontei mais acima que o contexto estudado tem como uma de suas principais marcas a conformação de um novo modo de produção, saindo do escravista-colonial e indo para o capitalista, o que quer dizer, também, que a forma principal de trabalho que vai sendo espriada como majoritária nessa nova conformação é o trabalho livre. Inaugurava-se uma nova relação social do trabalho, onde esse conceito necessitou ser atualizado, despindo-se “de seu caráter aviltante e degradador característico de uma sociedade escravista, assumindo uma roupagem nova que lhe desse um valor positivo, tornando-se então o elemento fundamental para a implantação de uma ordem burguesa no Brasil” (CHALHOUB, 2001, p.65). Nessa nova ordem os libertos passam a ser entendidos como indivíduos que devem ser disciplinados para esse novo contexto,

como indivíduos que estavam despreparados para a vida em sociedade. A escravidão havia dado a esses homens nenhuma noção de justiça, de respeito à propriedade, de liberdade. (...) Os libertos traziam em si os vícios de seu estado anterior, não tinham a ambição de fazer o bem e de obter um trabalho honesto e não eram civilizados o suficiente para se

---

acabou por “conduzir a um descaso com os processos históricos de longa duração e os quadros globais mais amplos nos quais se inscreveu o sistema escravista brasileiro, isto é, a um descaso com as forças estruturais do capitalismo histórico” (MARQUESE, 2013, p.229).

tornarem cidadãos plenos em poucos meses. Era necessário, portanto, evitar que os libertos comprometessem a ordem, e para isso havia de se reprimir os seus vícios. Esses vícios seriam vencidos através da educação, e educar libertos significava criar o hábito do trabalho através da repressão, da obrigatoriedade (*Ibidem*, p.67-68).

Note-se aqui que estamos, novamente, falando de um imaginário coletivo forjado dentro do ideal de modernidade, no qual o liberto, por ter o estigma da escravidão, assim como por estar inserido em um contexto em que a ideologia das teses racistas tinha capilaridade, como vimos anteriormente, é entendido como alguém despreparado para a “civilização”. Em outras palavras, dentro dessa nova ideologia do trabalho, o que podemos perceber são permanências de um passado escravagista, onde o negro ocupava um papel de subalternidade, exposto ao trabalho forçado e à violência fruto da diferença colonial. Mais uma vez somos remetidos aos pares civilizado/selvagem e civilizado/primitivo, demarcando como as premissas da modernidade estavam fortemente conformadas nesse discurso do pós-abolição, como nos mostra Sidney Chalhoub.

O mesmo autor afirma que “tomava-se como ponto de partida, então, o suposto de que todos os libertos eram ociosos, o que visava garantir, de início, o direito da sociedade civilizada em emenda-los”. Dentro de toda discussão envolvendo o ideário positivista-evolucionista<sup>50</sup>, criam-se dispositivos legais no sentido de civilizar esse egresso da escravidão, tanto dentro do Império, como já no período republicano.

Ainda no ano de 1888, o Ministro da Justiça Ferreira Vianna propõe uma lei para reprimir aquelas pessoas que não tivessem uma ocupação legal. O Projeto de Lei nº33-A tinha como objetivo tanto reprimir a vadiagem como educar os libertos para um novo modo-de-produção, caracterizado pelo uso da mão-de-obra livre. A lei determinava que a pessoa reprimida fosse enviada para “estabelecimentos destinados à correção dos infratores”, diferenciando entre estabelecimentos para réus de primeira condenação e reincidentes. Nesses locais ficavam as pessoas condenadas a, de acordo com o artigo 8, realizar “trabalhos agrícolas, podendo-se, conforme a respectiva aptidão ou a conveniência do estabelecimento, empregar-os também em oficinas ou n’outras espécies de indústria” (BRASIL, 1888).

Ainda sobre a questão do trabalho livre surgem diversas propostas, como a imigração de europeus, especialmente italianos e alemães, na expectativa de 1) sustentar a produção agrícola, mas também 2) conformar uma nova nação embranquecida, considerando o ideário racista, pois esses europeus eram entendidos como evoluídos e

---

<sup>50</sup> O debate sobre o ideário “positivista-evolucionista” pode ser encontrado entre as páginas 43 e 45.

situados no topo da hierarquia racial. O próprio Estado brasileiro, tanto no Império como na República, vai custear, em maior ou menor grau, a viagem desses imigrantes para o Brasil. Entretanto, alguns proprietários vão tentar optar pela permanência dos escravizados em suas terras, mas já em novos regimes de trabalho, como a concessão de uma parcela de terra para constituição de famílias e um regime de produção no qual esse homem livre produzisse para si próprio, mas também para o fazendeiro. Esse regime de trabalho tem como modelo um tipo de relação entre elemento servil e senhor de escravizados existente antes de 1888<sup>51</sup>.

A maneira como se dá a Proclamação, com o processo sendo tocado majoritariamente pelas elites, ou seja, uma modernização conservadora, permite que o debate sobre a transição do trabalho permaneça restrito aos círculos mais altos da economia brasileira, por seus ideólogos e parlamentares. Tanto que uma das respostas à questão do lugar dos libertos na sociedade brasileira, já no pós-Proclamação, foi muito parecida com a dada por Vianna, em 1888. Em 1890 foi aprovado um novo Código Penal para o Brasil. Nos debates que levariam à sua aprovação, estiveram fortemente presentes os discursos do racismo científico, como por exemplo a responsabilidade penal atenuada para os negros, defendida por Nina Rodrigues, sustentada nas ideias do italiano Césare Lombroso. Novamente torna-se presente a ideia de que “estes libertos deveriam ser educados de forma a adaptarem-se à nova ordenação da sociedade, onde o trabalho era o valor positivo por excelência” (MATTOS, 1991, p.39). Como resposta, no Código, temos o Capítulo XIII, “Dos vadios e capoeiras”.

Em primeiro lugar, é bastante sintomático que, no mesmo lugar em que se versa sobre os “vadios”, também se fale sobre a “capoeira”, um dos elementos desse vasto, plural e heterogêneo universo cultural negro. Ainda mais se tivermos em mente todo o contexto de significações raciais e os estigmas relacionados aos negros e suas expressões de fé e de cultura, que já nos dão pistas sobre quem era entendido como vadio naquele momento. Em segundo lugar, acredito que valha a transcrição de parte do Capítulo XIII:

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:

---

<sup>51</sup> No que diz respeito à questão do trabalho, obras como a de Lúcio Kowarick, Hebe Mattos e José Roberto Amaral Lapa dão luz ao tema. Ver mais em: KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e Vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994; MATTOS, Hebe. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013; LAPA, José Roberto do Amaral. **Os excluídos: contribuição à história da pobreza no Brasil (1850-1930)**. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora da USP, 2008.

Pena - de prisão cellular por quinze a trinta dias.

§ 1º Pela mesma sentença que condemnar o infractor como vadio, ou vagabundo, será elle obrigado a assignar termo de tomar occupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

§ 2º Os maiores de 14 annos serão recolhidos a estabelecimentos disciplinaes industriaes, onde poderão ser conservados até á idade de 21 annos.

Art. 400. Si o termo for quebrado, o que importará reincidencia, o infractor será recolhido, por um a tres annos, a colonias penaes que se fundarem em ilhas maritimas, ou nas fronteiras do territorio nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presidios militares existentes.

Paragrapho unico. Si o infractor for estrangeiro será deportado.

Art. 401. A pena imposta aos infractores, a que se referem os artigos precedentes, ficará extincta, si o condemnado provar superveniente acquisição de renda bastante para sua subsistencia; e suspensa, si apresentar fiador idoneo que por elle se obrigue.

Paragrapho unico. A sentença que, a requerimento do fiador, julgar quebrada a fiança, tornará effectiva a condemnação suspensa por virtude della.

A partir desse artifício jurídico, esperava a classe dominante controlar os libertos e obrigá-los ao trabalho, tal qual propunha Ferreira Vianna no Império. Uma das ferramentas usadas é o “termo de tomar occupação”, que o condenado era obrigado a assinar, comprometendo-se a arranjar uma occupação tida como legal dentro de 15 dias após a imposição da pena. Outro ponto que reaparece é a questão das colônias penais, já apontadas como alternativas no projeto de Vianna, novamente indicando uma tentativa de educar esses homens e mulheres através do trabalho. Tratava-se da busca de uma saída legal para a problemática dos libertos, ao mesmo tempo reprimindo, tentando inculcar novos valores e ressignificando o trabalho dentro da ordem republicana e já pós escravismo. Mas ainda imersa dentro de um debate sobre modernidade que tem forte vínculo com o passado colonial e escravista brasileiro.

Ou seja, tratamos de uma jovem República que tenta consolidar-se, mas que precisa lidar com a presença de ex-escravos e seus descendentes, daí a importância do debate sobre a questão racial envolvendo Nina Rodrigues, Silvio Romero, Euclides da Cunha, dentre outros. É dentro dessa relação de forças que o imaginário coletivo criado ao longo do período colonial e imperial vai se sustentar, trazendo consigo a ideologia da modernidade, materializando-se num discurso que será significado e ressignificado ao longo do período estudado, dando caminhos e respostas à nossa pergunta inicial. Então partamos agora para suas possíveis respostas.

## 2.6 Hora das respostas e conclusões: como, então, o samba significa?

Até aqui tentei apresentar o contexto em que estavam inseridas as personagens deste capítulo, tanto o conjunto musical, como também os jornalistas e os sambistas em geral na Primeira República. Assim como as ideologias presentes neste contexto, que assujeitavam tais personagens: tanto as teorias racistas, como também a narrativa da modernidade, que esteve presente em diferentes temporalidades na história do Brasil, como nos períodos colonial, imperial e na Primeira República. Vamos falar agora mais precisamente sobre o samba dentro desse jogo de poder, retornando às fontes apresentadas no início desse capítulo.

Em primeiro lugar gostaria de pontuar que entendo o samba enquanto uma cultura, um sistema de atitudes, valores, significados e formas simbólicas compartilhadas e incorporadas por determinados grupos na sociedade, mas também “um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole” (THOMPSON, 1998, p.17). E que vai além. É necessário, para que possamos compreender de maneira mais ampla determinada(s) cultura(s), que a(s) coloquemos em uma perspectiva relacional, para que não caiamos na armadilha de compreendê-la(s) de maneira essencializada e rígida. Justamente para não correremos esse risco, trazemos a interpretação de Stuart Hall sobre cultura, para somarmos à perspectiva thompsoniana. Segundo Hall,

O significado de uma forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural não está inscrito no interior de sua forma. Nem se pode garantir para sempre sua posição. (...) O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar. O que importa não são os objetos culturais intrínseca e historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais (HALL, 2003, p.258).

É nesse sentido que uma série de outros autores incorporaram adjetivos anexos à cultura – híbrida, amefricana, afrodiáspórica, crioulezada, popular, erudita, subalterna, negra – sempre na expectativa de caracterizar de maneira mais precisa determinada cultura estudada dentro do intrincado jogo de poder. No nosso caso tratamos de um momento histórico em que se desenrolavam alguns processos nos quais o samba se inseria enquanto uma cultura: construção de uma nação republicana recém-proclamada e que vivia em seu cotidiano intensos debates sobre qual o papel da raça na formação da nacionalidade brasileira. Para além, o momento era de transição da mão-de-obra escravizada para a livre. Mas mais especialmente, no contexto republicano, portanto também no pós-abolição, um dos debates centrais era qual lugar socioeconômico, assim

como geográfico, o negro deveria ocupar na sociedade brasileira, no geral, e no que diz respeito ao nosso estudo, na sociedade carioca. Todo esse debate vai impactar diretamente no entendimento do que o samba representava nesse contexto.

Sendo assim, procuro mostrar que o samba tem um caráter polimorfo, tal qual João José Reis e Martha Abreu apontaram para outros festejos ao longo do século XIX. Ele vai ter significados e ser significado, a partir dos lugares sociais ocupados pelos sujeitos trazidos anteriormente, tanto por aqueles que reprimem o samba como pelos próprios sambistas, bem como por aqueles que, nos jornais, escrevem sobre essa cultura. Identifiquei então algumas formas pelas quais o samba era significado e ressignificado dentro do período estudado: o samba enquanto uma arte brasileira, o samba como arte, mas não representativa da jovem nação, o samba através da perspectiva do trabalho, e o samba representado como uma ordem de divertimentos e religiosidade, que podiam ou não se misturar.

Vale destacar, desde já, que em todas as formas pelas quais o samba era significado, a questão racial estava presente. Em todos os discursos é possível identificar alguma menção, explícita ou implicitamente, à raça, fazendo-nos lembrar a reflexão acerca do samba de Mestre Candeia e Isnard de Araújo: “para se falar de samba temos que falar de negro” (CANDEIA; INSARD, 1978, p.5). Estes discursos, direta ou indiretamente, remetem a uma ordem discursiva preexistente que já pensava a conformação social brasileira partindo da concepção de raça, seja para tentar dar valor positivo à miscigenação no Brasil, seja em tom crítico ao processo.

A primeira forma, do samba como arte representativa da brasilidade, aparece nos discursos de Benjamin Costallat e no jornal *A Noite*, como resposta às críticas de León Faranda. Neste caso, o conjunto dos Oito Batutas era representativo, nas palavras dos próprios jornalistas, como “músicos brasileiros que vinham cantar cousas brasileiras”, uma música que é “nossa, que é nacional; que é brasileira”. O conjunto é apresentado como representante da “alma cantante do Brasil”, “a verdadeira musica brasileira”, a “musica sublime da alma popular”, representante, ao fim e ao cabo, do “verdadeiro Brasil”. E não há espaços para crítica ao grupo que, representando o Brasil, representa também a “nossa raça em formação”, especialmente críticas que faziam “alusões á cor daqueles profissionaes”. Para estes jornalistas, pouco importava a condição racial dos músicos e daquela cultura que eles carregavam consigo. Eles eram representativos da brasilidade que se desenhava naquele momento, contorno de uma nova cidadania. Neste discurso, podemos pensar que há um contraponto aos críticos da mestiçagem ou aos

defensores do embranquecimento racial. Os jornalistas parecem defender um lugar de destaque para o samba dentro do caldo de brasilidades que se formava como identidade nos primórdios da República<sup>52</sup>.

Há uma segunda forma de significação dada ao samba no período abordado: a de arte, mas não a de arte nacional. O discurso de Anverino Floresta de Miranda<sup>53</sup> é sintomático nesse sentido. Este afirma que “o facto de serem elles pretos não tem significação pejorativa para os brasileiros”. Para Anverino, os Oito Batutas representam “la crême brésilienne” no que diz respeito ao samba. Mas, mesmo representando o samba, o grupo não se apresenta como “expoente da arte nacional”, o que, segundo Anverino, “seria ridículo”. Nesta forma de significação, parece que o samba assume um status intermediário: é reconhecido como uma cultura, com um conjunto de significantes que são identificáveis nos Oito Batutas, na excursão a Paris, mas, ao mesmo tempo, tendo negada a possibilidade de ser caracterizado como expoente da arte brasileira. Novamente aparece a questão racial: embora não tenha significação os músicos serem negros, seria ridículo pensar neles como expoentes de uma arte brasileira. Nem o samba, nem os músicos negros, são vistos como representativos do Brasil moderno. O samba e os músicos negros são constitutivos do país, mas, ao mesmo tempo, de acordo com Anverino, não fazem parte da brasilidade que se tentava construir no período.

Ainda no que diz respeito à representação brasileira no estrangeiro, Leon Faranda<sup>54</sup> não chega a tecer críticas explícitas ao grupo. Entretanto, critica a ideia de que os Oito Batutas possam representar o Brasil no estrangeiro com sua arte. Faranda defende que o Brasil deve ser representado no exterior, a exemplo do que fazem a França e a Itália, não por acaso nações europeias, por grandes estadistas, especialmente figuras de alta patente das forças armadas. Mas no discurso do francês de Barbacena também aparece a questão racial, mesmo que de maneira menos explícita: “une photographie nous révèle leur beauté physique”, ou, em bom português, “uma fotografia nos revela sua beleza física”. É bastante sintomático que Faranda faça menção à aparência dos músicos negros, numa provável ironia de base racista. No caso de Faranda há uma crítica direta sobre o modo de representação: não cabe a artistas, especialmente negros, representarem um país. A representação deve se dar nos moldes de países europeus civilizados: por grandes estadistas, alto generalato, homens especialistas nesse tipo de trato diplomático.

---

<sup>52</sup> Os discursos encontram-se entre as páginas 19 e 21.

<sup>53</sup> O discurso de Anverino Floresta de Miranda encontra-se nas páginas 20 e 21 deste capítulo.

<sup>54</sup> O discurso de León Faranda encontra-se na página 19 deste capítulo.

Em todo caso, os discursos de Anverino e Faranda podem ser analisados à luz das teorias favoráveis ao embranquecimento e de ideais do que é moderno e civilizado. Eles defendem um certo ideal de brasilidade, e de representação desta, em que não há espaço para o samba e os músicos negros. A hipótese do Brasil ser representado no exterior por músicos negros chega a ser definida como *ridícula* por Anverino. Os autores não criticam propriamente a existência do samba, mas negam que ele possa representar o Brasil no exterior. Para Faranda, em particular, o Brasil deveria ser representado pelo que tinha de mais superior, seus estadistas e generais, a exemplo das grandes nações europeias.

Entretanto, há uma forma de significação do samba que se aproxima mais da exclusão, de um tratamento que deve ser exótico. É nesse caso que reside a crítica mais profunda e racista ao que o samba poderia representar. Encontramos essa forma de significar o samba na crítica à apresentação dos Oito Batutas para a realeza belga. O autor da crítica deixa explícito desde o início que não se deve apresentar “um grupo musical de *pretos-cantores*” para uma realeza, e sim “uma *verdadeira* orchestra”, que executasse “musicas caracteristicamente brasileiras”. Os Oito Batutas, com a “rudeza das vozes em *estado natural*”, deveriam ser apresentados somente a nível de curiosidade, e não como “expoentes da arte nacional”.

Em primeiro lugar, é curioso como, ao criticar a apresentação, o autor afirma que o conjunto musical apresenta seu “programa de cantigas, não só populares, mas até desgraciosas, como certos sambas carnavalescos”. A brasilidade aqui é defendida não para além do samba, mas sim com a sua exclusão. A ideia de vozes em estado natural remete à imagem de selvagem, contrapondo-se ao seu par conceitual de civilizado, que certamente não tem espaço para os “desgraciosos sambas carnavalescos”<sup>55</sup>.

A ideia de que o samba seria algo exótico e curioso parte de um pressuposto racista, segundo Frantz Fanon. Tratar elementos culturais através do exotismo mumifica e paralisa determinada cultura, retirando suas “linhas de forças espontâneas, generosas e fecundas”:

A mumificação cultural leva a uma mumificação do pensamento individual. A apatia tão universalmente apontada aos povos coloniais não é mais do que a consequência lógica desta operação (...). O exotismo é uma das formas desta simplificação. Partindo daí nenhuma confrontação cultural pode existir. Por um lado, há uma cultura na qual se reconhecem qualidades de dinamismo, de desenvolvimento, de profundidade. Uma cultura em movimento, em perpétua renovação. Frente a esta, encontram-se características, curiosidades, coisas, nunca

---

<sup>55</sup> Este discurso encontra-se na página 17 e 18 deste capítulo.

uma estrutura (...). Assim o ocupante instala a sua dominação, afirma esmagadoramente a sua superioridade. (FANON, 2011, p.276-277).

Ou seja, existia então uma cultura, a que deveria ser apresentada à realeza, com as “musicas caracteristicamente brasileiras”, e existia algo exótico, os desgraciosos sambas carnavalescos cantados na rudeza de vozes em estado natural. Há atribuída nessa crítica uma clara hierarquia de valores baseada em critérios raciais: o civilizado e o selvagem. Há o racismo, em termos abertos e concretos.

Encontramos ainda mais duas modalidades de discurso sobre o samba, que dizem respeito à religiosidade e divertimentos e também à nova ética do trabalho. Sobre a primeira modalidade, os artigos de jornal que apresentam as batidas policiais e o relato de Juvenal Lopes<sup>56</sup> mostram que existe uma relação direta entre o samba como divertimento e as práticas religiosas de matriz afro-brasileira. Lopes traz alguns pontos interessantes em seu relato, como o fato de que havia um deputado à época, Nicanor do Nascimento, que era conhecido por conceder licenças para “casas de macumba”.

Muito embora houvesse no Código Penal de 1890 artigos específicos no que diz respeito à religiosidade, como os 156, 157 e 158, que sustentavam a perseguição às manifestações religiosas, segundo Sérgio Cabral esse tipo de perseguição era amenizada, em diversos casos, especialmente pelo “empenho dos políticos que, pela simples troca de votos ou por convicção filosófica, conseguiram legalizar o funcionamento das chamadas macumbas”, muito embora o autor não tenha informado mais precisamente sob que condições essa legalização se dava. Ainda segundo Cabral, “sabendo que os policiais eram incapazes de distinguir um samba de uma música religiosa, os sambistas aproveitavam para cantar e dançar o samba quando se encerrava o culto religioso” (CABRAL, 2016, p.26)<sup>57</sup>.

Muniz Sodré também aponta para a relação entre religiosidade e festejos negros, batuques e sambas. Segundo ele, “as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas”, e justamente por isso seus participantes escolhiam “lugares estratégicos, pouco vulneráveis”, como a casa de Tia Ciata, na Praça Onze, dentre outras casas de macumba que existiam pelo Rio de Janeiro (SODRÉ, 1998, p.14-15). Sodré aponta, mais uma vez, para o fato de que

---

<sup>56</sup> As reportagens referentes às batidas policiais, bem como o discurso de Juvenal Lopes, encontram-se nas páginas 29, 30 e 31 deste capítulo.

<sup>57</sup> Ver também: VELASCO, Valquíria Cristina Rodrigues. **A Geografia da Repressão: experiências, processos e religiosidades no Rio de Janeiro (1890-1929)**, 2019. 228f. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

parecia haver, apesar das perseguições, algum tipo de permissividade para a expressão de religiosidades afro, numa brecha aproveitada pelos praticantes do samba.

Os jornais mostravam a relação concreta entre samba e macumba, como na notícia das “feitiçarias, rezas e samba” a respeito da incursão policial em uma casa na Rua Barão do Bom Retiro<sup>58</sup>, mostrando que, muito embora houvesse algumas benesses para a realização das macumbas, como afirmaram Sodré e Cabral, havia forte repressão também. Essa relação entre festejos negros, divertimentos e religiosidade, no que diz respeito à negociação e ao conflito, dá mostras de continuidades das práticas observadas ainda no período imperial, no pós-proclamação.

Por último, há uma relação entre o samba e a ética do trabalho na ordem discursiva, que é mais subjetiva. Nos recortes que apresentavam a repressão ao samba, era muito comum o uso do termo “vagabundos” e “vagabundas”, entendidos à época como aqueles que não trabalhavam. Na nova ética do trabalho, expressa na aprovação do projeto de lei de Ferreira Vianna, ainda no Império, bem como na promulgação do Código Penal de 1890, há uma significação feita na ordem do cotidiano que apresenta uma relação entre o samba e o não-trabalho, em um contexto de transição da ordem escravocrata para a da mão-de-obra livre. Esse discurso acaba criando uma justificação para a repressão aos sambistas, como capadócios e seresteiros, tendo eles que assinar, segundo a Lei da Vadiagem, no artigo 399, termo de tomar ocupação.

Ainda no que diz respeito a essa associação, a palavra samba também aparece nos jornais, ao lado de termos como “vagabundos”, para designar situações de desordem, como é o caso do trecho abaixo:

Na casa de commodos da rua Barão do Bom Retiro n.17 armaram hontem á tarde, algumas vagabundas, um ruidoso samba, marcado a tapon e cascudo.

No mais animado da quadrilha, a polícia da 15ª compareceu, marcando o galope final – para o xadrez.<sup>59</sup>

Neste caso o samba não seria tratado como uma festa, e sim como sinônimo de confusão, entre mulheres, “marcado a tapon e cascudo”, que terminou com todo mundo indo preso. Isto dá a marca de como o samba, enquanto uma cultura, poderia ser associado a algo pejorativo, como uma briga, terminando no mesmo lugar destinado a muitos sambistas: aquele onde se vê o sol nascer quadrado.

---

<sup>58</sup> Notícia citada na página 31 deste capítulo.

<sup>59</sup> Gazeta de Notícias, 16 de janeiro de 1905, ed.00017, p.2.

Essas cinco formas pelas quais o samba era significado, mas também ressignificado, seja na construção de um novo ideário do trabalho, seja na de uma nova brasilidade, não devem ser lidas de maneira estanque. Aqui foram apresentadas de maneira separada para maior fruição didática, mas no cotidiano essas formas de significação se relacionavam, seja se excluindo, seja se complementando. A relação entre autoridades e sambistas, na prática, torna o entendimento mais complexo. Lembremos, por exemplo, do delegado Virgulino de Alencar, de quem João da Baiana nos fala, que tocava violão, instrumento de capadócio, como o pandeiro, para formar uma arapuca e prender sambistas desavisados. E Nicanor do Nascimento? Deputado conhecido por facilitar a expedição de licenças para casas de macumba, que o próprio delegado Abelardo da Luz parecia não levar muito em conta...

Trago mais dois *causos* para pensarmos o relacionamento entre o samba e as autoridades: um envolveu João da Baiana e o senador Pinheiro Machado; outro uma disputa eleitoral entre o candidato apoiado pelo presidente Marechal Hermes, Vencesláu Brás, e seu oponente, o então senador Ruy Barbosa.

Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, em 1961, o nosso já conhecido João da Baiana diz o seguinte:

A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar pandeiro na festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento. (...) Houve uma festa no Morro da Graça, no palacete do (senador) Pinheiro Machado e eu não fui. Pinheiro Machado perguntou então pelo “rapaz do pandeiro”. Ele se dava com os meus avós, que eram da maçonaria. Irineu Machado, Pinheiro Machado, marechal Hermes, coronel Costa, todos viviam nas casas das baianas. Pinheiro Machado achou um absurdo e mandou um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. E eu fui. O Senado era na Rua do Areal. Vocês sabem qual é a Rua do Areal? É a atual Moncorvo Filho. O Senado era ali, perto da Casa da Moeda, na Praça da República. Ele então perguntou por que eu não fora à casa dele e respondi que não tinha aparecido porque a polícia havia apreendido o meu pandeiro na festa da Penha. Depois, quis saber se eu tinha brigado e onde se poderia mandar fazer outro pandeiro. Esclareci que só tinha a casa do seu Oscar, o Cavaquinho de Ouro, na Rua da Carioca. Pinheiro pegou um pedaço de papel e escreveu uma ordem para seu Oscar fazer um pandeiro com a seguinte dedicatória: “A minha admiração, João da Baiana. Pinheiro Machado” (CABRAL, 2016, p.26-27).

Parece que não eram só os adidos dos Estados Unidos, que contrataram os Oito Batutas, que gostavam de um bom samba. A relação de certa intimidade e proteção a João da Baiana, por parte de Pinheiro Machado, mostra que existia um limite tênue entre o samba e manifestações culturais ligadas à cultura negra e algumas autoridades. A mesma coisa se dá no ocorrido entre Ruy Barbosa e Marechal Hermes.

O ano era 1914, estávamos próximos da disputa presidencial entre o então vice-presidente Vencesláu Brás, indicado por aquele que ocupava a presidência no momento, Marechal Hermes, e o candidato da oposição, o senador Ruy Barbosa. Este resolveu fazer acusações ao governo do Marechal, dizendo que “o paiz há de renascer da sua miséria actual, a nação brasileira há de voltar á posse dos seus direitos”. Barbosa citou uma série de episódios que descredenciariam o Marechal e seu possível sucessor. Um deles nos chamou a atenção. Marechal Hermes, no final de outubro de 1914, realizara junto de sua esposa, Nair de Teffé, uma celebração do seu quadriênio na presidência. Na solenidade, “a então primeira-dama Nair de Teffé (1886-1891) animou os espíritos ilustres e oficiais de seus convidados [dentre eles o senador Pinheiro Machado] com uma programação musical um tanto inusual para a ocasião” (NASCIMENTO, 2017, p.39). Além de músicas clássicas, foi executado um “tango”<sup>60</sup>. Bem, o que a primeira dama então tocou em seu violão – justamente um instrumento associado a capadócios e seresteiros – e cantou, sob os olhos de sua professora de canto Nícia Silva, era, na verdade, o “Corta-Jaca” de Chiquinha Gonzaga<sup>61</sup>, sua amiga. Tal canção era entoada “pela população carioca em ‘chopes berrantes’ espalhados pela cidade, espaços de sociabilidade e divertimento das classes baixas” (*Ibidem*, p.40). Acontece que a ocasião não passou despercebida pelo adversário político do Marechal, o então senador Ruy Barbosa.

Em discurso no Senado, eis as palavras do nobre candidato:

Uma das folhas de hontem estampou em fac-simile o programma da recepção presidencial em que deante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aquelles que deviam dar ao paiz o exemplo

---

<sup>60</sup> A palavra “tango” – ou “tango brasileiro” – não circunscreve com precisão um gênero dentro da história da música brasileira. O tango pode, contudo, ser genericamente caracterizado por sua estrutura binária *sincopada*, isto é, em que a acentuação do tempo forte do compasso ocorre na segunda semicolcheia ao invés da primeira, como na polca europeia. No entanto, outros nomes designam formas musicais semelhantes, como o *maxixe*, o *batuque*, o *cateretê* e o *choro*, indicando que a nomeação desse material musical era objeto de disputa entre produtores culturais da época, ora mitigando ora pontuando a presença de hierarquias simbólicas e relações de poder no campo da cultura. O pianista Ernesto Nazareth, por exemplo, compunha canções que correspondiam ao gênero binário sincopado, mas se recusava a chamá-las de “maxixes”, preferindo o termo *tango*, dadas as suas intenções de ocupar um lugar dentro do campo da produção simbólica que o aproximasse do estilo erudito (NASCIMENTO, 2017, p.39).

<sup>61</sup> Chiquinha Gonzaga era o nome artístico de Francisca Edwiges Neves Gonzaga, uma carioca que nasceu em outubro de 1847. Filha do militar José Basileu Neves Gonzaga e da preta forra Rosa, Chiquinha carregava na pele o estigma de Cam: era “mestiça”, segundo sua biografia. Para além da questão racial, a maestrina enfrentou diversos preconceitos ao se divorciar aos 18 anos, decidindo acabar com um casamento arranjado por seu pai, e que enfrentava problemas por sua paixão extraconjugal e pelo seu amor ao piano e à música. “A Chiquinha Gonzaga que emerge no cenário musical do Rio de Janeiro em 1877, após desilusão amorosa, maldição familiar, condenações morais e desgostos pessoais é uma mulher que precisa sobreviver do que sabia fazer: tocar piano”. A maestrina alcançou sucesso profissional, redigindo peças e regendo orquestras, como a do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, hoje o Teatro João Caetano, localizado no Centro do Rio de Janeiro. Após uma vida marcada por romper com estereótipos da época, seja na questão racial, seja na questão de gênero, morreu no Rio de Janeiro em fevereiro de 1935, aos 87 anos. Ver mais em: <<https://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>>. Acesso em 10 mar. 2021.

das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca á altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser elle, sr. presidente? *A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as dansas selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba.* Mas nas recepções presidenciaes, o corta-jaca é executado com todas as honras de musica de Wagner, e não se quer que a consciência deste pais se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!<sup>62</sup>

Em campanha presidencial, Ruy Barbosa julga fora do tom um presidente incluir músicas que seriam irmãs-gêmeas do samba em um banquete oferecido para a elite política brasileira, tendo em vista que o corta-jaca é uma dança selvagem. E novamente nos deparamos com o nosso já conhecido par conceitual – civilizado/selvagem – sendo lembrado nos discursos de nossos interlocutores. Na verdade, o que deveria ser tocado, segundo Barbosa, era a música clássica do alemão Richard Wagner. Pelo menos desta vez o não-dito dos outros discursos ganha materialidade: surge uma aberta contraposição entre a música europeia e a apreciada pelas classes baixas do Rio de Janeiro, irmã do batuque dos negros. Novamente o samba e o batuque aparecem como significantes negativos, justamente pelo seu significado cultural de música, dança e cultura negra, filha da diáspora.

Dando os nós finais deste capítulo: o samba tinha um significado polimorfo. Os lugares dos quais ele era enunciado, a maneira como as diferentes ideologias interpelavam os diferentes indivíduos, seus respectivos desejos e ambições, tudo fazia com que o samba tivesse uma significação bastante complexa e variada. Justamente por isso os adjetivos que costumam vir anexos ao termo “cultura”, para caracterizar o samba, vão variar de acordo com o que se deseja ressaltar. Entretanto, há algumas possibilidades que vão permear todos esses discursos e suas possíveis significações: as que versam sobre a questão racial.

É complexo, por exemplo, afirmar que o samba é uma cultura popular. Em primeiro lugar porque a própria definição de popular é bastante problemática se não afirmada com bastante precisão. O que seria esse “popular”? Hall aponta alguns usos comuns ao termo: “algo é ‘popular’ porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente”; ou, “a cultura popular é todas essas coisas que ‘o povo’ faz ou fez” (HALL, 2003, p.253-256). Entretanto, ainda segundo o autor, o uso da categoria “popular” é possível desde que se compreenda determinada cultura num jogo relacional. O essencial na definição de uma cultura popular “são as relações que

---

<sup>62</sup> Correio da Manhã, 8 de novembro de 1914, ed.05736, p.3.

colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural” (*Ibidem*, p.257). Vimos que nos discursos e *causos* sobre o samba há algo que transborda nesse antagonismo entre popular x dominante: seu caráter racial.

Lélia González problematiza o uso da categoria “popular”. Para ela, “o véu ideológico do branqueamento é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo ‘cultura popular’, ‘folclore nacional’ etc, que minimizam a importância da contribuição negra” (GONZÁLEZ, 1988, p.70). Concordo com a autora. Afirmar que o samba é popular pela sua relação com a cultura dominante é deixar de lado o caráter racial deste relacionamento e da sua constituição, ainda mais se levarmos em conta que estamos falando de uma sociedade fortemente marcada pela hierarquização racial, tanto do espraiamento das teorias racistas quanto das persistências de uma estrutura e um imaginário formado ainda no período escravista. É nesse sentido que a autora propõe então o termo “amefricano” para caracterizar uma cultura como o samba, com suas contribuições filhas da diáspora. Para a autora, a ideia de amefricanidade “incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é *afrocentrada*” (*Ibidem*, p.76, grifo meu). Faço o uso dessa categoria pelo seu valor metodológico, exposto pela autora:

Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma *unidade específica*, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a *América*, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo *amefricanas/amefricanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como a daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo (*Ibidem*, p.77, grifos da autora).

Veja bem, não quero com isso dizer categoricamente que o samba não tivesse influências vinculadas à branquitude. O samba dividia espaço com outras representações musicais, e aqui cabe lembrar a Festa da Penha e a presença dos adufos portugueses e das modinhas. Muniz Sodré mostra como, no relacionamento da cultura negra com “a cultura da sociedade global”, houve trocas. Entretanto, a cultura negra não abriu mão das suas características estruturais e sua matriz rítmica, como a presença do “atabaque, agogô, marimba, pandeiro, triângulo” (SODRÉ, 1998, p.30-31). Aqui vale discorrer um pouco mais sobre tal questão.

Maria Clementina Pereira Cunha, em *Não tá sopa: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930* (2015), aponta para a pluralidade de sons presentes na cidade. Como capital, o Rio de Janeiro era um polo de atração para imigrantes, portugueses, italianos, espanhóis, dentre outros. Vale lembrar, nesse sentido, de Raul e Jacob Palmieri, integrantes dos Oito Batutas que eram filhos de italianos. Desta maneira, as ruas do Rio tinham “variada sonoridade, que atingia igualmente ouvidos negros e brancos, de imigrantes ou brasileiros em diferentes posições sociais” (CUNHA, 2015, p.39). Não ignoro tal fato, e acho fundamental ressaltá-lo. Entretanto, a própria autora afirma, também, que “é provável que a mesma preocupação que levava, proporcionalmente, mais escravos e seus descendentes do que brancos às cadeias tenha feito o som dos tambores atingir mais fundo a sensibilidade (ainda) senhorial das autoridades públicas do período” (*Ibidem*, p.40).

Uma questão fundamental deste trabalho é compreender justamente como o som dos tambores do samba ainda atingia mais a fundo sensibilidades marcadas por persistências escravocratas, e quais eram as respostas dos sambistas a essas persistências, ou mesmo se essas respostas existiam. Veremos que o grupo dos sambistas não pode ser abordado de maneira homogênea, tratando-se de um universo bastante plural. É nesse sentido que vale resgatar o episódio de repressão na Festa da Penha. O jornal é bastante assertivo afirmando que a perseguição só se deu àqueles que estavam portando pandeiros e violões, já característicos do samba, reforçando que a perseguição e a tentativa de conformação a um ideal de modernidade se davam justamente pelos significantes negros que o samba possuía, ou, como diz Muniz Sodré, seus handicaps negativos<sup>63</sup>.

O tratamento dispensado ao samba, seja na prática discursiva, seja na questão concreta, na relação entre a legalidade e a cotidianidade, reforça que a violência dispendida à cultura do samba e aos seus praticantes tem um significante direto que é a questão racial. Com isso, não quero dizer que o samba não fosse ressignificado e não possuísse uma série de significantes diferenciados em função dos lugares sociais ocupados por aqueles que discursassem ou agissem sobre tal cultura. O que quero dizer é que, como vimos, os discursos sobre o samba sempre partem de uma questão racial *a priori*, fruto de todo o processo de consolidação da matriz colonial de poder. Para Muniz

---

<sup>63</sup> “Essa ‘desqualificação’ não era puramente tecnológica (isto é, não se limitava ao simples saber técnico), mas também cultural: os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da pele foram significativos handicaps negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial” (SODRÉ, 1998, p.13-14).

Sodré o samba se torna, no processo histórico, “um instrumento efetivo de luta para afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p.16). E as personagens apresentadas nesse capítulo pareciam ter ciência disso, desde os Oito Batutas até os jornalistas. Havia a ciência de que o que estava em jogo era a própria existência, permanência ou negação de aspectos culturais negros que validavam ou descredenciavam o espaço social ao qual eles deveriam estar restritos. É justamente por isso que defendo que, mesmo com sua polimorfia, o samba deva ser entendido como uma cultura amefricana, na concepção de Lélia Gonzalez para o termo. Pois “o estado do jogo das relações culturais”, utilizando a expressão de Stuart Hall, aponta para um intrincado conflito sobre a brasilidade que tinha como mote central a participação e o lugar social que deveria ocupar o negro.

A tentativa de vincular o samba à “vagabundagem”, na expectativa de disciplinar corpos negros para uma nova ética do trabalho, a expectativa de ressignificar o negro dentro da ideia de brasilidade, todo esse jogo de poder, que coloca a centralidade na questão racial e no que deveria ser o Brasil, fazem com que o samba possua distintos significados e significantes que se materializam mais diretamente no cotidiano desses homens e mulheres negros e negras, sambistas. Mesmo que na ordem discursiva o samba pudesse ser, em alguns casos, apresentado como algo positivo, onde a negritude fosse positivada, no cotidiano ainda víamos um relacionamento que, mesmo ambíguo, reconhecia a violência como uma alternativa válida para adequar o polo negativo/negro a um ideal moderno, agora numa nova ordem, não mais imperial e escravista, mas republicana e capitalista, com continuidades dos tempos de outrora. Esse caráter ambíguo pode ser entendido por aquilo que Jesús Martín-Barbero chamou de “inclusão abstrata e exclusão direta”, num discurso que “está contra a tirania em nome da vontade popular, mas está contra o povo em nome da razão” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.24-25).

Até aqui, tentamos entender como o samba significava enquanto cultura para aquela sociedade, vimos seu caráter polimorfo, muito embora sua raiz fosse afrodiaspórica e ele fosse sempre entendido como uma cultura ligada a matrizes negras, por isso, amefricana. Buscaremos agora, nos próximos dois capítulos, entender, dentro dessa polimorfia do samba, como era construída a figura do sambista e como os lugares de samba, especialmente do subúrbio carioca, apareciam na ordem discursiva.

### **3 CAPÍTULO 2: O DISCURSO DO SAMBA PELOS SAMBISTAS, VAGALUME E ORESTES BARBOSA NA DÉCADA DE 1920**

No capítulo anterior tentei demonstrar que o samba, em sua ordem discursiva, tinha múltiplos sentidos, e que, ao fim e ao cabo, ele era um objeto polimorfo. Em sua fase inicial estava circunscrito num momento importante de definição do que seria a brasilidade, da construção de uma identidade nacional republicana, e, portanto, alvo de disputas discursivas, especialmente no que diz respeito à questão racial brasileira. É possível encontrarmos, então, discursos conformados a partir da ordem econômica, que apresentavam o samba como sinônimo de vagabundagem e, portanto, passível de ser coibido, assim como, também, a partir da questão artística, debatendo se o samba seria arte ou não, ou mesmo se, apesar de ser reconhecido como arte, deveria ser considerado também como uma arte nacional, constitutiva da identidade brasileira. Também podemos incluir a significação do samba partindo do prisma religioso e de divertimentos, se é que seja possível pensar ambas as esferas, no que diz respeito ao samba, como coisas distintas.

Entretanto, há algo que transpassa essa polimorfia: a questão racial. Justamente por isso propus que pensássemos nosso objeto a partir da definição de Lélia González, como uma cultura amefricana. Tal questão só emerge quando tomamos o samba em perspectiva relacional, posicionando-o dentro do intrincado jogo de interesses políticos, econômicos e sociais. É justamente por isso que é possível observar esse atravessamento, fazendo com que tomemos nosso objeto a partir de uma matriz racializante, já que era desta forma que ele era significado por diferentes agentes sociais ao longo do período estudado. Seguiremos, assim, por esse caminho.

Anteriormente, analisei discursos feitos por uma elite ilustrada, e acabei dando pouca voz aos sambistas, como Juvenal Lopes. Agora, nos debruçaremos mais amplamente sobre esses sambistas, e o que o samba significava para eles. Abordarei também outros músicos, mas também dois jornalistas envolvidos diretamente com o universo cultural do samba. Recorrerei, para isso, a uma série de reportagens publicadas no periódico *O Jornal*, ao longo de janeiro e fevereiro de 1925, com o título de “Os reis do choro e do samba”, bem como a entrevistas realizadas por Sérgio Cabral e publicadas em seu livro *Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (2016). Os livros de Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, e de Orestes Barbosa, também se apresentam como importantes obras a serem analisadas.

Tomando o samba como objeto, resgataremos o debate iniciado no primeiro capítulo sobre a “modernidade”, definida por Walter Mignolo (2008; 2017) e Enrique Dussel (2005). Para além, tentaremos compreender a ação dos sambistas no âmbito da sociedade civil, a importância da disputa discursiva naquele cenário. Ao tentarmos compreender as implicações dessa disputa narrativa sobre o discurso da modernidade, será possível também elucidar a importância da ação de determinados agentes históricos, proporcionando que problematizemos a ideia de modernidade proposta por Dussel e Mignolo, definida como algo quase inexorável, um rolo compressor sobre culturas exteriores.

### 3.1 Os reis do choro e do samba

Durante a Primeira República, diversas pessoas negras agiram, individual ou coletivamente, na expectativa de terem sua cidadania reconhecida, numa sociedade ainda marcada pela mentalidade escravocrata. Um dos principais meios de contestação dessa parcela da população foram os jornais. A pesquisadora Paulina Alberto se debruçou mais longamente sobre essa relação, apontando algumas diferenças entre o Rio de Janeiro e São Paulo ao longo das primeiras décadas do século XX. Segundo ela, em São Paulo, os grandes jornais, pertencentes e comandados pela elite paulistana, ofereciam poucos espaços para a população negra, levando ao florescimento de jornais de pequena e média circulação mais vinculados ao movimento negro da época. Em contrapartida, na então capital do Brasil, Rio de Janeiro, os grandes jornais pareciam um pouco mais abertos não só à própria presença negra, como também a aspectos vinculados à plural cultura negra que existia na cidade. Uma das consequências disso é que, no Rio, como havia mais espaços para a atuação desses agentes, não houve um florescimento de uma imprensa marcadamente negra, tal qual em São Paulo, por exemplo (ALBERTO, 2019, p.125).

Em *Termos de Inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX* (2019), Paulina Alberto, ao fazer a análise de debates presentes nas primeiras décadas do século XX, especialmente sobre a criação de um monumento, na cidade do Rio, à “Mãe Preta”<sup>64</sup>,

---

<sup>64</sup> “Em 1926, um grupo de homens brancos na capital do país lançou uma campanha para a construção de um monumento em homenagem à Mãe Preta, como símbolo das amas de leite africanas ou de descendência africana que, no Brasil colonial e no Império, haviam amamentado os filhos de fazendeiros brancos, e de famílias privilegiadas em geral, e cuidado deles. O monumento, que projetava a imagem da Mãe Preta como mãe de todos os brasileiros e retratava os homens negros e brancos como irmãos, ganhou o apoio entusiasmado de vários indivíduos e organizações negras tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo. Os principais jornais dessas cidades, assim como a imprensa negra de São Paulo, publicaram as palavras desses pensadores e lideranças negras, aproximando suas mensagens às dos aliados brancos para colocar a Mãe

traz algumas considerações sobre o cenário e acontecimentos que perpassavam as discussões. Segundo ela, tanto a imprensa carioca como a paulista se posicionavam no que dizia respeito às “ideias de fraternidade racial que ela [a Mãe Preta] encarnava, na vanguarda de novas definições da identidade brasileira”. Alberto frisa que, nesse contexto, havia uma mudança na consciência racial de diversos setores da sociedade, incluindo frações de uma elite branca, descontentes e desiludidas com ideais europeus, especialmente após o final da sangrenta Primeira Guerra Mundial, que deixou como saldo milhões de mortos, e um continente com sérios problemas geopolíticos. Esses acontecimentos “contribuíram para o desgaste de um consenso nacional anterior baseado em ideias explicitamente racistas sobre inferioridade negra a abriram caminho para uma minoria crescente que defendia ideias de fraternidade racial”. É no bojo desses acontecimentos que a população negra vai então “reivindicar a pertença dos brasileiros afrodescendentes em uma nação racial e culturalmente inclusiva, preservando seu direito a uma identidade distinta como negros ou como descendentes de africanos” (*Ibidem*, p.105-107).

Vale destacar que não é do dia para a noite que ocorre essa abertura de espaços na imprensa carioca para sujeitos da população negra. Essa fração da sociedade teceu minuciosamente, ao longo do século XIX, seu espaço, especialmente através da representação e de associações ou manifestações culturais, como os clubes dançantes e o carnaval. Ao longo de sua trajetória acadêmica, Leonardo Affonso de Miranda Pereira tem tentado elucidar esse tortuoso e árduo caminho percorrido pela população negra no final do século XIX e início do XX. Em *O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX* (2004), o autor apresenta uma disputa discursiva sobre o Carnaval carioca, ainda no século XIX, entre uma fração da elite letrada que desejava impor seu projeto de país, marcadamente excludente e elitista, nas comemorações do Momo, mas identifica também outros projetos, mais inclusivos e populares, defendidos por parte dessa elite. Projetos que perpassavam a construção de uma identidade nacional, mas incidiam especialmente sobre a questão racial que dominava o cenário à época.

Contudo, é seu livro mais recente, *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro* (2020), que se apresenta como mais elucidativo desse percurso trilhado por agentes históricos negros na cidade do Rio. Nesta obra, Pereira apresenta o vasto universo musical, de organização política e de reivindicação de cidadania através do

---

Preta, e as ideias de fraternidade racial que ela encarnava, na vanguarda de novas definições da identidade brasileira” (ALBERTO, 2019, p.105).

“associativismo dançante”. Procura mostrar como alguns negros, através da constituição de pequenos clubes espalhados pela cidade do Rio de Janeiro, tentavam afirmar “o lugar social que projetavam para si mesmos na nova ordem republicana constituída a partir de 1889” (PEREIRA, 2020, p.196). Tentavam assim reverter diversos estereótipos oriundos das teses racistas – de que a população negra seria desordeira, preguiçosa, incivilizada, despreparada para viver no mundo livre, vagabunda. Inclusive, ao longo desta obra de Leonardo Pereira, muitos sambistas presentes no desenvolvimento da pesquisa aqui realizada podem ser encontrados, seja se apresentando enquanto músicos, seja também como sócios e dirigentes desses pequenos clubes operários e negros que floresciam em todo o Rio e especialmente nas freguesias urbanas e centrais da cidade, ao redor da Praça Onze e na região que ficou conhecida como Pequena África.

Esses clubes acabaram recorrendo aos jornais para legitimarem seu espaço, fosse divulgando seus estatutos e eventos, fosse convidando os cronistas e jornalistas da época para suas solenidades, às vezes, inclusive, homenageando-os com fotografias desses letrados em suas sedes. Desta maneira, a população negra tentava se legitimar e construir uma relação direta e ambígua com essa imprensa carioca. Em alguns casos, os próprios jornalistas e cronistas eram oriundos dessa população negra e frequentavam ambientes populares, não só a serviço profissional, como também para desfrute próprio, como é o caso de Francisco Guimarães, o Vagalume, que será devidamente apresentado em momento oportuno.

Da construção desses espaços nos periódicos e de um bom relacionamento com parte da imprensa carioca, que difere, segundo Paulina Alberto, da imprensa paulista, é que podemos compreender a série “Os reis do choro e do samba”, publicada entre janeiro e fevereiro de 1925 no periódico carioca O Jornal. Nessa série de mais de 20 entrevistas, o jornal convidou alguns nomes da música carioca, entre sambistas e chorões, para darem suas opiniões sobre a música de seu tempo. Nomes como Pixinguinha, Donga e China, que compunham os Oito Batutas, dividiram espaço com outros músicos da época, como Moleque Diabo, Chico da Bahiana e nomes menos famosos, como o engenheiro Raul Silva. O desenvolvimento dessas entrevistas e sua publicação ocorreu justamente no período do ano que o jornal julgou mais conveniente para realizar esta empreitada: na época de comemorações carnavalescas, em que “o ‘choro’ e o ‘samba’ empolgam a alma popular”<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> “Sinhô, o consagrado autor de musica popular, concede uma entrevista ao O JORNAL”. O Jornal, 15 de janeiro de 1925, ed.01857, p.5.

Nessa série é interessante notar que os entrevistados, apesar de nem sempre deixarem claro, dialogavam entre si, liam uns aos outros, e mesmo “trocavam farpas”, criticando opiniões que alguns de seus companheiros de profissão expunham em suas entrevistas. Outro ponto interessante é que muitos ali tinham ciência de que ocupavam um espaço importante, como agentes políticos e históricos, e buscavam tecer e consolidar a sua própria cidadania. Mas também tinham ciência de que deixavam para a posterioridade um rico acervo para estudos históricos, como é o caso de Victor Hugo Albuquerque (Figura 5). Se ele era “novo da idade”, já havia ocupado seu espaço no cenário musical e artístico da época com “seus sambas inspirados”. Disse Albuquerque que

as opiniões emitidas constituirão no futuro, o registro de uma época. (...) Os “folk-loristas” que não encontram senão a tradição verbal que altera os factos de geração a geração terão n’O JORNAL, averbado para todo o sempre, o traço deixado por um punhado de autores de musica do povo. Encarando seriamente a generosa iniciativa de O JORNAL, representa um inestimável e duplo serviço; serve para florescer as vaidades mais justas e serve para colectanea musical de uma época.<sup>66</sup>

O músico mostra que tinha plena consciência da importância dessa série de reportagens. Não é à toa que hoje, quase cem anos depois, recorremos a esse acervo para o desenvolvimento de um estudo historiográfico. Além disso, a sua referência aos folcloristas nos dá outros indicativos. Segundo Martha Abreu e Carolina Vianna Dantas, alguns intelectuais folcloristas, como Mello Morais Filho, Francisco José de Santa’Anna Nery, Rodrigues Carvalho, Julia Brito Mendes, dentre outros, estavam produzindo intelectualmente, entre o final do século XIX e a década de 1920, “na construção de uma versão musical e popular da suposta identidade nacional brasileira”, com a pretensão de “produzir uma síntese histórica da música popular brasileira desde o período colonial” (ABREU, DANTAS, 2016, p.13-14). Albuquerque também aponta para a possibilidade dessa série “florescer as vaidades”, reconhecendo que, já naquela época, ela teve um valor importante no mundo da música. E sua opinião parece bastante acertada, como veremos.

---

<sup>66</sup> “A palavra de um “novíssimo” no samba”. O Jornal, 3 de fevereiro de 1925, ed.01874, p.5.

Figura 5 - Victor Hugo Albuquerque



Fonte: O Jornal, 3 de fevereiro de 1925, ed.01874, p.5.

Alguns dos significantes apresentados no discurso de parte da elite letrada ao longo do primeiro capítulo vão aparecer na série, como a negação do caráter artístico do samba, a tentativa de incluir o samba no caldo de brasilidades, e a apresentação do samba como algo artístico, mas que não representa o Brasil. E, novamente, a racialização do samba vai transpassar boa parte dessas entrevistas, seja na expectativa de positivar o samba, seja na de negativá-lo, ou muitas vezes de posicioná-lo historicamente, apontando para suas influências e raízes africanas, como no caso de Sinhô<sup>67</sup> (Figura 6), que faz um mapa dessas influências tanto sobre o samba como também sobre o choro. Quando questionado da diferença entre ambas, assim responde o músico: “o ‘chôro’ é tocado e o samba é cantado”, mas, “ambos procedem da alma africana”. Segundo Sinhô, o choro é africano de origem, mas foi “vertido primeiramente na alma portuguesa para depois derramar-se na alma brasileira: chegou ao nosso paiz modificado pelas tonalidades e

---

<sup>67</sup> Sinhô é o nome artístico de José Barbosa da Silva, compositor, pianista, cavaquista, flautista e violonista, negro. Nasceu no ano de 1888, na cidade do Rio de Janeiro, e faleceu na mesma cidade em 1930. Incentivado por seu pai, Ernesto Barbosa da Silva, Sinhô estudou flauta, mas suas grandes paixões acabaram se tornando o piano e o violão. Freqüentador da casa de tia Ciata, circulava nos mesmos meios de Donga, Pixinguinha e João da Baiana, muito embora tenha se indisposto com eles por questões musicais. “O conflito gera composições que trocam recados entre os lados, como *Quem São Eles* (1918), que tem a resposta de Pixinguinha em *Já Te Digo*, replicado por Sinhô com *Três Macacos do Beco* (1919), e a pioneira marchinha *Pé de Anjo* (1920), dirigida a China, irmão de Pixinguinha”. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12440/sinho>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

plangências próprias á terra lusa”. Já o samba, esse teria uma ligação mais direta com as raízes africanas, pois, segundo ele, “o ‘samba’ foi directamente introvertido na alma brasileira pela alma negra do africano. O banzo africano, a poesia nostalgica de todo soffrimento da raça negra derramou-se na alma de nossa gente, com o seu rythmo nativo e bravo”<sup>68</sup>.

Figura 6 - Sinhô



Fonte: O Jornal, 15 de janeiro de 1925, ed.01857, p.5.

Na expectativa de historicizar ambos os ritmos, Sinhô mostra-se bastante influenciado pelas teorias raciais que vigoravam na época, e que já foram melhor explicadas anteriormente. Segundo ele, “nós” [brasileiros] não temos “a monotonia das raças puras. O ‘nosso’ sangue é formado de vários sangues”. Sinhô elabora inclusive um modelo matemático, dividindo “nosso” sangue em “ $\frac{2}{5}$  da eloquencia do sangue portuguez,  $\frac{2}{5}$  da nostalgia do sangue africano e  $\frac{1}{5}$  da finura e maldade do sangue de outras gentes”. Para o músico, ser mais afeito ao choro é se aproximar da herança portuguesa; já ser mais próximo do samba, da herança africana: “Mais africano, tanto mais afeito ao samba; tanto mais portuguez, quando mais “choroso”<sup>69</sup>. Sinhô não vai ser o único a relacionar diretamente o samba a uma herança africana.

---

<sup>68</sup> “Sinhô, o consagrado autor de musica popular, concede uma entrevista ao O JORNAL”. O Jornal, 15 de janeiro de 1925, ed.01857, p.5.

<sup>69</sup> Ibidem.

J. F. Fonseca Costa, mais conhecido como Costinha (Figura 74), também aponta que o samba, o choro e o batuque são “originários das antigas senzalas”<sup>70</sup>. O nosso já conhecido Donga é menos econômico e fala sobre sua infância na casa de Tia Sadata, “uma africana de puro sangue, sambista de verdade”, onde ele cresceu “ouvindo sambas e vendo dansar o samba, tal como é, verdadeiramente da terra negra”<sup>71</sup>. Se Donga cresceu no meio do samba, segundo diz, não foi o único entrevistado a resgatar as memórias de infância. Chico da Bahiana (Figura 8) também volta a memórias pretéritas de infância para falar da sua relação com o samba, apontando também uma ligação entre o nosso objeto e raízes africanas. Este afirma que, sendo neto de africana – “minha avó era preta mandinga” –, os genes do samba foram passados via sangue:

os meus precedentes de sangue dizem muito bem da minha qualidade de sambista de raça. (...) Parece-me que o rythmo e os passos do samba são naturaes e tão acessíveis as nossas pernas que ellas se movimentam na cadencia propria, independentemente da nossa vontade<sup>72</sup>.

Essas referências à África e ao sangue podem ser contextualizadas de duas maneiras. Em primeiro lugar, o discurso racial em voga, com sua natureza biologizante, tinha uma penetração e um espraiamento na sociedade da época. Mesmo que as heranças fossem resgatadas para que fossem positivadas, isso se dava no sentido de reverter um discurso, também biologizante, mas que tinha como objetivo apontar as desvantagens da miscigenação, como vimos no primeiro capítulo. Esses sambistas se apropriam de um vocabulário que tinha elementos como “raça” e “sangue”, fazendo inclusive uma medição matemática, como a de Sinhô, na expectativa de ressignificar e conquistar novos espaços sociais. Em segundo lugar, e em relação direta com a primeira questão, esse discurso se insere num contexto mais amplo onde a herança africana estava em debate e em disputa. Segundo Paulina Alberto, eles se apropriavam de um discurso racializante “para colocar uma herança racial ou cultural africana no centro das imagens da nação brasileira e para afirmar o seu próprio pertencimento como afrodescendentes na nação” (ALBERTO, 2017, p.31). Sendo assim, tentavam se colocar como representantes “de uma civilização antiga que tinha contribuído, através de processos de fusão racial e cultural, para a formação da nacionalidade brasileira” (*Ibidem*, p.145). Mesmo que, como afirma Marc Hertzman, esses indivíduos raramente tivessem um contato “direto e conceitual” com a

---

<sup>70</sup> “A opinião de J. F. Fonseca Costa, o ‘Costinha’”. O Jornal, 18 de janeiro de 1925, ed.01860, p.5.

<sup>71</sup> “Ernesto dos Santos, “o Donga”, introductor do Samba no Municipal”. O Jornal, 24 de janeiro de 1925, ed.01865, p.5.

<sup>72</sup> “O nosso samba é dansa em que tudo bole!”. O Jornal, 28 de janeiro de 1925, ed.01868. p.5.

“África Ocidental”, eles encontravam maneiras de “abraçar, moldar, definir e domesticar a ‘África’, e negociar o terreno entre suas comunidades e os muitos círculos sobrepostos de intelectuais, artistas e políticos da cidade [do Rio]” (HERTZMAN, 2013, p.24-25). Sendo assim, aquele era um momento em que essa herança estava em disputa, sob diferentes prismas e por diferentes agentes políticos.

Figura 7 - J. F. Fonseca, o Costinha



Fonte: O Jornal, 18 de janeiro de 1925, ed.01860, p.5.

Figura 8 - Chico da Bahianna



Fonte: O Jornal, 28 de janeiro de 1925, ed.01868, p.5.

Se, por um lado, esses músicos buscavam uma relação dialógica entre samba-africanidade-brasilidade, havia aqueles que tentavam se afastar dessa herança africana do

samba, mesmo estando imersos nesse cenário musical das primeiras décadas do século XX. Curiosamente, é o caso de Pixinguinha (Figura 9). Vimos no primeiro capítulo que o talentoso flautista era parte importante dos Oito Batutas que, sendo um grupo bastante eclético, se apresentava tocando diversos gêneros musicais, incluindo o samba. Mas a predileção de Pixinguinha era outra: o choro. E ele deixa isso bem claro na sua entrevista para a série do O Jornal.

Figura 9 - Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha



Fonte: O Jornal, 27 de janeiro de 1925, ed.01867, p.5.

Segundo Pixinguinha, “o músico de facto deve, por amor á arte, condemnar o samba, por concorrer para restricção do pensamento musical”. E o músico vai além, remetendo novamente ao par civilizado/primitivo, sobre o qual já falamos anteriormente. “O samba é musica primitiva, não corresponde á amplitude do pensamento musical. A arte quer amplitude e largueza de expressão. O samba tem apenas 4 compassos para sólo e 4 para o côro”. Se o samba é pobre, rico é o choro.

O “chôro”, o nosso “chôro”, dá margem para desenvolvimento das phrases musicaes, com vigor, com fluência, com pujança. O samba tem duas partes de 4 compassos; o chôro tem três partes, cada uma tendo, no mínimo 8 compassos ou 16, á vontade do compositor. Reivindico

para mim a glória de haver introduzido, em nosso meio, chôros em partes de 22 compassos cada uma.<sup>73</sup>

Pixinguinha também relaciona o samba à herança africana ao falar sobre a relação de nosso objeto com o carnaval, afirmando que “recorremos neste século á civilização africana para nos divertir... sem arte”, e deseja o retorno do choro como uma música carnavalesca, desbancando o samba, que derrotado “subirá as montanhas da Saude e da Favella, seus castellos de ouro, de onde como rei caído, apreciará as victorias da boa musica”<sup>74</sup>.

Houve reações à declaração de Pixinguinha. No dia seguinte, a própria edição do O Jornal traz uma retratação do músico, o que nos permite inferir que a sua fala pode ter sido alvo de críticas e contestações no meio musical.

Bem vi que, não tendo pratica de dar entrevistas, logo na primeira haveria de cometer omissões. Penitencio-me. (...) A presteza da palestra não me permittiu que me detivesse sobre os autores de sambas, como devia fazel-o. Não lhes nego inspiração, não lhes recuso talento. Entre os sambistas, há alguns que possuem sentimento e o exprimem com propriedade, embora o pensamento fique algemado, quando, em composições mais amplas, toda a emoção se desdobraria em obra duradoura.<sup>75</sup>

Veja bem, Pixinguinha faz um *mea culpa*, mas não parece muito arrependido de sua fala. Não à toa, repete que, muito embora existam bons sambistas, como “Sinhô, Caninha, Chico da Bahiana”, o seu “pensamento” fica algemado. Caso trocassem de gênero, muito provavelmente recorrendo ao choro, poderiam expandi-lo com mais presteza.

Nesta mesma edição, um desses bons sambistas citados por Pixinguinha dá sua entrevista. Se a nota de retratação já dá mostras de que as palavras do flautista não foram tão bem aceitas, a entrevista de Chico da Bahiana parece sacramentar essa ideia. Apesar de não citar nominalmente Pixinguinha, Chico da Bahiana rebate diretamente seus argumentos, através de um mesmo arcabouço, a partir do prisma técnico:

Conforme a nossa imaginação, vamos dando desenvolvimento, augmentando o numero de compassos, dentro das regras musicaes. A exploração do motivo póde ser feita dentro de 8, 12 ou 16 compassos. Não tem razão os que consideram o samba curto e limitado, para exprimir o pensamento musical.

---

<sup>73</sup> “Um flautista de valor – Alfredo Vianna, o ‘Pixinguinha’”. O Jornal, 27 de janeiro de 1925, ed.01867, p.5.

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> “O nosso samba é dansa em que tudo bole!”. O Jornal, 28 de janeiro de 1925, ed.01868, p.5.

E sendo ainda mais incisivo, prossegue afirmando que “depois que o samba entrou em circulação, o choro desapareceu. Ninguém sabe onde anda o choro, e os chorões choram de saudade. (...) Esta é a verdade. Um carnaval sem samba é festa sem arroz-doce”. Para finalizar a entrevista, o músico parece provocar os que tinham saudades do choro, deixando um pequeno verso:

Por mais que busque, não acho  
Uma palavra que exprima:  
– O choro, que está por baixo  
– E o samba, que está por cima.<sup>76</sup>

Raul Silva (Figura 10), um engenheiro sambista, segundo a entrevista, também tece seus comentários a respeito das questões técnicas do samba, aproximando-se de Chico da Bahiana na defesa do gênero. Segundo Silva, apesar do samba ser “uma musica de poucos compassos”, ela exprime muito bem a “alma colectiva do povo. (...) Exprime uma ideia enorme em pouco espaço”. E finaliza dizendo que “o samba com seus compassos restrictos está para a musica, como o soneto, com seus quatorze versos, está para a grande poesia”<sup>77</sup>.

Figura 10 - Raul Silva



Fonte: O Jornal, 4 de fevereiro de 1925, ed.01875, p.5.

---

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> “Há compatibilidade entre o samba e a mathematica, fala-nos um engenheiro”. O Jornal, 4 de fevereiro de 1925, ed.01875, p.5.

Toda essa querela mostra que o samba era um objeto cuja definição estava em disputa naquele contexto. E essa disputa parece muito relacionada, ao fim e ao cabo, com o debate em torno da herança africana e dos espaços sociais que os sambistas e o próprio samba poderiam ocupar. Tudo isso perpassado por um ideário racial bastante enraizado no imaginário coletivo e no debate nacional. É nesse sentido, por exemplo, que nessa série de entrevistas alguns músicos vão apontar para a relação entre a “raça brasileira” e o samba, como herança, correndo no sangue nacional. Veremos mais à frente como essa relação se deu de maneira própria, especialmente no que diz respeito à questão da mestiçagem ou miscigenação.

Outro integrante dos Oito Batutas, Octávio Vianna, o China (Figura 11), irmão de Pixinguinha, foi entrevistado nessa mesma série. Sua entrevista é completamente atravessada pela questão racial e determinados lugares sociais que deveriam ocupar pessoas racializadas naquele contexto. China acabava sendo interpelado, enquanto indivíduo, pelas ideologias racializantes de sua época, e seu discurso é a materialização desse atravessamento. Ele relaciona o samba a uma herança africana, mas sua explicação é bastante peculiar.

Segundo China, “assim, como se atribue ao braço negro a grandeza do Brasil, para gozo dos fazendeiros até 1888, não lhe se póde recusar a infiltração nos costumes do povo”, e dentre esses costumes estaria o próprio samba. Ainda de acordo com o músico, “todo mundo sabe que o ‘samba’ nasceu na Africa”, fazendo uma relação bastante direta entre o samba, a construção nacional e uma herança africana. Contudo, sua entrevista apresenta uma série de questões bastante complexas e ambíguas.

Dizem que o negro de puro sangue é burro; *talvez* seja verdade. Convenhamos, porém, que forneceu elementos para que fosse posta no mundo – a mulata, – a mulher que Deus, durante a semana da criação, esqueceu de collocar no Paraiso. Deixe lá que ao negro se deve esse trabalho de arte... pela metade. Quanto ao mulato, dizem tambem e eu confirmo – é sempre inteligente e sabido.

Suas palavras chamam bastante atenção, podendo, em alguns casos, até causar espanto aos leitores de hoje, distanciados em mais de um século. A afirmação de que “talvez” o “negro puro sangue” seja burro nos coloca em uma difícil encruzilhada. Qual teria sido a intenção de China ao fazer tal afirmação? Estaria ele concordando diretamente com essa posição? Estaria China fazendo uso da retórica para propor a valorização do

“mulato”, ao apresentar um discurso objetificador sobre a mulher no papel de “mulata”<sup>78</sup>?

Se o “negro”, para China, pode de fato ser um sujeito “burro”, o “mulato” foge a esse papel, pois “é sempre inteligente e sabido”. A continuidade de sua entrevista revela ainda mais algumas ambiguidades:

O sr. Medeiros e Albuquerque escreveu e eu li, que a raça negra não deu ninguém às nossas artes e às nossas letras. Quanto ao mulato, ninguém disse nada sobre o seu concurso, mas tenhamos consciência de proclamar que, a partir de Calabar, até hoje, o mulato tem sido tudo nesta terra, em todos os ramos especulativos do genero humano: artista, padre, operário, general, soldado, poeta, tudo, tudo, até coronel. O mulato teima em negar o sangue africano quando tem o cabelo bom e a pelle pouco encardida; mas o sangue ferve, – toda a Africa remota – aparece nelle, quando menos espera. Deixo de me referir a muitos mulatos, musicos de talento para não susceptibilizar a illusão de brancura que vão gosando na vida. Quem tirou o “samba” e o trouxe para a sociedade, foi o mulato, de modo tão inteligentemente que o adaptou aos habitos geraes e pegou de galho.

A inversão de cenários quando se fala do “mulato” talvez revele a concordância do músico com o ideal de embranquecimento, fruto da miscigenação. Mas sua entrevista inclui, também, a crítica àqueles que gozavam da ilusão da brancura. China parece criticar os sujeitos que teimam em “negar o sangue africano quanto tem o cabelo bom e a pelle pouco encardida”, ou seja, aqueles em cujo sangue fervia, segundo ele, “toda a Africa remota”<sup>79</sup>. Como entender o caminho do discurso de China? Voltaremos às suas palavras mais à frente.

---

<sup>78</sup> Sobre a questão que envolve a sexualização da mulher negra na categoria “mulata”, Lélia González faz uma série de pontuações e definições, bem como uma historicização da problemática, ao longo de diversos ensaios presentes na obra *Primavera para as Rosas Negras: Lélia González em primeira pessoa...* (GONZALEZ, 2018).

<sup>79</sup> “Octavio Vianna, ‘o China’, violão seguro e voz afinada dos “8 Batutas”. O Jornal, 29 de janeiro de 1925, ed.01869, p.5.

Figura 11 - Octávio Vianna, o China



Fonte: O Jornal, 29 de janeiro de 1925, ed.01869, p.5.

O músico Victor Hugo Albuquerque também associa a questão racial à formação nacional e põe o samba como o intermediário entre esses assuntos:

O samba característico, o nosso samba, tem bases sólidas na raça; é a musica de sangue, é uma expressão artística da ethnologia brasileira. Radicado tão fundamente na alma popular, acha-se encouraçado na propria estrutura do nosso nacionalismo. (...) desprezado pelos cultos presumidos, o samba está entranhado na raça. Há-de aperfeiçoar-se com os brilhantes de alluvião, que são rolados pelo tempo e se integrará como fundamento da futura musica clássica do paiz<sup>80</sup>.

Mas nem tudo são flores. A tentativa de positivar o samba e de ressignificar a herança africana vai encontrando barreiras no próprio meio musical, como mostra a série. O mestre J. Rezende (Figura 12), da banda do 6º batalhão da Força Policial, teceu críticas contundentes ao samba, sabendo, inclusive, que sua fala seria mal recebida. Talvez por considerar o exemplo de Pixinguinha, que inclusive se retratou logo após sua entrevista, o mestre já começa avisando que não se importa que suas palavras possam ser alvo de críticas e mal recebidas por determinados sujeitos: “Dôa a quem doer, contrarie qualquer opinião, (...) o samba existe apenas abstractamente; é uma criação fantástica e irreal. A bem dizer, não existe”. E essa conclusão pode ser tomada, como bem diz o músico, por qualquer um que tenha conhecimentos rudimentares de música. O samba seria, então, “nada”, “uma coisa sem arte, sem limpesa, sem emoção, muito primitiva, insossa, sem rythmo, sem graça, integrado no nosso meio musical, inutilizando a nossa musica”. E Rezende relaciona esse ritmo à herança africana, apontando que “o que há é o ‘jongo’

---

<sup>80</sup> “A palavra de um ‘novíssimo’ no samba”. O Jornal, 3 de fevereiro de 1925, ed.01874, p.5.

grosseiro dos pretos africanos, transformado em musica”. Assim como Pixinguinha, o mestre também reafirma o caráter musical do choro, que, junto do maxixe, “reflectem incontestavelmente a emoção da nossa alma colectiva”<sup>81</sup>.

Figura 12 - Mestre J. Rezende



Fonte: O Jornal, 17 de fevereiro de 1925, ed.01888, p.5.

É bastante curioso que, ao mesmo tempo em que alguns músicos não se furtam de defender gêneros musicais ligados à herança africana, como o choro, defendido por Rezende e por Pixinguinha, o samba acabe ocupando um lugar de demérito nesse meio musical. Nessa questão reside alguma complexidade. E vale destacar que, se Pixinguinha e Rezende criticam o samba, não deixam de praticá-lo, como eles mesmo deixam claro. O primeiro diz que, se fez alguns sambas, foi “porque sendo compositor de todos os generos e com aceitação, não quiz passar por incapaz ou inepto”<sup>82</sup>. Já o segundo diz o seguinte: “Eu tambem fiz umas coisas e denominei-as ‘samba’. Tive de acompanhar a onda, como compositor”<sup>83</sup>.

Sebastião dos Santos Neves (Figura 13), “um dos novos no chôro e no samba”, parece criticar a posição de músicos como Rezende e Pixinguinha, que, enquanto tecem

---

<sup>81</sup> “A opinião do Mestre J. Rezende”. O Jornal, 17 de fevereiro de 1925, ed.01888, p.5.

<sup>82</sup> “Um flautista de valor – Alfredo Vianna, o ‘Pixinguinha’”. O Jornal, 27 de janeiro de 1925, ed.01867, p.5.

<sup>83</sup> “A opinião do Mestre J. Rezende”. O Jornal, 17 de fevereiro de 1925, ed.01888, p.5.

suas críticas, continuam produzindo e se inserindo no mundo do samba. Neves dá o seu testemunho:

Tenho acompanhado a palavra dos reis, mergulhado na minha obscura vassalagem. Eles não voltam atrás, nem devem voltar. Há muita gente, porém, com “fiduncia” [sic], que, embora fazendo samba e dansando samba, tem vergonha de figurar no meio dos sambistas. O samba não desmerece nenhuma reputação. A pureza da verdade não degrada. O facto do samba ferver na turba-multa da rua, abstendo-se de todos os preconceitos na sua comunicabilidade, não significa uma indignidade que encha de rubor a face de um homem de bem<sup>84</sup>.

Parece então que alguns músicos seguem um caminho bastante ambíguo, quase paradoxal, pois ao mesmo tempo em que querem se distanciar do mundo do samba, se aproximam dele ao produzirem músicas deste gênero. Mais à frente voltaremos a essa questão. Por hora, tento apontar aqui alguns significados que o samba tinha neste momento, especialmente na visão de sambistas e de músicos em geral.

Figura 13 - Sebastião dos Santos Neves



Fonte: O Jornal, 31 de janeiro de 1925, ed.01871, p.5.

Outros sujeitos também atuavam no sentido de dialogar e ressignificar o samba, como é o caso de alguns jornalistas que frequentavam esse meio musical, seja nas rodas de samba, seja em alguns outros ambientes, como “nas grandes sociedades, nas pequenas, nos clubs, nos cordões”, locais onde “o samba está mandando”<sup>85</sup>.

Para além da série, a significação do samba foi debatida em outros espaços, como no livro *Na Roda do Samba*, publicado em 1933 pelo jornalista Francisco Guimarães,

---

<sup>84</sup> “Fala-nos Sebastião dos Santos Neves”. O Jornal, 31 de janeiro de 1925, ed.01871, p.5.

<sup>85</sup> “A opinião de A. N. Caldas”. O Jornal, sexta, 30 de janeiro de 1925, ed.01870, p.5.

mais conhecido como Vagalume. Vale aqui um parêntese rápido para falarmos mais especificamente deste jornalista.

Francisco Guimarães nasceu em 1877, “em uma família de trabalhadores negros que descrevia como ‘pobres, porém laboriosos’” (PEREIRA, 2015, p.18). Outro ponto interessante a se destacar sobre o jornalista é que ele era negro e se orgulhava disso, como ele próprio deixa escrito em seu livro, quando fala do artista negro Eduardo das Neves – “Eis porque dedico este capítulo a Eduardo Sebastião das Neves, aquelle saudoso artista-negro, que tanto honrou *a raça a que me orgulho pertencer*” (VAGALUME, 1933, p.81, grifo meu). Vagalume teve instrução formal recebida em um dos Institutos Profissionais e conseguiu emprego na Estrada de Ferro Pedro II, como auxiliar de trem. Um jornalista que cobria o cotidiano ferroviário viu potencial em Vagalume e o chamou para trabalhar com ele. Assim, Vagalume conseguiu, através de laços sociais, um emprego na redação do Jornal do Brasil, passando por outros jornais. Vale destacar que Vagalume começou trabalhando em seções menos valorizadas, como a coluna policial. De acordo com Leonardo Pereira, “esse trabalho de noticiarista dos pequenos fatos cotidianos serviu a ele como meio de definir um campo de interesses e um estilo de narração próprios”. Em 1904, começou a escrever a coluna “Ecos Noturnos”, no jornal A Tribuna, onde “passaria a abarcar os acontecimentos da noite carioca em seus mais diversos cenários”, como também entraria em contato com uma “diversidade social” envolvendo diferentes sujeitos históricos, como “policiais, prostitutas, trabalhadores, artistas, curandeiros e músicos, dentre muitos outros personagens” (PEREIRA, 2015, p.13-17).

Segundo Leonardo Affonso de Miranda Pereira,

Vagalume fazia de sua coluna um canal de expressão, em perspectiva positiva, de formas culturais, dançantes e musicais que começavam a se gestar na confluência entre a sofisticação e harmonia dos bailes elegantes dos grandes clubes e as formas musicais tradicionais dos trabalhadores negros e mestiços que frequentavam os pequenos salões. (...) Em um momento no qual o regime republicano ainda tentava se afirmar, promovia assim um processo de comunicação cultural entre parcelas da sociedade com interesses e lógicas divergentes, em postura que ajudava a singulariza-lo no panorama da produção letrada do período (*Ibidem*, p.21).

Vagalume fazia parte, então, desse universo jornalístico carioca, que acabava abarcando em seu meio determinados sujeitos que faziam um papel de interlocução com grupos marginalizados, como a população negra da cidade. Elementos desta população – membros de associações dançantes, responsáveis pela organização do carnaval,

defensores da bandeira do samba – encontravam nesses agentes, como o próprio Vagalume, canais de comunicação, intermediários de seus projetos políticos.

É esse interlocutor que, em 1933, vai publicar sua obra, com a intenção de “reivindicar os direitos do samba e prestar uma respeitosa homenagem aos seus criadores, áquelles que tudo fizeram pela sua propagação”. Uma obra que parece nascer também de uma tentativa de criticar e “desmascarar os que se locupletam com o resultado dos trabalhos dos outros, fazendo da indústria do samba, um condenável monopólio” (GUIMARÃES, 1933, p.22-24). Como veremos, sua obra será explorada aqui em vários sentidos, desde a crítica ao incipiente mercado musical da época, até a descrição de regiões cariocas que o autor considerava como espaços criadores desse ritmo musical, transpassados pela cultura do samba, os morros cariocas.

Antes de tudo, é necessário apresentarmos o mito de origem do samba descrito por Vagalume. Segundo ele, o samba tinha origem em uma história ocorrida na Bahia: um africano escravizado, junto de sua família, também cativa, havia juntado uma quantia em dinheiro. Acreditando estar perto de sua morte, esse africano chamou um de seus filhos e revelou o esconderijo do montante de dinheiro, pedindo que com ele alforriasse sua mãe e seus irmãos. O homem acabou se recuperando e não faleceu, entretanto foi traído por seu filho, que roubou seu dinheiro e fugiu para o Pará. Sabendo da traição, o africano desconjurou seu filho, em nome de Deus, e prosseguiu sua vida, trabalhando com afinco, até que finalmente conseguiu sua alforria, de sua esposa e de seus outros filhos. Apossado pela culpa e saudade, o filho traidor regressou à Bahia em busca de seus pais, ainda na expectativa de conseguir alforriá-los, já que estava agora rico. Sabedor do amargor de seu pai por ele, o filho recorreu aos “africanos que na Bahia constituíam o ‘conclave’ e prometeu ao Chefe uma quantia bem regular se conseguisse que o pae o perdoasse”. O Chefe então organizou uma festa com o comparecimento do filho traidor e do pai traído, que ao ver a presença do filho exclamou “OLANÁ! (amaldiçoado)”. Após considerações do Chefe, este, junto do “conclave”, obrigou o pai a perdoar o filho, que assim o fez, ordenando também que o filho devolvesse o dinheiro a seu pai (*Ibidem*, p.25-30).

Por fim, nesta cerimônia, foi ordenado ao filho: “SAM!”, que significava pague, e ao pai “BA!”, que significava receba, sendo repetidas as palavras pelos demais presentes na cerimônia: “SAM! BA!”. Segundo Vagalume, e sua história mítica, pai e filho permaneceram bons amigos, e com a pacificação da família, na continuidade do ritual, “todos cantaram e dansaram repetindo sempre: SAM! BA!” (*Ibidem*, p.29-30).

Esta é a origem do samba, segundo o jornalista. Vemos aqui, assim como nas entrevistas citadas, que mesmo que de uma maneira distinta, o samba tem elementos africanos destacados em sua origem. Ou seja, no mito de origem contado por Vagalume, mesmo não tendo vindo da África, o samba teria se originado, no Brasil, em um ambiente africano e escravizado. Com esses elementos africanos, ele teria nascido na Bahia, ido para Sergipe e, de lá, para o Rio, “onde tomou vulto e progrediu, acompanhando a evolução até constituir um REINADO” (*Ibidem*, p.30-31). Ao chegar ao Rio, o samba teria desbancado outros membros de uma linha sucessória, como “o jongo, o batuque e o cateretê”. Na cidade seria tocado o “samba chulado”, que “desbancou a modinha; que subiu aos palcos, que invadiu os clubs, que penetrou nos palácios e que como ontem, hoje e amanhã, foi, é e será a alegria dos pobres, o allivio das maguas dos soffredores, porque segundo o velho adagio, quem canta os males espanta!” (*Ibidem*, p.31-32).

Em sua obra, ao se propor a defender o samba, Vagalume acaba atuando diretamente como um agente mediador, legitimador, criador e defensor de um tipo de samba, com signos e rituais específicos. Ele age desta maneira porque, em sua visão, existe a necessidade de se fazer o resgate de um samba de outrora, pois existe “muita diferença da gente do outro tempo para a de hoje (...) a gente do tempo antigo, os que cultivavam o samba, eram em tudo e por tudo incomparáveis com os sambistas e ‘sambestros’ de hoje” (*Ibidem*, p.119-120). Seu diagnóstico é de que esse samba de outrora caminha para o ocaso, está morrendo, e veremos mais à frente qual é, para ele, a *causa mortis* do samba.

Vagalume, como cronista e jornalista, não estava solitário na publicação de um livro especificamente sobre o samba. Em 1933, no mesmo ano de publicação de *Na Roda do Samba*, outro jornalista lançava seu livro. Era Orestes Barbosa, com *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. Vale aqui uma breve biografia sobre este autor.

Orestes Dias Barbosa nasceu no Rio de Janeiro em 1893, na região da Aldeia Campista, hoje o bairro de Vila Isabel. Assim como Vagalume, Barbosa é filho de uma família pobre e, ainda jovem, passa a trabalhar na rua, vendendo doces e jornais. Segundo os registros, sendo autodidata, Barbosa consegue, em 1911, um emprego no jornal O Mundo como revisor, começando sua longa trajetória no jornalismo, trabalhando em diferentes funções, em diversos jornais, como Diário de Notícias, A Gazeta, O Globo, A Notícia, A Noite, O Dia, A Imprensa. No entanto, “em razão de seu trabalho como

jornalista com atuação às vezes atrevida, é preso em várias ocasiões”, escrevendo sobre uma delas o livro de crônicas *Na Prisão* (1922).

Tanto pelo exercício da profissão, como também pelo local de seu nascimento, tendo em vista que Vila Isabel é marcadamente um dos muitos redutos do samba na cidade do Rio, berço, inclusive, de Noel Rosa, Barbosa, ao longo de sua vida e sua carreira, teve um contato íntimo com o mundo do samba. De tal maneira que chegou a compor alguns sambas, mas também canções de outros gêneros musicais. É provável que a canção mais famosa composta pelo cronista tenha sido “Chão de estrelas”, em parceria com Sílvio Caldas, lançada em 1937. Além do livro analisado aqui, Barbosa, ao longo de sua vida – faleceu em 1966 – publicou diversas obras de crônicas e prosa. Mas é necessário destacar que, diferentemente de Vagalume, Barbosa é um sujeito branco. Essa diferenciação, para o contexto vivido, tem uma significativa importância<sup>86</sup>.

Retomando, se para Vagalume o samba entrava em seu ocaso e precisava ser defendido, para Barbosa ele trilhava o caminho extremamente oposto: “O samba venceu!” (BARBOSA, 1933, p.232). É interessante ressaltar, como aponta Leonardo Pereira, que a publicação dos livros de Vagalume e Orestes Barbosa ocorreu no mesmo ano de outra obra clássica sobre a interpretação do Brasil: *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. No que diz respeito à obra de Vagalume, Pereira afirma que *Na Roda do Samba* era o resultado direto “de sua longa experiência no universo das práticas recreativas, associativas e religiosas dos trabalhadores negros do Rio de Janeiro, as quais acompanhara como cronista por décadas”, propondo interpretações para um ritmo que, já naquela época, era “pensado como um dos símbolos primeiros da nacionalidade”. Isso mostra que a “afirmação de uma imagem mestiça para a cultura nacional ao longo da década de 1920, que teve no samba um de seus principais produtos, ligou-se também à experiência e à agência de sujeitos negros como Francisco Guimarães” (PEREIRA, 2015, p.15-16). A importância da atuação desses sujeitos negros na constituição de nossa brasilidade será retomada mais à frente.

Se os jornalistas divergiam quanto ao diagnóstico do mundo do samba de sua época, não paravam por aí. Francisco Guimarães traz toda uma linha mitológica para apontar o momento de criação do samba na Bahia. Orestes Barbosa atribui ao povo carioca a sua criação: “cada povo tem a sua alma, produto das suas origens étnicas, do

---

<sup>86</sup> Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3200/orestes-barbosa>>. Acesso em 24 ago. 2021. Para mais informações, consultar DIDIER, Carlos. **Orestes Barbosa. Repórter, cronista e poeta**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

seu meio, das suas histórias, das suas paisagens, dos seus climas, das suas paixões. O Rio, laboratório de emoções, creou a sua alma, e com ela o seu ritmo musical” (BARBOSA, 1933, p.19).

Suas visões se distanciavam e se aproximavam em vários pontos, como veremos. Se ambos tinham a intenção de se aprofundar na cultura do samba, até certo ponto de descrever e defender o samba, suas ferramentas e seus caminhos acabam se distanciando em diversos aspectos que interessam para o desenvolvimento da pesquisa. Trazem dois projetos, duas visões, duas significações complexas e distintas do que seria o samba. Talvez um ponto interessante que represente justamente essas distinções, e que acaba delimitando melhor o que definem como o significado do samba, que estava em disputa, seja a figura do músico sambista Francisco Alves. Enquanto, para um, este representa aquilo que há de pior no samba, para o outro o que cabe é o caminho oposto, sua exaltação. Mais do que isso, sua justa e merecida exaltação.

### **3.2 Um músico e duas visões: Francisco Alves entre Vagalume e Orestes Barbosa**

As décadas de 1910 e 1920 foram marcadas por mudanças significativas, tanto no universo musical em geral, como no mundo do samba em específico. Partindo do registro do controverso samba “Pelo Telefone”, de Donga, no final de 1916, Marc Hertzman (2013) vai buscar compreender os primeiros indícios da legislação que abarcou os direitos de propriedade intelectual, e que deram sustentação e legitimação legal ao mercado musical, ainda incipiente. É sobre esse mesmo mercado musical que tanto Francisco Guimarães, como Orestes Barbosa, assim como alguns entrevistados pelo O Jornal, vão dissertar. Era um momento em que estavam nascendo as casas musicais, responsáveis pela edição e comercialização de sambas e outros gêneros nesse início do século XX. Tudo isso foi possível graças a um certo desenvolvimento tecnológico que permitia a determinadas parcelas da sociedade terem acesso aos produtos musicais comercializados por essas casas. Segundo Hertzman, os fonógrafos chegaram ao Brasil por volta do final da década de 1890, sendo inicialmente acessíveis apenas a uma parcela mais afortunada da população. O momento também foi marcado pelo início da gravação de discos no Brasil, a partir de 1902. Em 1927, começaram, no Brasil, as gravações eletromagnéticas, que deram um salto de qualidade na produção de discos (HERTZMAN, 2013, p.84).

Esses avanços permitiram que sujeitos como o tcheco Fred Figner abrissem, em 1902, o primeiro estabelecimento de gravação do país, a Casa Edison, iniciando a construção de um sólido negócio, com grandes lucros, como veremos. A Casa Edison

acabou sendo seguida por outros estabelecimentos, como a Columbia e a Casa Victor, que logo começaram a disputar espaço com a Edison e se consolidaram como as mais bem sucedidas do ramo, dominando o mercado musical durante anos (*Ibidem*, p.87-88).

Ao final de várias das entrevistas da série d'O Jornal constavam, por exemplo, os locais onde seria possível encontrar a obra do entrevistado. A obra de Careca<sup>87</sup>, apelido de Luiz Nunes Sampaio (Figura 14), poderia ser encontrada na Casa Viúva Guerreiro<sup>88</sup>; a de Caninha<sup>89</sup> (Figura 15), na Casa Vieira Machado<sup>90</sup>; a do maestro J. Francisco Freitas<sup>91</sup> (Figura 16), na Casa Carlos Wehers<sup>92</sup>, assim como a de Donga (Figura 17), por onde foi editado, por exemplo, seu samba “Pelo Telefone”, que, segundo ele, “esgotou-se cedo”<sup>93</sup>.

---

<sup>87</sup> Luiz Nunes Sampaio, o Careca, natural do Rio de Janeiro, nasceu em 1886. “Marcou . Organizou blocos carnavalescos no bairro do Catumbi, onde morou, e atuou como pianista animando bailes de sociedades musicais. Compôs sambas, maxixes, tangos e marchas de estilo humorístico que foram gravados por cantores famosos e por orquestras populares. Sua música de maior sucesso foi lançada no carnaval de 1922, em parceria com Freire Júnior: *Aí, Seu Mé*, uma crítica ao candidato à presidência da república, Artur Bernardes. Outros sucessos de sua autoria foram *O Casaco da Mulata* (1924) e *Os Passarinhos da Carioca* (1925)”. Faleceu em 1953.

<sup>88</sup> “As palavras do Caréca – Uma calva feliz”. O Jornal, 16 de janeiro de 1925, ed.01858, p.5.

<sup>89</sup> José Luís de Moraes, mais conhecido como Caninha, foi um compositor de choros, sambas, marchas, tangos e maxixes, nascido no Rio de Janeiro em 1883. “Aprendendo a tocar cavaquinho, em 1900 passou a freqüentar as reuniões musicais nas casas das tias baianas nos bairros da Cidade Nova e da Saúde. Foi um dos fundadores do primeiro rancho carnavalesco, o Dois de Ouro, e mais tarde participou de outros como o Rosa Branca, o Balão de Rosa e o Recreio das Flores”, além de participar de grupos, como o Caxangá e o da Cidade Nova, ambos na companhia de Pixinguinha. “Em 1933 lançou sua última composição de sucesso: o samba *É Batucada*, em parceria com o jornalista Horácio Dantas (cujo pseudônimo era Visconde de Bicoíba), logo gravada por Moreira da Silva na gravadora Columbia. Com este samba venceu, no mesmo ano, o primeiro concurso oficial de músicas carnavalescas promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro”. Faleceu em 1961. Disponível em: <<https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/254>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

<sup>90</sup> “José Luiz de Moraes, o ‘Caninha’, concede uma entrevista a O JORNAL”. O Jornal, 17 de janeiro de 1925, ed. 01859, p.5.

<sup>91</sup> José Francisco Freitas, também conhecido como Freitinhas, foi compositor e pianista, nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1897. Já bastante jovem, ainda aos 8 anos, compôs a valsa “13 de setembro”, sua primeira obra. Teve uma extensa carreira artística, compondo sambas, maxixes, tangos, valsas, canções. Faleceu no Rio de Janeiro em 1956. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/jose-francisco-de-freitas/>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

<sup>92</sup> “A opinião do maestro J. Francisco Freitas”. O Jornal, 22 de janeiro de 1925, ed.01863, p.5.

<sup>93</sup> “Ernesto dos Santos, “o Donga”, introdutor do Samba no Municipal”. O Jornal, 24 de janeiro de 1925, ed.01865, p.5.

Figura 14 - Luiz Nunes Sampaio



Fonte: O Jornal, 16 de janeiro de 1925, ed.01858, p.5.

Figura 15 - Caninha



Fonte: O Jornal, 17 de janeiro de 1925, ed. 01859, p.5.

Figura 16 - J. Francisco Freitas



Fonte: O Jornal, 22 de janeiro de 1925, ed.01863, p.5.

Figura 17 - Donga



Fonte: O Jornal, 24 de janeiro de 1925, ed.01865, p.5.

Se vimos até aqui que o resgate de visões específicas da herança africana atuava como um tipo de mediação na busca pela cidadania, a complexificação da economia, com o desenvolvimento do mercado musical, passava agora a atuar em outra frente, propiciando a inclusão de alguns artistas negros, ou sua ascensão social, via mercado. Outros interesses passaram a atuar e perpassar o mundo do samba. É nesse contexto apresentado que surge a questão entre Orestes Barbosa e Vagalume sobre o que representava Francisco Alves.

Em primeiro lugar, gostaria de frisar que esse trabalho não tem a intenção de ir a fundo na vida de Francisco Alves. O que nos interessa aqui é entender os olhares que esses jornalistas tinham sobre o músico, e que são reveladores no propósito de compreender os significados do samba para a época estudada. Nada impede, entretanto, que apresentemos Alves brevemente.

Francisco de Moraes Alves (Figura 18), que ficou conhecido, para além de Francisco Alves, também como Chico Viola, nasceu no Rio de Janeiro em 1898. Filho de um imigrante português, Francisco, um jovem branco, começou a trabalhar aos 18 anos, como engraxate, no Centro do Rio de Janeiro, sendo empregado também de uma fábrica de chapéus e chofer de táxi, profissão que exerceu durante muitos anos, inclusive depois de gravar algumas composições. Iniciou sua carreira artística em 1918, cantando no Pavilhão do Méier, após fazer teste e ser aprovado, assim como no Circo Spinelli.

Figura 18 - Francisco Alves



Fonte: Disponível em: <[encurtador.com.br/ikoEK](http://encurtador.com.br/ikoEK)>. Acesso em: 14 mar. 2022.

Em 1919, após conhecer o já apresentado músico Sinhô, gravou seu primeiro disco, interpretando a marcha carnavalesca “O pé de anjo” e o samba “Fala, meu louro”,

ambos de Sinhô. Ao longo de sua carreira, gravou diversas canções de outros compositores e músicos, dentre eles alguns citados neste trabalho, como Sebastião Santos Neves, Freire Júnior, Caninha, do próprio Sinhô, como também composições do jornalista, cronista e também compositor Orestes Barbosa – que teve mais de 10 composições ao longo de sua carreira gravadas por Chico Viola. Este chegou a gravar pela Odeon, no ano de 1928, 62 discos, totalizando mais de 120 composições. Francisco Alves consolidou-se como uma das principais vozes de sua época, participando de programas de rádio, que se popularizaram no final dos anos 1920 e, especialmente, ao longo das décadas de 1930 e 1940. Sua carreira foi interrompida, de maneira bastante brusca, com um acidente de carro fatal, enquanto dirigia em direção a São Paulo. Ele faleceu, aos 52 anos, no dia 27 de setembro de 1952<sup>94</sup>.

Ao longo de sua carreira meteórica e, de certa maneira, curta, Francisco Alves esteve sob os olhares críticos e o escrutínio público. Quando Orestes Barbosa e Vagalume publicaram seus livros, Chico Viola estava com pouco mais de 10 anos de carreira. Talvez não tivesse atingido o ápice de seu estrelato, mas certamente compunha o imaginário brasileiro e ocupava um local de destaque no ramo da música, e o número impressionante de trabalhos é marca disso. Dificilmente figuras deste porte atravessam uma carreira sem passar por turbulências e críticas. Vagalume atuava como voz ativa na crítica contundente e direta ao músico. Suas críticas a Chico Viola revelam bastante das trincheiras que Vagalume ocupava.

Vagalume tinha uma visão bastante específica sobre o que era o samba, e Alves ocupava o lado diametralmente oposto. Este encarnava aquilo que havia de pior no mundo do samba: a mercantilização da música. O samba está morrendo, esse é o diagnóstico de Vagalume, e a causa é o fato dele agora ser tratado como um “artigo industrial” (GUIMARÃES, 1933, p.36). Mas veja bem, a crítica dele não reside necessariamente na comercialização dos sambas, ela incide sobre um tipo de figura que faz da comercialização dos sambas a sua profissão. Caninha, por exemplo, é alvo da admiração de Vagalume porque o músico “jamais dele [samba] se valeu para auferir lucros!”. Ele usava do próprio dinheiro, como empregado público, para ativar a propaganda, incentivando e animando “os ‘cathedricos’ das Escolas do Estácio de Sá e do Cattete e encorajando o povo dos morros de São Carlos, Kerozene, Mangueira, Salgueiro e os remanescentes da Favella” (*Ibidem*, p.42).

---

<sup>94</sup> Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/francisco-alves/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

Não seria esse o *modus operandi* de Chico Viola. A crítica de Vagalume recai sobre aqueles que compram sambas compostos por outras pessoas e tomam-no como seus, obtendo sucesso com essas composições, como seria o caso de Francisco Alves, cantor de uma infinidade de músicas “sahidas do bestunto alheio”. Deixo aqui mais duas descrições bastante ácidas que o jornalista fez do músico ao longo de sua obra. Segundo ele,

o que fôr bom e destinado a sucesso, não será gravado na Casa Edison, sem o beneplácito do *consagrado autor* dos trabalhos de homens modestos, que acoitados pela necessidade são obrigados a torral-os a 20\$000 e 30\$000, para que o Chico apareça, fazendo crescer a sua fama e desfructando fabulosos lucros! (*Ibidem*, p.36, grifos do autor)

E esta:

Não é da roda, nem conhece o rythmo do samba. Conhece, entretanto, os fazedores de samba, os musicistas, emfim, – os “enforcados” – com os quaes negocia, comprando-lhes os trabalhos e occultando-lhes os nomes. E quem tiver um trabalho bom, seja de que genero fôr e quiser gravar na Casa Edison, tem que vendel-o ao Chico Viola, porque do contrario nada conseguirá! (...) Affirma que é incapaz de produzir qualquer coisa, pois que, o que é bom não é seu e o que é seu não presta. (*Ibidem*, p.131)

Essas palavras críticas de Vagalume apontam para um tipo de negociação que parecia ser expediente comum de Francisco Alves: a compra de sambas, tão criticada pelo jornalista. Em entrevista para Sérgio Cabral (2016), Ismael Silva<sup>95</sup> fala de sua relação com Chico Viola. Segundo Silva, foi Francisco Alves que o procurou “querendo mais sambas para seus discos”. Teria ele, então, vendido duas músicas para Alves, “Me faz carinhos” e “Amor de malandro”. Em outras oportunidades, disse Ismael Silva, “ele entrava na parceria e a gente dividia o dinheiro que a música rendia”. Ao final dessa entrevista dada a Cabral, o músico relembra: “O Chico me apresentava nos shows como o braço direito dele. Eu entrava no palco e ele levantava meu braço: ‘Este é meu o meu braço direito. É um preto de alma branca’. Isso que eu não gostava. Até hoje não entendo esse negócio de ‘preto de alma branca’ (CABRAL, 2016, p.285).

---

<sup>95</sup> Milton de Oliveira Ismael da Silva nasceu em Niterói, município do Rio de Janeiro, em 1905, e foi um compositor, violonista e cantor negro. Órfão de pai aos 3 anos, e com grandes dificuldades, mudou-se para o município do Rio de Janeiro, e após morar em diversos bairros acabou se fixando no Estácio, onde passou a ter contato com um grande número de boêmios e sambistas. Foi um dos responsáveis por fundar a Escola de Samba Deixa Falar, em 1928, considerada a primeira escola de samba da história. Compôs uma grande quantidade de sambas que fizeram sucesso na voz de diversos cantores, mas também em sua própria voz. Faleceu em 1978, no Rio de Janeiro, em decorrência de um ataque cardíaco, enquanto fazia uma cirurgia para tratar de uma úlcera. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa530948/ismael-silva>>. Acesso em 22 ago. 2021. Para mais: SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1985.

Outro músico que relata o expediente de Francisco Alves é Angenor de Oliveira, definitivamente mais conhecido pelo seu nome artístico, mestre Cartola. Também em entrevista para Sérgio Cabral, Cartola relembra um episódio ocorrido, segundo ele, em 1931 – mas corrigido pelo entrevistador, afirmando que o fato aconteceu em 1929 ou antes. Segundo Cartola, ele foi procurado no Morro da Mangueira, onde morava, por Clóvis, um primo seu, que dizia que o músico Mário Reis estava ao pé do morro à sua procura, querendo comprar um samba de sua autoria. Disse Cartola:

Cheguei lá, cantei o samba que Mário já conhecia, pois devia ter ouvido em algum lugar, e ele me perguntou quanto eu queria pela música. Eu disse que não sabia o preço. Aí, cochichei no ouvido do Clóvis: “Vou pedir 50 mil-réis”. Ele me disse: “Que nada! Pede 500 que ele dá”. Mas eu não acreditava: “Espera aí. O homem não é maluco pra me dar 500 mil-réis por um samba”. Aí, pedi 300 e ele me deu (CABRAL, 2016, p.323).

Ao ser questionado se Mário Reis gravou a música, Cartola responde que “quem gravou foi Chico Alves” (*Ibidem*, p.323). O samba em questão era “Que infeliz sorte”, de grande sucesso na época. Foi gravado em 1929, pela Odeon. Mas Cartola fala de outras negociações com Chico Alves, como “Não faz amor”, vendida pelo mesmo preço, e “Tenho um novo amor”, vendida também para Chico, mas gravada por Carmen Miranda (*Ibidem*, p.323-324).

A crítica de Vagalume residia no fato de que muitos artistas alcançavam sucesso às custas de outras figuras, que ocupavam um lugar marginalizado no mercado musical, segundo sua visão. Ele criticava os que faziam do samba um mercado para enriquecimento próprio, comprando, ou mesmo plagiando, sambas de outras pessoas, e acumulando o sucesso para si. A comercialização dos sambas pela indústria fonográfica não era o ponto central da crítica de Vagalume. Não é à toa que, sabendo que “o samba é hoje uma das melhores indústrias pelos lucros que proporciona aos autores e editores” (*Ibidem*, p.32), ele elogia músicos como Sinhô e Eduardo Sebastião das Neves. Este último, segundo o jornalista, foi um “saudoso artista-negro”, que “antes de se celebrar como cantor, foi sambista”, e “na roda do samba, Eduardo pertenceu sempre à Cidade Nova”, famoso reduto boêmio e sambista. Para além, Eduardo, na visão de Vagalume, “nunca se locupletou com os resultados dos trabalhos dos outros” (*Ibidem*, p.86-97).

Francisco Guimarães dizia que o Rio estava “transbordando de plagiários, de copistas, de imitadores e de autores de trabalhos dos outros”, como Chico Viola, que apesar de não ser um plagiário, era “apenas o padrasto, o pae adoptivo de uma infinidade

de sambas de gente dos morros da Mangueira, da Favella, São Carlos, Kerozene” (*Ibidem*, p.50). Esse processo de compra de sambas não era criticado somente por Vagalume.

Ao longo da série de entrevistas d’O Jornal, algumas figuras criticaram o mercado mais amplamente, mas também o plágio e a compra de sambas. Thomazinho, nome artístico de João Thomaz de Oliveira Junior, então diretor da orquestra do Cinema Paris, quando entrevistado, fez críticas neste sentido. Segundo ele, “o ‘cardume’ de sambas [com] que se enche o nosso mercado nem sempre é original”, e a maior parte dos “melhores sambas” seriam obra de “raidores”. Em suas palavras, o “samba, (...) como folha ao vento, vôa, corre, espalha-se e é decorado aqui, ali, acolá”, e muitos sambistas se aproveitam disso da seguinte forma: “Ouvem as melodias, decoram-nas, são músicos, escrevem-nas e as editam, porque sabem que o raiador as fez, cantou e não publicou. É um trabalho muito fácil para obter-se nome, comquanto seja o processo condenável”<sup>96</sup>.

Em relação ao mercado musical, outras críticas também surgem nas entrevistas, como é o caso da de Careca, nome artístico de Luiz Nunes Sampaio. Ele afirma que diversas composições, especialmente sambas carnavalescos, seriam como “medicamentos específicos para certas enfermidades periódicas”, mas, “se o medicamento é bom, o pharmaceutico que explora a formula, nem sempre é camarada. Compreende, meu amigo? O pharmaceutico, neste genero de medicamento, é o comerciante de musica”<sup>97</sup>. Nesse sentido, para além das críticas àqueles que são tomados como plagiários, copistas e aproveitadores, ainda há a crítica àqueles que, possuidores dos meios de produção, se aproveitam desses músicos, construindo fortunas em cima das composições desses sambistas, de acordo com Careca.

Se Vagalume tinha em sua conta Caninha como exemplo, a entrevista deste músico revela-nos talvez o porquê. Segundo ele, apesar da “inspiração não ter hora, dia e mez para se manifestar”, a aproximação dos festejos carnavalescos era o momento no qual muitos autores lançavam suas obras e esse fenômeno ocorria por dois motivos: “o mercantilismo musical de muitos e a emoção real e verdadeira de poucos”. A posição de Caninha parece caminhar próxima à de Vagalume, já que para ele há sambas carnavalescos produzidos com o intuito da venda, do mercantilismo musical, mas há aqueles que se diferenciam, os produzidos com emoção *real*. É justamente pela questão mercantil que há abundância de quantidade, “cabendo á selecção conhecer-lhe a

---

<sup>96</sup> “Um reducto de ‘chorões’ teimosos”. O Jornal, 14 de fevereiro de 1925, ed.01885, p.5.

<sup>97</sup> “As palavras do Caréca – Uma calva feliz”. O Jornal, 16 de janeiro de 1925, ed.01858, p.5.

qualidade”<sup>98</sup>. Parece, então, que o caminho da música com o intuito mercantil e o caminho da música com a emoção real não se cruzam, tanto na visão de Caninha quanto na de Vagalume.

O nosso jornalista Francisco Guimarães aparentemente tinha interlocutores e agia, talvez, como um intermediário desses críticos do crescente mercado musical. Se alguns músicos, como Thomazinho e Careca, teciam críticas a facetas específicas desse mercado incipiente, ainda pouco protegido pelos direitos de propriedades intelectuais, como mostra Hertzman, Vagalume dirigia sua voz e escrita contra aqueles que se aproveitavam dessas fragilidades para construir fortuna e império próprio, como Chico Viola, que sem dúvidas era tido como a encarnação desse novo cenário corrosivo à visão do samba que Vagalume defendia. Um universo onde, “lançado um samba”, ele deveria percorrer por toda parte, “nas Escolas do Estácio e do Cattetete sem que o seu autor tivesse a menor pretensão nem pensasse em lucros”. Um universo onde não houvesse “a ambição do ouro”, nem o “Império do Plágio” (GUIMARÃES, 1933, p.121).

Para além, se Vagalume tece suas críticas a Chico Viola e a tudo que ele representa, um outro grande mal ao universo do samba, segundo sua concepção, são os gramáticos, e as tentativas de tornar o dialeto e a construção das letras do samba formalizados pela norma culta da língua portuguesa. “No dia em que o samba se relacionar com a grammatica perderá toda a sua beleza, todo o seu encanto, porque passará a ser monopólio dos poetas e será até apresentado na phonetica, como prova de habilitação para a Academia de Letras...”. Para ele, essa tentativa descaracterizaria a alma emocionante do samba, que sem ter a necessidade de obedecer à norma culta, consegue atingir o “coração”.

É sem grammatica, que nós queremos, é sem concordância, é não ligando a collocação dos pronomes, porém, nos tocando á alma, nos falando ao coração. (...) Queremos o samba sem grammatica, mas exprimindo o sentir de um homem rude, que ao som do pinho-gemedor e do pandeiro barulhento, abre o peito e dá expansão a dor que oprime, que caustica o coração de um homem que ama sem saber definir o que é o amor (GUIMARÃES, 1933, p.145-146).

Talvez essa questão relacionada à gramática fosse uma resposta direta às críticas quanto ao samba ser ou não uma arte. A descaracterização do samba enquanto arte estava diretamente relacionada à não obediência à norma culta da língua portuguesa. Novamente Caninha se apresenta como interlocutor direto de Vagalume. Para Caninha, seria errôneo

---

<sup>98</sup> “José Luiz de Moraes, o ‘Caninha’, concede uma entrevista a O JORNAL”. O Jornal, 17 de janeiro de 1925, ed. 01859, p.4.

propalar que o samba não tinha arte. Segundo ele, “pode não ser a arte excelsa de contornos suaves e linhas nobres, porém, é arte. É arte ao acesso da alma boa e meiga do povo”<sup>99</sup>. Assim como Vagalume, o músico recorre ao sentimento e acesso ao povo como forma de legitimar o samba, não só enquanto arte, mas também para, provavelmente, afastar determinadas tentativas de enquadrá-lo em padrões canônicos, fossem gramáticos, fossem musicais.

Outro que segue este caminho é Victor Hugo Albuquerque. Perguntado se “o samba é arte”, responde o músico que “as manifestações de arte são relativas; mais decorrentes da educação dos sentidos do que da educação da inteligência”, e que “arte é amor, é voluptua, é matéria, roçada, tangida, ferida, pela fome dos nossos sentidos”. Quer queiram, quer não, segundo Albuquerque, “o samba é isso”. Apesar de “desprezado pelos cultos presumidos, o samba está entranhado na raça”<sup>100</sup>. Novamente o linguajar biologizante da época, a marca da racialização dos costumes, mas, desta vez, na expectativa de positivar e subverter um discurso recorrente e pejorativo relacionando samba e raça pela ótica do eugenismo.

Vagalume parece agir como um agente mediador ao expor o que entende sobre o samba, ao mesmo tempo que parece canalizar a opinião e o desejo de outros músicos, e seu livro é sintomático disso. Logo mais à frente discutiremos sobre essa questão da mediação. Contudo, por enquanto vale destacar que ele traz sua visão do samba e a defende: ele acredita que um samba só é legítimo se não tiver sido produzido dentro de uma lógica mercantil; se não tiver o intuito da venda como mola propulsora, como a força motriz de sua criação. Mas também que gramáticos e outros catedráticos não tentem alterar certa essência fundamental do samba, na visão de Vagalume. Sua defesa é sintomática porque mostra que 1) o universo do samba estava atravessando um momento de novas significações e 2) que ele estava em constante disputa entre diversos agentes socioeconômicos e políticos. Suas opiniões e suas publicações parecem refletir os anseios de determinados músicos, como o próprio Caninha. Contudo, entravam em conflito com outros discursos sobre o que deveria ser o samba nesse momento de transformações.

Cabe agora, então, darmos espaço ao outro jornalista e cronista, Orestes Barbosa. Sua visão sobre Francisco Alves já nos dá o tom das divergências entre Barbosa e Vagalume. Se este tece duras críticas ao músico, Barbosa caminha em sentido completamente oposto. Em sua visão, ao lado de Mário Reis e Aracy Côrtes, Francisco

---

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> “A palavra de um “novíssimo” no samba”. O Jornal, 3 de fevereiro de 1925, ed.01874.

Alves formava o “triângulo de ouro do gênero musical, cuja vitória deu motivo a este livro consagrado” (BARBOSA, 1933, p.99). É desta maneira que Chico Viola é descrito pelo jornalista:

Não há exagero em dizer que Francisco Alves é o maior cantor do Brasil. Olha-se para o passado, escuta-se os discos antigos, e o que se sente é que Francisco Alves é o dono de uma voz que vai morrer com ele, porque não há folego, não há escola, não há estudo que dê aquele fôro de veludo existente na garganta do cantor do Meu companheiro, da Deus, da Lua Nova e da Voz do Violão. Francisco Alves veio enviado pelo destino na hora certa para vibrar e dominar um momento histórico da cidade, esta grande hora em que nos definimos, estadeando esse espetáculo suntuoso das melodias, no qual de cada quadrado de janela sai um pedaço de samba-canção. (...) Sem Francisco Alves, forçoso é dizer, a nossa canção e as músicas que adotamos, dando cores nossas, não teriam este esplendor artístico porque teria faltado o canto completo na interpretação e na voz de uma doçura que maravilha, pois, quando ele abre a boca, a alma carioca sai pela sua boca como um delírio, como um narcótico, uma voz que tem cristas e nuances de ocarina; um gorjeio humano, impressionante e comovedor. (...) Discutido, combatido, imitado, porque fez escola, tema eterno de todos os debates do meio em que se agita, a prova do seu mérito é exatamente esse murmúrio que lhe cerca a personalidade singular. Coloca-lo nesta altura não é um favor. É o reconhecimento de um direito. E este volume é um resumo de observações onde a camaradagem ficou de lado, deixando livre curso ao registro sincero que eu quis fazer. Francisco Alves. O seu nome marca uma fase e abre um caminho de sol (*Ibidem*, p.92-94).

Peço perdão pela longa citação, mas as palavras de Orestes Barbosa mereciam ser transcritas aqui inteiramente, para que possamos compreender da maneira mais completa possível a visão do autor sobre o músico. Se, para Vagalume, Francisco Alves era um vilão do samba, para Barbosa Chico Viola era o responsável pela sua vitória. Essas duas visões, que se excluem, o fazem justamente porque ambos partem de caminhos distintos e acabam significando o samba de maneiras bastante diferentes.

É dentro desse cenário de avanços tecnológicos, complexificação do mercado musical e expansão de um mercado consumidor de sambas pela sociedade carioca, mas também da disputa discursiva sobre o que é a brasilidade, que ambos divergem. Vagalume estava mais vinculado a uma visão saudosista, na qual as novidades deveriam ser tomadas com cautela e atenção, já que estariam, de certa maneira, desvirtuando o significado real do samba. Juntamente ao mercado musical que se expandia, à custa de plágios, cópias e mercantilização dos sambas, outro meio era responsável pela perda de significados que o gênero tivera outrora. Era o caso da vitrola, também alvo de suas críticas.

Vagalume dedica uma parte de seu livro a tecer seus comentários sobre esse instrumento, e o nome deste breve capítulo já dá mostras de seu sentimento: “A decadência da vitrola”. Segundo Vagalume, a vitrola teria condenado os músicos à fome por dois motivos: em primeiro lugar, os anfitriões de bailes estariam optando pela vitrola ao invés de contratar músicos e suas bandas, alegando que os custos são altos porque “muzico come e bebe muito”, além de muitas vezes não comparecer aos eventos; em segundo lugar, a comercialização de discos auferia grandes lucros a pequenos grupos, tanto um seleto grupo de músicos, e aqui novamente ele cita Francisco Alves, mas também um pequeno grupo de detentores dos meios de produção, os donos das gravadoras: “A gravação deveria ser regulamentada, de modo que as nossas muzicas não ficassem á disposição, e ao beneplácito de qualquer allemão ou norte-americano, que passou na Alfândega como contrabando”. Isso sem falar que, sabedores de que o samba era o que estava “dando dinheiro”, os “editores querem sambas em quantidade, sem olhar a qualidade” (GUIMARÃES, 1933, p.155-165).

As críticas de Vagalume parecem estar inseridas em um contexto em que o samba mudava de ambiente, se expandia na sociedade, mas ao mesmo tempo deixava de ser algo que havia sido outrora. Mas vale destacar que a visão de Vagalume sobre o passado também parte de uma certa idealização do tempo. Esse “outrora” não é um passado longínquo, como faz parecer o autor. É um passado recente, uma questão de poucos anos, somente. É ao longo desses primeiros anos da República que podemos situar a atuação do mercado, da vitrola e de determinados agentes que acabaram mercantilizando o samba e alterando a essência que Vagalume definia para o gênero. Se essas alterações eram mal vistas por Vagalume, que tece, como já vimos, longas e duras críticas a Chico Viola, Orestes Barbosa vai partir de outro prisma para interpretar os agentes das mudanças no mercado musical. Para além dos já citados elogios a Francisco Alves, outro músico é alvo da admiração e de significativa importância para Barbosa: Mario Reis (Figura 19)<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Mário da Silveira Meireles Reis nasceu em 1907, na cidade do Rio de Janeiro. Fruto de uma família com boas condições financeiras da região da Tijuca, Mário Reis frequentou colégios particulares, além de ingressar na Faculdade Nacional de Direito, formando-se em 1930. Começou a gravar em 1928, e ao longo da carreira revezou-se entre a música e alguns empregos. Gravou diversos discos com Francisco Alves, e em um deles lançou “Se você jurar”, de Ismael Silva, que alcançou grande sucesso. Faleceu em 1981, de insuficiência renal e embolia pulmonar. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/mario-reis/dados-artisticos>>. Acesso em 23 ago. 2021.

Figura 19 - Mário Reis



Fonte: Arquivo Nirez

Na visão de Orestes Barbosa, Mário Reis atuou como um agente mediador do samba, levando-o dos morros para a alta sociedade, descrita como “uma grande dama apaixonada pelo seu creado esbelto [o samba], o qual, para poder ser apresentado nos grandes salões, precisava sómente de roupa nova e loção no cabelo”. Sendo assim, coube a Reis, “claro de olhos de côr de mel (...) buscar o samba nos desvãos soturnos do Buraco Quente, e da Pedra do Sal, para os ambientes da aristocracia”. Reis

pegou a cabrocha de galho de arruda atrás da orelha, e o mulato bamba, elevando-os, perfumando-os com as essências da sua intimidade; pedindo licença e entrando com eles nos grandes palcos do mundanismo, dignificando-os, exaltando-os, consagrando-os, salvando-os de um desprezo injusto, e immortalizando-os no sucesso de edições, hoje obrigatórias, nas quaes o samba tem as palmas justas que a sua emoção reclama de todos os corações (BARBOSA, 1933, p.97-99).

Vale destacar que Orestes Barbosa, para além de creditar a vitória do samba a Chico Alves, Mário Reis e Aracy Côrtes, os chama de “poetas do samba”, em visão bastante distinta da de Francisco Guimarães, que atribui ao primeiro o papel de pai adotivo dos sambas, por compra-los de outros sujeitos e fazer sucesso com eles. Segundo Cartola, Mário Reis também agia desta maneira.

O que vimos até aqui, com a análise das ideias de Orestes Barbosa e Vagalume, assim como do espaço concedido a músicos sambistas n'O Jornal, reforça algumas conclusões apresentadas por Paulina Alberto: os jornais teriam sido importantes veículos de mediação na relação de diversos agentes históricos. Muito embora não seja possível falar em um projeto unificado de disputa de poder, podemos notar que os jornalistas, enquanto mediadores culturais, tinham um papel de atuação fundamental. É necessário compreender que essas práticas de mediação cultural foram exercidas por diversos atores e em múltiplos sentidos.

Resgatando a conceituação de Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen, esses mediadores são “homens da produção de conhecimento e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social. Sendo assim, tais sujeitos podem e devem ser tratados como atores estratégicos nas áreas da cultura e da política que se entrelaçam”, mesmo que de maneira tensa. Esses mediadores culturais podem atuar em diversos espaços sociais, desde a “‘criação ou produção’ de bens culturais”, até em papéis que envolvam “os processos de acesso e recepção” dos mesmos, sendo necessário frisar que, ao atuarem como mediadores, esses sujeitos também produzem “novos significados, ao se apropriarem de textos, ideias, saberes e conhecimentos, que são reconhecidos como preexistentes” (GOMES, HANSEN, 2016, p.10-18).

Sendo assim, tanto jornalistas como Orestes Barbosa e Vagalume, quanto os sambistas trazidos até aqui, devem ser compreendidos como mediadores culturais, mesmo que ocupassem espaços distintos. Estes estavam ressignificando, através do processo de mediação, o próprio samba. Vagalume e Barbosa defendiam, cada um à sua maneira, uma visão específica sobre o samba, enquanto alguns sambistas atuavam no resgate da herança africana, sobre termos bastante específicos, como veremos mais à frente.

Mas, notemos que eles encontravam certa resistência entre seus pares músicos, como vimos neste capítulo, e entre outras frações da sociedade, como vimos no capítulo anterior. Em grande medida, essa resistência se dava a certos aspectos do samba muito vinculados a enquadramentos raciais, ou, nas palavras de Lélia González, de certa amefricanidade, mesmo que por sujeitos racializados, como o próprio Pixinguinha, que, como mostrou sua entrevista, buscou se afastar da figura de sambista, muito embora fizesse sambas. Essas contradições retratam um momento de complexificação econômica, em que o mercado musical crescia e se tornava rentável para certos indivíduos. Ao mesmo tempo em que dialogavam e faziam parte desse novo mercado musical, especialmente

como agentes produtores não detentores dos meios de produção, muitos buscavam se afastar da imagem de sambistas, ainda perpassada por estigmas raciais contundentes, como ligação direta ao ócio, malandragem, vagabundagem, ou caracterizações mais complexas de entender, como a exotização, a descaracterização do samba enquanto arte, dentre outros significantes.

Caminharemos agora, na dissertação, para pensarmos e repensarmos esses testemunhos históricos, como os livros e as entrevistas, travando um diálogo sobre a questão da modernidade, assim como sobre as consequências desse mercado que crescia no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, que, não devemos perder de vista, era a capital da República.

### **3.3 Sociedade civil, mercado e modernidade: os sambistas como agentes históricos**

Tanto Vagalume quanto Orestes Barbosa fazem prognósticos sobre o estado do samba no contexto histórico em que se encontram. Se para Vagalume o samba caminhava para o ocaso, para sua morte, Barbosa é bastante taxativo ao afirmar que o samba havia vencido, e que Chico Viola, Aracy Côrtes e Mário Reis eram os responsáveis por isso. Ambos os prognósticos, publicados em 1933, são um tanto quanto prematuros para uma cultura musical que caminhava, ainda, entre muitos percalços. Não é possível dar total razão, nem discordar totalmente, nem de um, nem de outro. Se compararmos ambos os livros com as entrevistas, o que podemos inferir é que o samba estava em disputa. Sobre ele repousavam diversos projetos de país, mas também projetos individuais, que muitas vezes conversavam entre si, mas, em outras, divergiam.

Ao longo do tempo, alguns estudos se dispuseram a se debruçar sobre esse período e entender como o samba conseguiu se consolidar como gênero musical e dançante, mas, mais do que isso, como uma arte reconhecida e valorizada, inclusive, como uma cultura com simbolismo nacional. Entretanto, muitos desses estudos acabam focando, de maneira mais direta, as décadas posteriores à chegada de Getúlio Vargas ao poder, ou seja, pós-1930, numa relação tutelada pelo Estado varguista, fruto da política trabalhista e da valorização do trabalhador e dos elementos nacionais<sup>102</sup>. Esse é o caso do trabalho de Cláudia Matos, *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio Vargas* (1982). Outros trabalhos, como o de Hermano Vianna (2002) – *O Mistério do Samba* –,

---

<sup>102</sup> Para um aprofundamento sobre a política trabalhista: GOMES, Ângela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

apresentam uma interpretação na qual o samba acaba se consolidando quase que em razão das benesses de uma elite branca modernista, deixando de lado os agentes históricos negros na interpretação desse processo.

Contudo, outros trabalhos, e não só restritos ao samba, têm voltado suas atenções para a agência desses sujeitos históricos negros na busca pela sua cidadania, utilizando-se de diversas ferramentas. Anteriormente citei os trabalhos de Paulina Alberto e de Leonardo Affonso de Miranda Pereira, mas eles não estão sós. Esses trabalhos acabam privilegiando um recorte temporal que Marc Hertzman chamou de “missing middle” (HERTZMAN, 2013, p.271-276), um período que compreende as décadas do pós-abolição até 1930. É tomando esses agentes históricos negros como ativos no processo de construção da cidadania que Hertzman tenta reconstruir e entender esse “missing middle”, através da análise da relação desses sambistas com o mercado musical. Se trabalhos como o de Matos (1982) e o de Vianna (2002) priorizam as décadas posteriores a 1930, deixando questões em aberto, sob diferentes aspectos, e tornando nebuloso o entendimento da atuação política de agentes negros na construção de sua cidadania, Alberto e Pereira, ao contrário, por focarem nesses agentes históricos, acabam ampliando e complexificando o cenário, com excelentes ganhos historiográficos. Definitivamente, a intenção da nossa pesquisa é seguir trilhando este caminho.

Para isso há que se resgatar aqui o trabalho de Nélson da Nóbrega Fernandes, *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados, Rio de Janeiro (1928-1949)* (2001). Muito mais do que as conclusões tomadas por esse autor, ou mesmo o seu objeto de estudo em si – as escolas de samba –, o trajeto realizado e o arcabouço teórico empregados por ele são de extrema valia. Nesta obra, Fernandes se debruça sobre o carnaval carioca na expectativa de entender o processo que culmina com as escolas de samba, tornando hegemônica a sua forma de celebrar o carnaval, focando na atuação desses agentes históricos negros, em grande maioria. Segundo o autor,

Os criadores das escolas de samba não tiveram diante de si um palco festivo vazio e desocupado, cabendo-lhes apenas descer dos morros e subúrbios para ocupa-lo com seus espetáculos, pois, muito pelo contrário, ali existiam competidores respeitáveis como os ranchos, capazes de basear suas exhibições e desfiles espetaculares em enredos que reproduziam trechos de óperas clássicas. Diante desse quadro, temos por objetivo explicar, como, entre 1920 e 1949, os sambistas agiram para alcançar o êxito de deslocar da principal cena festiva da cidade de seus antigos ocupantes, e, principalmente, se transformaram numa das representações mais inequívocas da cidade e da identidade nacional brasileira (FERNANDES, 2001, p.XVII).

Sendo assim, o autor tenta elucidar a relação entre os diversos agentes históricos, seja no âmbito individual, seja no coletivo. Mas, assim como outros autores, Fernandes acaba deixando uma lacuna no “missing middle”. É nessa lacuna que se encaixam trabalhos como o de Leonardo Pereira, que ao se debruçar nas décadas anteriores a 1930, encontra no fenômeno do associativismo dançante, talvez um precursor, em termos de organização coletiva de uma comunidade local, das escolas de samba, que só vão surgir no final da década de 1920, diferentemente dessas associações, que são mapeadas pelo autor a partir do final do século XIX.

Retornando a Néelson da Nóbrega Fernandes, sua obra é de extrema importância, porque a sua construção parte de algumas premissas gramscianas como a teoria do Estado Ampliado, e repousa sobre o conceito de hegemonia. É desta maneira que o autor, ao tentar entender o processo de consolidação das escolas de samba, busca fugir de maniqueísmos. E é por este caminho que pretendo seguir para me desvencilhar de dualismos como os de Vagalume e Orestes Barbosa. Para isso, vamos agora nos deter nos discursos trazidos nesta primeira parte do segundo capítulo, para explorarmos a pluralidade de visões, de significações e de ambições desses sujeitos, numa trama que envolve a busca pela cidadania, a construção de uma identidade nacional, a conformação do Estado brasileiro, mas também um momento de complexificação econômica e de avanços tecnológicos, como os gramofones e os discos, que permitem a criação de um mercado musical que, já nas primeiras décadas do século XX, mostraram-se rentáveis para determinadas frações.

No primeiro capítulo, analisando discursos sobre os Oito Batutas, em particular, e sobre o samba, em geral, demonstrei que, entre uma elite letrada mais desconectada do samba, que não seria o caso de Vagalume e Orestes Barbosa, havia, apesar de algumas defesas, certa desconfiança. O que se via eram discursos majoritariamente perpassados pela questão racial, e que valoravam o samba de diversas formas, desde a sua legitimação como arte nacional até o desprezo por esta forma de arte. Esses discursos não ficavam soltos no ar; estavam intimamente ligados aos debates em torno da brasilidade que foram travados ao longo da Primeira República. Tais debates estavam mediados, de maneira mais específica, por toda uma ideologia racializante e de embranquecimento, mas mais abrangentemente pela ideologia da modernidade.

O que vimos nesse segundo capítulo é que essas questões também perpassavam os discursos dos sambistas e músicos, assim como de jornalistas mais próximos a esse universo musical, mesmo que esses discursos caminhassem em outros sentidos e em

outras significações. Há uma espécie de diálogo e apropriação de termos empregados na defesa das ideias racistas como organizadoras da sociedade. Mais do que tomar o samba como uma “cousa brasileira”, como fez Benjamin Costallat, alguns sambistas pensavam o samba como, ao mesmo tempo, brasileiro e perpassado por uma herança africana. Parte desses sambistas buscou resgatar essa herança africana, tentando, num momento no qual ela era desvalorizada, ressignificá-la e utilizá-la como instrumento de luta pela cidadania. Ao fim e ao cabo, tornar essa herança africana uma ferramenta política útil no reconhecimento deles próprios como sujeitos integrantes da brasilidade.

Esses discursos, então, podem ser compreendidos de algumas formas. Em primeiro lugar, esses cidadãos, alijados do poder na sociedade política, atuavam como agentes no âmbito da sociedade civil, na expectativa de verem seus direitos garantidos. Em segundo lugar, dialogavam diretamente com as ideias de modernidade e de brasilidade, utilizando-se de ideias e ideais propalados pela elite dominante, mas ressignificando-os em proveito e objetivos próprios. Em terceiro lugar, esses discursos também se relacionavam diretamente com críticas e reconhecimentos no que dizia respeito à dimensão mercadológica do samba. Vamos nos aprofundar nessas três dimensões, que, se aqui são tomadas em momentos distintos, isso ocorre apenas por questões metodológicas. Na “vida real” essas dimensões são, definitivamente, dialógicas entre si.

Para adentrarmos nessa primeira dimensão, é necessário apresentar o conceito de Estado Ampliado – também encontrado como Estado Estendido ou Integral. Esse conceito representou um avanço nas discussões marxistas sobre o papel desempenhado pelo Estado. Segundo Carlos Nelson Coutinho,

A grande descoberta de Marx e Engels no campo da teoria política foi a afirmação do caráter de classe de todo fenômeno estatal; essa descoberta os levou, em contraposição a Hegel, a “dessacralizar” o Estado, a desfeticizá-lo, mostrando como a aparente autonomia e “superioridade” dele encontram sua gênese e explicação nas contradições imanentes da sociedade como um todo. A gênese do Estado reside na divisão da sociedade em classes, razão por que ele só existe *quando e enquanto* existir essa divisão (que decorre, por sua vez, das relações sociais da produção); e a *função* do Estado é precisamente a de conservar e reproduzir tal divisão, garantindo assim que os interesses comuns de uma classe particular se imponham como o interesse geral da sociedade. Marx, Engels e Lênin examinaram também a *estrutura* do Estado: indicaram na repressão – no monopólio legal e/ou de fato da coerção e da violência – o modo principal através do qual o Estado em geral (e, como tal, também o Estado capitalista liberal) faz valer essa sua natureza de classe (COUTINHO, 1989, p.74, grifos do autor).

Gramsci, vivendo em um período histórico posterior tanto a Marx quanto a Engels, presenciava uma complexificação no capitalismo que resultava em “processos de socialização da participação política”, fazendo com que surgissem, nos países ocidentais, no último terço do século XIX, “uma esfera social nova, dotada de leis e de funções relativamente autônomas e específicas, tanto em face do mundo econômico quanto dos aparelhos repressivos do Estado” (*Ibidem*, p.75). Sendo assim, Gramsci passa a perceber duas esferas presentes nesse mesmo Estado: a sociedade política e a sociedade civil.

A sociedade política é definida por Gramsci como “a ditadura, ou o aparato coercitivo que atua no sentido de fazer a massa de pessoas se conformarem ao modo como se produz e a economia em determinado momento” (GRAMSCI APUD LIGUORI, 2015, p.8). Ela se apresentaria no sentido do senso comum que se atribui ao Estado, e seria “formada pelo conjunto dos mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência, e que se identifica com os aparelhos de coerção sob o controle das burocracias executiva e policial militar” (COUTINHO, 1989, p.76-77). Já a sociedade civil seria

formada precisamente pelo conjunto das organizações responsáveis pela elaboração e/ou difusão das ideologias, compreendendo o sistema escolar, as Igrejas, os partidos políticos, os sindicatos, as organizações profissionais, a organização material da cultura (revistas, jornais, editoras, meios de comunicação de massa), etc. (*Ibidem*, p.76-77).

Segundo Gramsci, “na realidade, essa distinção é puramente metodológica e não orgânica, na vida histórica concreta, sociedade política e sociedade civil representam uma só entidade” (GRAMSCI APUD LIGUORI, 2015, p.32). Sendo assim, tanto a sociedade política como a sociedade civil devem ser compreendidas de maneira orgânica, com relação direta e dialógica entre si, já que, juntas, conformam a ideia e a representação de Estado.

Essa socialização da política e o desenvolvimento do campo da sociedade civil passam a representar “um dos principais teatros da luta entre classes, e intensas contradições sociais se manifestam nela” (LIGUORI, 2015, p.35). É nesse palco de contradições e de luta de classes que vamos compreender a atuação dos agentes históricos trazidos até então. É sempre necessário destacar que as especificidades históricas brasileiras dão contornos precisos a questões que envolvem a luta de classes. A principal dessas especificidades, o fato de termos sido um país escravista por séculos, permitiu a construção de uma sólida ideologia racializante e a criação de uma elite com traços

marcadamente escravocratas. Mas mais do que isso, a nossa formação enquanto nação construiu, ao longo do processo histórico, aquilo que Sílvio Almeida chama de “racismo estrutural”. Segundo ele,

o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. (...) O que queremos enfatizar do ponto de vista teórico é que o racismo, como processo histórico e político, cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática (ALMEIDA, 2019, p.21).

É necessário que não percamos essa questão de vista.

No primeiro capítulo sublinhei que a passagem do Império para a República, assim como o fim do escravismo e a chegada de uma nova etapa do capitalismo, devem ser entendidos pelo prisma da revolução passiva. Um processo pelo qual grande parte da população foi alijada da tomada de decisões finais, e uma pequena elite escravocrata, especialmente vinculada ao Oeste paulista<sup>103</sup>, esteve à frente desse processo. É nesse sentido que devemos interpretar a expectativa dessa elite de consolidar sua hegemonia, utilizando tanto o aparato repressivo como os aparelhos privados de hegemonia. Por outro lado, embora alijados da sociedade política, os sujeitos subalternos se viram em condições, mesmo que desvantajosas, de aplicar sua força política no campo da sociedade civil. As entrevistas encontradas n’O Jornal e os livros de Orestes Barbosa e Francisco Guimarães apontam nesse sentido.

A ocupação de determinados espaços na mídia da época, por sambistas negros e outros agentes que, de alguma forma, se posicionavam como seus representantes, deve ser entendida como parte dos esforços na expectativa de conquistarem e assegurarem direitos, especialmente na tentativa de serem reconhecidos como cidadãos ao buscarem redefinir o que se entendia como brasilidade. Num momento de virada internacional com as desilusões do pós Primeira Guerra Mundial, uma brecha se abria através de uma fratura nas elites brasileiras, que passaram a enxergar com outras perspectivas a própria população nacional<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Para um aprofundamento maior nessa questão: COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. Em especial os capítulos 8, 9, 10, 11 (p.343-490).

<sup>104</sup> Segundo Paulina Alberto, com o desenvolvimento da Primeira Guerra Mundial, frações das elites brasileiras acabaram desiludidas com ideais europeizantes que defendiam até então, e agora “ao invés de ver os negros, índios e mulatos mestiços como impedimentos para a modernidade e o progresso, eles

As entrevistas de sujeitos como Otávio Vianna, mais conhecido como China, e de Victor Hugo Albuquerque, são bastante sintomáticas nesse sentido. O segundo mostra-se plenamente consciente de que a série de entrevistas é um marco naquele momento, mas também no futuro, já que representava uma espécie de retrato de sua época. O primeiro faz um resgate bastante peculiar da herança africana através do “mulato”, dialogando diretamente com o “sr. Medeiros e Albuquerque”, reposicionando o papel da herança africana e sua importância em amplos sentidos, seja o econômico, o político e o cultural. Ele colocava no centro de sua explicação o samba e o mulato como depositários de uma herança africana, e apontava a necessidade de seu reconhecimento como tal.

Muito embora não possamos sublinhar essas atuações como um projeto político orgânico e organizado, como um partido político ou sindicatos, podemos identificar e apontar certamente para uma atuação política que, embora fragmentada, deve ter seu valor histórico reconhecido. Se em São Paulo, como aponta Paulina Alberto, os espaços de atuação do movimento negro eram mais organizados, as características cariocas fizeram com que os grandes jornais reconhecessem e de certa forma dessem visibilidade aos discursos de sujeitos negros e sambistas, obviamente após estes sujeitos disputarem e conquistarem esses espaços.

É nesse sentido que nosso trabalho busca se distanciar de interpretações como a de Hermano Vianna. O autor reconhece uma “narrativa de descontinuidade” nos trabalhos relativos à história do samba, onde, “num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas ‘camadas populares’. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade”. Seu objetivo, então, é “explicar como se deu essa passagem”. Segundo ele, esse seria o “grande mistério do samba” (VIANNA, 2002, p.28-29). Entretanto, suas conclusões apontam para uma relação de agenciamento por parte de uma elite branca, diminuindo em grande medida a atuação de sujeitos como os sambistas e músicos trazidos até aqui.

O autor negligencia que, ao tentarem revalorizar a herança africana, por exemplo, e ocuparem espaços nos jornais, ao fim e ao cabo, ao atuarem ativamente na sociedade civil, esses sujeitos agiam a partir de seus interesses e de seus referenciais. Negligenciar essa atuação faz com que o autor chegue a conclusões incompletas, privilegiando um grupo em específico nessa trajetória, uma elite branca, letrada e modernista, com seu

---

consideravam o hibridismo racial e cultural como a essência das identidades de suas nações e como fonte de uma modernidade alternativa enraizada em elementos não europeus” (ALBERTO, 2019, p.115-116).

principal expoente, Gilberto Freyre, que teria, segundo Hermano Vianna, inventado o orgulho pela mestiçagem (*Ibidem*, p.73), ou mesmo teria sido um “salvador da pátria mestiça”, por ter “conseguido, contra os desejos da elite ‘re-europeizada’, reconhecer o valor” de sujeitos como Pixinguinha e de outros traços de uma cultura entendida como miscigenada (*Ibidem*, p.90).

Nos afastarmos desse tipo de compreensão, marcada por uma leitura elitista, é fundamental para reconhecermos os esforços e as dificuldades encontradas por diversos sujeitos históricos. A apropriação dos termos utilizados por uma elite que buscava a hegemonia mostra o papel ativo desempenhado, por exemplo, por Sinhô. Ao tentar redefinir o sangue brasileiro através, inclusive, de um pequeno e simples modelo matemático, Sinhô simboliza o papel fundamental desses sujeitos na expectativa de desestabilizarem os discursos eugenistas e de embranquecimento da população brasileira que circulavam pela mídia da época, sem necessariamente se afastarem de uma interpretação que positivava os processos de miscigenação.

Mas há que destacar que, mesmo nos afastando de uma interpretação marcada pelo elitismo, como a de Hermano Vianna, os discursos nos apontam para um cenário bastante complexo, que não pode ser interpretado somente por maniqueísmos. Como explicar que Pixinguinha tenha deliberadamente se distanciado do samba, por ele associado à África, apelando para o uso de termos como “primitivo”? Ou como entender que sujeitos pertencentes a uma elite letrada, como Benjamin Costallat, tenham defendido o samba como arte nacional, criticando o uso de categorias e argumentos raciais pelos detratores dos Oito Batutas?

Se entendemos que a sociedade civil é o “portador material da função social da hegemonia” (COUTINHO, 1989, p.39), conseguimos entender de maneira mais clara a importância da atuação dos sujeitos históricos analisados. O samba, nosso objeto, desempenha um papel fundamental na construção da brasilidade, que terá uma força ainda maior nas décadas posteriores. Mas isso só foi possível porque, no “missing middle”, diversos agentes históricos abriram espaço para sua própria participação nos debates sobre a brasilidade, nos quais o samba estava incluso. Quando resgato a teoria do Estado Ampliado, quero demonstrar que, no âmbito da sociedade civil, diversos atores sociais lutaram por seus direitos a partir de outras esferas de poder, já que estavam alijados, em grande medida, do controle sobre a sociedade política. Ao tomarmos o Estado de maneira ampliada, ou integral, ou seja, entendendo o papel desempenhado pelas sociedades civil e política, podemos compreender que ele, o Estado, abriga um papel de “unidade-

distinção”, apresentando um nexos dialético entre “força e consenso” (LIGUORI, 2015, p.3-4), que realoca esses agentes históricos estudados em posições de negociação, mas também em conflito, complexificando visões mais simplistas como a de Hermano Vianna.

Se a sociedade civil é lugar onde repousa a criação do consenso, em contraparte à sociedade política e à coerção, é necessário que entendamos as batalhas travadas nesse teatro de lutas. A consolidação de um projeto nacional que, partindo da sociedade política, através de leis e regulamentos como o Código Penal de 1890, desejava conformar agentes sociais para um novo momento econômico, dependia em grande medida da criação de um consenso. Esse consenso, por sua vez, deveria ser alcançado através do uso dos aparelhos privados de hegemonia, como os jornais e revistas. É nesse sentido que devemos entender a importância de sujeitos como Vagalume e Orestes Barbosa, mas também de músicos que ocupavam os espaços cedidos e conquistados na imprensa carioca.

No primeiro capítulo, vimos que alguns detratores do samba também ocupavam espaços nesses mesmos jornais, criticando, por exemplo, os Oito Batutas pela sua composição racial, além de, em algum grau, se contraporem à ideia de que o samba pudesse ser entendido como parte da brasilidade. Apesar de termos encontrado, no primeiro capítulo, defensores do samba, foi somente no segundo que pudemos nos debruçar sobre músicos e jornalistas que, tendo algum tipo de laço com o universo do samba, vislumbravam uma defesa mais sólida do gênero musical, se apropriando de ferramentas como a ressignificação da herança africana e de categorizações raciais, na expectativa de reverter estereótipos. Vimos, também, que esses estereótipos detinham tamanha força ideológica, que criavam contradições como as encontradas no discurso de Pixinguinha, que muito embora tenha tentado se afastar da imagem de sambista, produzia seus sambas. Ou mesmo de China, que, ao tecer a defesa do “mulato” como força motriz brasileira, aceita a crítica racista de que o negro não tenha contribuído para a construção nacional.

Essas contradições são observadas por Maria Clementina Pereira Cunha, que questiona a existência de “uma identidade unívoca de ‘sambistas’”, demonstrando que a experiência desses sujeitos estava marcada por uma ampla gama de signos de sua época, como questões relacionadas ao trabalho e às suas moradias, por exemplo, mas também à força de ideologias que entrecruzavam as relações sociais de seu tempo (CUNHA, 2008). Dessa maneira, não podemos tomar a identidade do sambista, nem tampouco seu meio, como algo essencializado e unificado. Pixinguinha representa uma pluralidade de

contradições, e em breve retomaremos essa questão, quando nos debruçarmos sobre as questões mercadológicas.

Ao ocuparem certos espaços nos aparelhos privados de hegemonia, sambistas e outros agentes que, de alguma forma, se posicionavam como seus representantes, buscavam construir narrativas próprias sobre sua história, que desestabilizavam representações raciais excludentes presentes naquele momento. As associações entre samba e raça, presentes nos discursos da época, tinham diversas camadas. Nas entrevistas publicadas n'O Jornal, podemos perceber mais do que a defesa do samba em si. Em algumas delas, notamos a defesa de um certo tipo de miscigenação muito peculiar. Já no debate entre Vagalume e Orestes Barbosa, novamente notamos uma discussão que, ao tomar Francisco Alves como elemento central, disserta sobre duas visões marcadamente raciais do samba: um samba branco e um samba preto. É necessário nos aprofundarmos nessas camadas.

No capítulo anterior foi apresentado um debate sobre a ideia de miscigenação travado por intelectuais como Silvio Romero e Nina Rodrigues. Se Romero defendia um certo ideal de mestiçagem com vias ao embranquecimento, Nina Rodrigues era bastante categórico na crítica veemente a qualquer tipo de miscigenação. Esses debates não ficaram restritos aos círculos acadêmicos e letrados no Brasil. Se apropriando de uma linguagem racializante, predominante nos discursos da época, sujeitos como Chico da Bahiana e Sinhô tinham visões próprias sobre a miscigenação. Sinhô, ao expor o seu modelo matemático, dizendo que ele próprio tinha “2/5 de sangue africano, 2/5 de sangue português e 1/5 de “outras gentes”<sup>105</sup>, demonstra uma visão particular sobre a mestiçagem. Ele mesmo acaba se definindo, através de seu modelo matemático, como um sujeito que tinha sangue português, africano e de “outras gentes”. Afastando-se de projetos de mestiçagem que foram defendidos naquele período, que tinham como horizonte o apagamento dos elementos negros, Sinhô resgatava certa herança africana no âmbito da mestiçagem, com o intuito de ser entendido como parte da brasilidade. O sambista definia a mestiçagem como parte integrante da brasilidade sem necessariamente associá-la ao embranquecimento, chegando a positivar a herança africana no interior da brasilidade mestiça.

Enquanto Sinhô coloca o sangue africano e o português, matematicamente, em pé de igualdade, a posição de China no que diz respeito à miscigenação é muito mais

---

<sup>105</sup> “Sinhô, o consagrado autor de musica popular, concede uma entrevista ao O JORNAL”. O Jornal, 15 de janeiro de 1925, ed.01857, p.5.

nebulosa. Ao fazer uma defesa veemente do papel desempenhado pelo “mulato” na sociedade brasileira, ele se aproxima de uma leitura racista, na qual o “negro puro sangue” nada teria contribuído na construção de nossa sociedade. Sua posição se torna ainda mais complexa se percebermos que suas palavras parecem tecer um tom crítico aos “mulatos”, que gozariam da “ilusão da brancura” por terem “cabelo bom e pele pouco encardida”, encobrendo o sangue da “África remota” que correria em suas veias. Ele, então, acaba relacionando o samba justamente àquela figura em cujas veias ainda correria o sangue da “África remota”: o “mulato”, que teria levado o samba para a sociedade, adaptando-o aos “habitos geraes”<sup>106</sup>. Entre todos os músicos, sua posição é certamente a mais complexa, pois ao mesmo tempo em que parece resgatar uma herança africana, o faz de maneira parcial e mesmo flertando com leituras racistas da época.

A afirmação de China a respeito da “burrice” dos negros “puro sangue” e da inteligência dos “mulatos” parece aproximá-lo de uma certa concepção de primitivismo e, portanto, dos argumentos de seu irmão Pixinguinha. Como vimos, Pixinguinha, foi bastante enfático ao fazer a ligação entre samba, herança africana e primitividade. Cabe ressaltar, aqui, que Pixinguinha e seu irmão China tinham uma origem social diferente da de muitos de seus colegas sambistas e negros. Embora fossem pertencentes a uma classe menos afortunada que boa parte da elite branca carioca, tiveram condições de ascensão muito distintas das de outros companheiros de música. Em sua infância, por exemplo, Pixinguinha teve acesso a aulas particulares de música com nomes renomados, assim como possuía uma flauta razoavelmente cara para os parâmetros da época. Segundo Marc Hertzman, tais atributos são indicativos de que fazia parte de uma burguesia de classe média, sinais de distinção entre sua família e as classes mais pobres do Rio (HERTZMAN, 2013, p.135-136). Obviamente, isso não quer dizer que sua posição econômica se refletisse diretamente sobre suas opiniões a respeito do samba e das heranças africanas. De todo modo, o que podemos inferir sobre Pixinguinha é que a sua visão negativa sobre a herança cultural africana, e mais especificamente sobre o samba, o aproximava de alguns setores que tratavam a herança africana como um fardo e como algo a ser extirpado definitivamente da nossa sociedade.

China e Pixinguinha podem se aproximar de uma certa elite letrada, formada por “intelectuais e artistas brancos” em sua maioria, que tinham curiosidade ou mesmo “declarada simpatia” por uma música mais “refinada”, como a executada pelos próprios

---

<sup>106</sup> “Octavio Vianna, ‘o China’, violão seguro e voz afinada dos “8 Batutas”. O Jornal, 29 de janeiro de 1925, ed.01869, p.5.

Oito Batutas, conjunto onde Pixinguinha e China tocaram. Mas, se essa música refinada despertava certa curiosidade,

outras formas de expressão designadas como samba e mais abertamente associadas aos negros pobres das favelas lhes pareciam unanimemente horrorosas, como o som pesado dos tambores que animavam as sedes dos cordões carnavalescos e orientavam o andamento de seus desfiles nas ruas. Nessas modalidades, que logo se confundirão com o chamado “samba de morro” com seu ritmo marcado por instrumentos de percussão que engoliam os poucos instrumentos harmônicos, o gênero não merecia a simpatia de quase ninguém na imprensa, nos círculos intelectualizados ou nos postos de comando da cidade (CUNHA, 1015, p.26).

Pixinguinha inclusive afirma que o samba, como “rei caído”, “subirá as montanhas da Saude e da Favella”, e mais sintomaticamente diz que o “o samba voltará ao seio das macumbas e dos candomblés de onde saiu para prejudicar a boa musica e o bom gosto”<sup>107</sup>, talvez numa referência ao ritmo marcado por instrumentos de percussão, como é comum nas religiões afro-brasileiras. Continuemos.

A outra camada desse debate diz respeito ao embate entre duas concepções de samba: um samba negro e um samba branco, defendidos por Vagalume e Orestes Barbosa, respectivamente. Francisco Alves acaba se tornando um elemento alegórico nessa discussão. Para Vagalume, era quase um escárnio ao samba que um sujeito como Alves, que não era um bom compositor, segundo sua visão, pudesse fazer sucesso às custas dos “verdadeiros” sambistas, majoritariamente negros como ele. Enquanto Alves, que era branco, desfrutava do sucesso, sujeitos negros criadores do samba acabavam apagados. Esse processo de mercantilização do samba, a substituição dos músicos pela vitrola, tudo isso acabava colocando em escanteio os músicos negros e enriquecendo brancos como Francisco Alves. Ou melhor, acabava permitindo que sujeitos como Francisco Alves ou Mário Reis aproveitassem sua “boa aparência”, e aqui devemos entender essa questão como serem brancos, para alcançarem sucesso em detrimento de compositores e músicos negros. E essa crítica parece bastante razoável quando nos debruçamos sobre o triunfo do samba descrito por Orestes Barbosa, ele mesmo um sujeito branco.

Mas mais do que expressamente a cor dos artistas, a própria visão sobre os rumos que permitiram a vitória do samba, descrita por Barbosa, nos permitem entendê-lo como um defensor do embranquecimento do samba. Segundo ele, assim como Francisco Alves,

---

<sup>107</sup> “Um flautista de valor – Alfredo Vianna, o ‘Pixinguinha’”. O Jornal, 27 de janeiro de 1925, ed.01867, p.5.

Mário Reis, um sujeito “claro de olhos de côr de mel”, foi o responsável por buscar o samba nos “desvãos soturnos do Buraco Quente, e da Pedra do Sal, para os ambientes da aristocracia”. E ao fazer isso, ele o teria elevado, perfumado, dignificado e consagrado, salvando o samba “de um desprezo injusto” (BARBOSA, 1933, p.97-99). Que desprezo injusto poderia ser esse, senão a visão preconceituosa de parte da sociedade, que já apresentamos ao longo da dissertação, calcada nas questões raciais? E que visão de salvação seria essa, senão a do embranquecimento do samba? É justamente nesse sentido que Vagalume tece sua crítica e parece defender uma versão mais “preta” do samba, ao contrapor-se a Barbosa.

Dito tudo isso, é importante que compreendamos o papel desses sujeitos, sejam os sambistas, sejam os jornalistas, nesse intrincado jogo de poder. Como eles, através de suas palavras, dialogavam entre si, na defesa de suas visões e de seus projetos, responsáveis também por construírem uma determinada concepção de modernidade. Embarquemos, agora, nessa segunda dimensão a ser trabalhada.

No primeiro capítulo abordei mais longamente a questão da modernidade a partir dos trabalhos de Enrique Dussel e Walter D Mignolo, que são dois dos mais importantes autores vinculados à corrente decolonial. Eles apresentam a modernidade como uma narrativa imposta pela matriz colonial de poder, fundamentada em valores de uma Europa Ocidental, que também seria idealizada. A matriz colonial de poder teria sido a responsável por fazer valer uma série de valores europeus, sua religião, sua sexualidade, sua cultura, seu idioma e, nesse bojo, por ter criado a hierarquização racial, identificando desde a cor de pele não branca até culturas não europeias como não-modernas, primitivas, incivilizadas e passíveis de serem combatidas. Contudo, apesar de diversos ganhos teóricos e políticos desses apontamentos, é necessário que apresentemos algumas questões.

Ao se afastarem de todo um arcabouço teórico que entendem como responsável pela reprodução da matriz colonial, os autores acabam perdendo de vista questões fundamentais. Em resumo, para autores como Mignolo, não há propostas alternativas para a modernidade dentro da própria modernidade. Ambos apresentam uma modernidade inexorável, um rolo compressor, do qual só é possível fugir apelando para valores externos a ela. É nesse sentido que Mignolo, fundamentado em Aníbal Quijano, propõe a “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2017). Segundo o autor,

Sem tomar essa medida e iniciar esse movimento, não será possível o desencadeamento epistêmico e, portanto, permaneceremos no domínio

da oposição interna aos conceitos modernos e eurocentrados, enraizados nas categorias de conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases, tanto teológicas quanto seculares (*Ibidem*, p.2-3).

O problema de sua proposta é justamente ignorar que, mesmo sob o signo da violência física e simbólica, culturas modernas e não-modernas viveram em constante contato. Seu erro seria acreditar num essencialismo, como se as culturas anteriores ao contato europeu, tanto as presentes nas Américas quanto em outros continentes, teriam permanecido, ao longo de todo o processo de colonização, intactas, sem a menor influência externa.

Ao ignorarem esse aspecto do contato, ou melhor, ao essencializarem determinadas culturas, esses autores acabam não levando em conta a atuação de determinados agentes históricos subalternizados na construção de sua própria resistência. Mais do que falar nessa modernidade inexorável, talvez o mais correto seja, sem ignorar os acertos dos autores, como os aspectos da diferença colonial e da matriz colonial de poder, pensarmos num

desenvolvimento – certamente nem sempre pacífico e muitas vezes até em confronto – de múltiplas modernidades. (...) Efectivamente, a modernidade expandiu-se por quase todo o mundo. Contudo, não originou uma única civilização ou um único padrão institucional, mas antes o desenvolvimento de várias civilizações modernas ou, pelo menos, de vários padrões civilizacionais - i.e., de civilizações que partilham características comuns, mas que, no entanto, tendem a desenvolver dinâmicas institucionais e ideológicas diferentes, mesmo se colaterais. Além disso, também houve alterações nas sociedades ocidentais que ultrapassam as premissas originais da modernidade (EISENSTADT, 1999, p.1-3).

E o nosso objeto de estudo permite que apontemos algumas questões referentes a esse tema, pensando na atuação ativa dos nossos agentes históricos.

O que quero dizer é que um certo entendimento da modernidade, como um rolo compressor inexorável, acaba por apagar a atuação de agentes históricos subalternos na agência de suas vidas, assim como na conformação de seu contexto histórico, particular e também geral. O caso dos sambistas trazidos aqui pode ser tomado como um exemplo. Se compreendermos que a modernidade não foi um processo homogêneo, e sim um processo de formação de “múltiplas modernidades”, sem perdermos de vista o aspecto violento de conformação a determinados elementos intrínsecos à colonialidade, podemos compreender a agência de sujeitos como os nossos sambistas, que buscaram propor

caminhos alternativos àqueles traçados até então. Eles atuavam no sentido de alargar possibilidades e horizontes, mesmo que não fossem necessariamente “anti-modernidade”.

Nesse sentido, de apropriação crítica do fenômeno da modernidade, os sambistas não estavam sozinhos. Um exemplo é apontado por Mônica Pimenta Velloso, ao tentar compreender o que ela chama de “modernidade carioca”, através da análise da obra de “intelectuais humoristas” que, debruçando-se sobre “o submundo, a marginalidade, a boemia e as ruas”, buscaram pensar a “modernidade brasileira” (VELLOSO, 2015, p.48). Segundo a autora, esse grupo de humoristas cariocas “inspira-se nessa visão da nacionalidade referenciada pela intuição, pela emoção, e, sobretudo, pela apreensão direta da realidade”. Para eles, “a conversação calorosa, o gestual, a comunicação visual, a andança pelas ruas da cidade, as noitadas nos cafés boêmios e as festas populares ensinariam mais sobre o país do que a leitura dos livros” (*Ibidem*, p.296-298).

Se para esses intelectuais boêmios, como chama a autora, “ante os impasses da modernidade, o humor se apresenta[va] como canal de expressão” (*Ibidem*, p.302), para os sambistas a música era o canal mais adequado para defenderem concepções próprias de modernidade. Mais do que se contraporem à modernidade, o que os sambistas desejavam era definitivamente se inserir nela. Era se tornarem cidadãos plenos, gozarem de todos os direitos, serem respeitados como tais, sem que a cor de sua pele fosse impedimento. É nesse sentido que propunham um ideal de mestiçagem no qual o branqueamento não era necessariamente um ponto futuro. Um ideal em que o samba e a herança africana ocupavam o mesmo espaço que as influências portuguesas, e aqui relembro o modelo matemático de Sinhô, de  $\frac{2}{5}$  de sangue africano e  $\frac{2}{5}$  de sangue português, com  $\frac{1}{5}$  de sangue de “outras gentes”.

Ao tecerem minuciosamente, ao longo do “missing middle”, esse discurso, esses sujeitos atuavam ativamente como agentes políticos, disputando a ideia de brasilidade e a sua própria pertença. Este discurso de pertença será retomado ao longo da década de 1930, já com Getúlio Vargas no poder, mas sob outra ótica, que não convém a este trabalho analisar. Tal discurso, mesmo que não tenha dado fim à violência que deitava raízes na diferença colonial, de certa maneira desestabilizou concepções mais estreitas acerca do moderno, no sentido de Mignolo e Dussel, que caminhavam no sentido de apagar a atuação desses sujeitos históricos na construção nacional. Volto a frisar que não estou ignorando que os termos desse relacionamento ainda incluíam diversos tipos de violência, como veremos no próximo capítulo. Entretanto, há que se considerar a ativa

atuação desses sujeitos na conquista e na garantia de determinados direitos, no reconhecimento de sua existência e na defesa de elementos culturais próprios.

Ao tecerem esse modo próprio de defesa, esses agentes históricos o faziam a partir de seus referenciais culturais, ressignificando leituras racistas e negando, em algum grau, determinados estereótipos. É justamente por isso que, volto para o argumento de defesa da utilização da amefricanidade<sup>108</sup> como prisma teórico e metodológico de pesquisa. Alguns desses sujeitos históricos, que atuavam na defesa de seus direitos, ressignificavam determinados valores modernos, não os negando, mas partindo de referenciais como determinadas visões da herança africana, que devem ser compreendidos através da amefricanidade. O samba tornava-se uma ferramenta útil, já que seus signos de representação eram trabalhados a partir de uma certa africanidade, através do resgate e da valorização da herança africana, que deveria contribuir para a criação não só da nação, mas da “raça brasileira”. Mas, vale frisar, que como tratamos o samba de maneira heterogênea, essa visão certamente não era compartilhada por todos os sambistas.

Defendo aqui, em certa medida, a visão de Nestor Canclini, que aponta para hibridismos culturais. O autor afirma que entende por hibridação “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”, e que “a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições”. Esse processo de hibridação, que “surge da criatividade individual e coletiva” deve ser o foco da análise, para entender como esse processo “interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade” (CANCLINI, 2003, p.XVII-XXII). Em nosso caso, esse processo de hibridação tem como ponto central a amefricanidade, mas, para além, é um processo no qual grupos subalternos tentavam ser entendidos como cidadãos e como modernos. Em contrapartida, para concretizar seu poder, as elites, formadas em uma mentalidade escravocrata, precisavam também criar certo consenso, e ele se dá, como vimos, na sociedade civil. É esse espaço que nossos atores, alijados da sociedade política, encontram para ressignificar a ideia de brasilidade, necessária para a consolidação da Nação. Nossos agentes históricos acabam criando uma série de sentidos para a modernidade, que não permitem que entendamos a modernização como um processo inexorável e único em todos os territórios em que ocorreu.

---

<sup>108</sup> O debate sobre amefricanidade foi feito nas páginas 65-67.

Mas, se já abordamos a questão da atuação de nossos agentes históricos na dimensão da sociedade civil, bem como da disputa em torno da ocupação de espaços nas representações da modernidade, vamos agora nos debruçar sobre a terceira dimensão – a mercadológica –, que vai dialogar, em diversos sentidos, tanto com a questão da modernidade quanto com o papel da atuação na sociedade civil, justamente o campo ao qual esse mercado também pertence.

Com a chegada de avanços tecnológicos no Brasil, na virada do século XIX para o XX, como a vinda do gramofone, acessível para um público mais afortunado, em 1897, e as técnicas de gravação musical, em 1902, bem como, em 1927, a possibilidade de gravações eletromagnéticas, tornou-se possível a comercialização de discos no Brasil, e a criação, conseqüentemente, de um mercado musical. Marc Hertzman traz contribuições importantes sobre esse mercado nascente. Apesar da dificuldade e da pouca documentação, ele conseguiu analisar 196 contratos, firmados majoritariamente no ano de 1911, por 82 músicos pela Casa Edison, propriedade de Fred Figner, e apresentar alguns números.

Um compositor que fizesse negócios com Figner em 1911 poderia esperar receber cerca de 20\$000 (US\$6,50) réis por música, com valores que variavam de 10\$000 (US\$3,25) para os músicos menos talentosos, até 100\$000 (US\$32,50), que um único homem, Casemiro Gonçalves Rocha recebeu pelos direitos do hit de Carnaval “Rato! Rato!”, gravado ainda em 1904. A maior parte dos artistas assinou um ou dois contratos com Figner, e a maior parte dos contratos se referia a uma ou duas músicas. Num ano inteiro, os ganhos individuais de um artista giravam entre 10\$000 e 480\$000 (US\$155), com uma média de 87\$000 (US\$28), mas com ganhos agrupados entre aqueles que ganharam menos (menos de 40\$000) e um pequeno grupo que ganharam mais (180\$000 ou mais). Treze, dos 82 compositores que fizeram negócio com Figner ganharam 180\$000 (US\$58) ou mais e 45 ganharam 50\$000 (US\$16) ou menos. Enquanto isso, Figner sozinho vendeu 840.000 discos e arrecadou gritantes 720 contos de réis (700:000\$000, US\$ 227.000), entre 1911 e 1912 (HERTZMAN, 2013, p.91-94).

O autor ainda sublinha que a maioria dos artistas ganhava entre 10\$000 e 100\$000 por música, sendo esse montante maior o suficiente para sobreviver por um período de tempo bastante diminuto. Como exemplo, ele aponta que prover uma família com 2 crianças custava cerca de 210\$000 por mês, e que mesmo um trabalhador de indústria têxtil, por exemplo, ganhava, raramente, acima de 90\$000 (*Ibidem*, p.91-94).

Com esses dados podemos entender alguns cenários. Em primeiro lugar, ainda na década de 1910, o mercado musical já movimentava uma quantia razoável de dinheiro; em segundo lugar, boa parte dos compositores tinham ganhos baixos se considerados os

custos de vida da época; em terceiro lugar, pessoas que detinham os meios de produção, como Fred Figner, ganhavam quantias significativamente maiores do que os compositores, o que já era de se esperar no sistema capitalista. É daí que vêm críticas como as feitas por Careca, ao afirmar que “o pharmaceutico que explora a formula, nem sempre é camarada”, apontando que o farmacêutico seria o dono das gravadoras. A pequena fortuna que Figner consegue lucrar em apenas um ano dá mostras das críticas esboçadas por Careca. Mas ela também é reveladora em outros aspectos.

Observando os lucros auferidos por Figner, mas, especialmente, que em um ano ele comercializou cerca de 840 mil discos, podemos inferir que o mercado era uma alternativa razoável para muitos músicos pelo menos complementarem sua renda. Mas, para além, tendo em vista esses números, podemos entender brevemente a posição de sujeitos como Pixinguinha e mestre J. Rezende. Ambos são muito claros quanto às críticas ao samba; entretanto, ambos também deixam claro que não deixavam de produzir músicas do gênero. Para isso, podemos inferir que a questão mercadológica falasse alto. O samba ganhava repercussão e espaço nesse mercado musical, em detrimento do choro, que ambos defendem. A opinião de Thomazinho parece nos dar alguma pista sobre a importância de se produzir sambas para agradar ao público. Segundo ele, “nenhum musico profissional de caracter popular, neste nosso Rio de Janeiro, póde fugir á influencia do samba. É que a profissão obriga-nos a satisfazer o publico, e só o publico manda”<sup>109</sup>. Chico da Bahiana também aponta este mesmo caminho, dizendo que “se não fosse o favor do publico, os sambistas se retrairiam”<sup>110</sup>. Aparentemente, o que era mais atrativo, mercadologicamente, era o samba, que agradava ao público. Talvez por isso alguns músicos, mesmo acreditando na pobreza artística do samba, acabavam sendo induzidos à composição de músicas deste gênero.

Mas o samba não concorria sozinho no mercado musical. Era crítica comum, entre alguns músicos, o espaço concedido neste mercado para músicas e gêneros estrangeiros. Freire Júnior afirma que o gramofone, assim como o teatro, são “os melhores vehiculos para a propaganda”, especialmente das músicas executadas durante o carnaval, momento em que o samba ganhava bastante espaço<sup>111</sup>. Mas, diz ele, “se o autor, na actualidade,

---

<sup>109</sup> “Um reducto de ‘chorões’ teimosos”. O Jornal, 14 de fevereiro de 1925, ed.01885, p.5.

<sup>110</sup> “O nosso samba é dansa em que tudo bole!”. O Jornal, 28 de janeiro de 1925, ed.01868, p.5.

<sup>111</sup> Interessante nesse sentido o trabalho de Lara Jogaib Nunes (2021) – *O processo de turistificação do carnaval do Rio de Janeiro pelas páginas da Gazeta de Notícias*. Sua tese defende que “a folia carioca se tornou peça fundamental para que o município se transformasse em um destino turístico, tendo os jornais da época, primordialmente a *Gazeta de Notícias*, como fontes desse processo” (NUNES, 2021, p.15). Desta maneira, é possível, inclusive, entender o porquê de a série de entrevistas com sambistas ser publicada

supuzer que a divulgação de sua musica, se faz sómente pelo commercio de musica, erra redondamente. Há no mercado a concorrência dos estrangeiros, – uma espécie de contrabando musical – que prejudica a todos e tudo”<sup>112</sup>. J. F. Fonseca da Costa, o Costinha, segue na mesma linha. Segundo ele, a “invasão da musica ‘yankee’ precedeu ao tango argentino”, e compara o norte-americanismo com o efeito da embriaguez: “a predominância do norte-americanismo musical tem o effeito vaporoso das bebidas finas. Avassalou tudo; na rua, nos chás, nos salões, em toda a parte a cadencia do rythmo norte-americano se fundou”. Costinha refere-se, ainda, a um “phenomeno curioso”, no qual, “a invasão da musica estrangeira resulta de uma grande facilidade comercial. O commercio de musica pretere na maioria, a musica nacional, do genero leve de dansa, pela musica estrangeira. Esta da-lhe maior lucro”<sup>113</sup>. Por fim, o consagrado Sinhô também critica o fenômeno de “invasão da jazz-band”. Ele acha “justificado o jacobinismo que repelle as intromissões grosseiras, as intervenções descabidas, importadas de outras gentes”<sup>114</sup>.

Essas observações são importantes para entendermos que o samba, além de disputar espaço com outros gêneros nacionais, como o maxixe e o choro, também encontrava como concorrentes gêneros importados. Com os avanços tecnológicos e a complexificação do capitalismo, a circulação de músicas internacionais se fazia presente enquanto um fenômeno mundial. Leonardo Pereira afirma que a década de 1920 marca a redefinição de padrões rítmicos, através de um diálogo transnacional. E que o crescimento da indústria fonográfica e o desenvolvimento, mesmo que incipiente, do cinema, “tornava[m] mais direto e intenso o intercâmbio musical entre diferentes espaços atlânticos”, e que muitas vezes isso foi foco de “tensão entre o cosmopolitismo valorizado pelas elites brasileiras e a crescente força de um nacionalismo que havia se exacerbado durante os anos da Primeira Guerra Mundial” (PEREIRA, 2020, p.288-289). Essa tensão pode ser observada na fala do maestro Romeu Silva, que diz que nosso principal “defeito de raça” “é o de preferir o que é nosso pelo que é de outros povos”. Entretanto, ele não

---

pel’O Jornal justamente num período que precedia o carnaval daquele ano de 1925. A tese de Nunes também colabora para compreender como a própria produção de sambas acaba se voltando de maneira mais premente para o período da folia momesca: era justamente nesse momento que as casas musicais comercializavam mais sambas carnavalescos, rendendo quantias mais volumosas para elas próprias. Mas o processo de turistificação do carnaval também gerava oportunidade para alguns músicos conseguirem uns trocados a mais em suas rendas. Ver mais em NUNES, Lara Jogaib. **O processo de turistificação do carnaval do Rio de Janeiro pelas páginas da Gazeta de Notícias**. 2021. 227f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

<sup>112</sup> “Freire Júnior e o momento carnavalesco”. O Jornal, 20 de janeiro de 1925, ed.01861, p.5.

<sup>113</sup> “A opinião de J. F. Fonseca Costa, o ‘Costinha’”. O Jornal, 18 de janeiro de 1925, ed.01860, p.5.

<sup>114</sup> “Sinhô, o consagrado autor de musica popular, concede uma entrevista ao O JORNAL”. O Jornal, 15 de janeiro de 1925, ed. 01857, p.5.

considera “essa preterição uma ogerisa preconcebida contra a nossa musica”. Para ele, isso seria fruto das características de “nossa raça”, que seria “affectiva” e “amorosa”. Ainda de acordo com o maestro, curiosamente, ao contrário do que ocorreria no Rio de Janeiro, em São Paulo “a nossa musica não é boycottada a favor da estrangeira”<sup>115</sup>. Novamente vemos um dos entrevistados se apropriando de uma linguagem biologizante para retratar o cenário da época e tecer suas questões.

Essas três dimensões, tomadas separadamente, dialogavam diretamente entre si. Os sambistas ocupavam todos esses espaços ao mesmo tempo: produziam seus sambas, que, tudo indica, tinham um bom público e vendiam; davam entrevistas para jornais, buscando pavimentar sua própria cidadania, consolidar o samba enquanto cultura e arte e se inserir num discurso vinculado à modernidade, se apropriando de termos em voga, especialmente os de “raça” e “sangue”, para serem entendidos como brasileiros. Os jornais foram importantes meios encontrados na capital para alcançarem seus objetivos, e jornalistas como Francisco Guimarães e Orestes Barbosa foram membros ativos nesses espaços de mediação, inclusive possuindo seus próprios projetos e visões sobre o que significava o samba.

Enquanto Orestes Barbosa parecia mais flexível quanto à influência do mercado no samba, e também mais propenso à aceitação de ideias relativas ao ideal de embranquecimento, Vagalume tinha muitas críticas a esse processo. Em um tempo em que os direitos autorais ainda eram muito incipientes, Vagalume tinha preocupações bastante consideráveis, ainda mais se levarmos em conta as questões raciais, no que dizia respeito às possibilidades dos sambistas. Barbosa ignora esses apontamentos, especialmente ao valorizar músicos como Francisco Alves e Mário Reis, que se aproveitavam tanto das brechas legais quanto da cor de suas respectivas peles para construir sua fama.

Neste capítulo tentei me debruçar mais especialmente sobre o papel ocupado por músicos ligados ao universo do samba, como agentes ativos no diálogo cotidiano sobre a constituição da brasilidade, sobre o que deveria ser incluído e o que deveria ser excluído da ideia de Brasil que se construía na época. Entender o Estado a partir da ótica gramsciana nos permitiu ampliar as possibilidades de atuação desses agentes e entender melhor a sua real importância nesse intrincado jogo de poder. No próximo, e último capítulo, pretendo me debruçar sobre outras questões.

---

<sup>115</sup> O Jornal, 11 de fevereiro de 1925, ed.01882, p.5.

Até aqui, o trabalho desenvolvido teve como objetivo entender, através dos discursos, as disputas narrativas sobre lugares sociais que os sambistas e o samba deveriam ocupar, num diálogo constante com a brasilidade no momento do pós-abolição. Agora, desejo me deter em questões mais pertinentes à própria geografia que diferentes discursos delimitaram para o samba. Na segunda parte da obra de Vagalume analisada aqui, o jornalista se detém na descrição do local que ele indica ser a fonte dos sambas: os morros. É sobre essa questão que pretendo me debruçar agora, especialmente para dialogar com Marc Hertzman (2013) que, ao longo de sua obra, buscou apontar como a consolidação do samba como arte nacional esteve ligada à construção de um discurso dos sambistas, que se apresentavam como portadores de uma cultura reprimida. Vamos nos deter melhor nessa questão, ou, em termos conceituais, naquilo que Hertzman chamou de “paradigma da repressão”.

#### 4 CAPÍTULO 3: REPRESSÃO E O PARADIGMA DA REPRESSÃO: QUESTÕES A SEREM DEBATIDAS

No capítulo anterior vimos que, dentre os muitos discursos que abordavam o samba, o de Orestes Barbosa, em seu livro *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (1933), traz uma visão triunfalista do samba, afirmando que este teria vencido já no início da década de 1930 (BARBOSA, 1933, p.232). Desde então, ele não foi o único a “cravar” a vitória do samba. Sambistas como Cartola e Carlos Cachça, em suas composições, trilharam um caminho próximo ao de Barbosa, muito embora em temporalidades distintas.

No ano de 1968, Cartola, ao lado de Odete Amaral, gravou a canção *Tempos Idos*, pela gravadora Odeon. Esta canção foi composta por Cartola, juntamente com seu amigo Carlos Cachça:

Os tempos idos  
Nunca esquecidos  
Trazem saudades ao recordar  
É com tristeza que eu relembro  
Coisas remotas que não vêm mais  
Uma escola na Praça Onze  
Testemunha ocular  
E perto dela uma balança  
Onde os malandros iam sambar  
Depois, aos poucos, o nosso samba  
Sem sentirmos se aprimorou  
Pelos salões da sociedade  
Sem cerimônia ele entrou  
Já não pertence mais à Praça  
Já não é mais samba de terreiro  
Vitorioso ele partiu para o estrangeiro  
E muito bem representado  
Por inspiração de geniais artistas  
O nosso samba, humilde samba  
Foi de conquistas em conquistas  
Conseguiu penetrar no Municipal  
Depois de percorrer todo o universo  
Com a mesma roupagem que saiu daqui  
Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty<sup>116</sup>

Esta composição se aproxima, em certo sentido, de uma visão triunfalista que Orestes Barbosa teria apresentado em seu livro, mais de 30 anos antes. Uma visão de que

---

<sup>116</sup> “Tempos idos” foi gravada a primeira vez em 1968, pela gravadora Odeon, no LP “Fala, Mangueira”, cantada por Cartola e Odete Amaral, sendo uma composição do próprio músico e de seu camarada Carlos Cachça. Vale destacar que este LP foi formado por diversos artistas que tinham vínculos com a GRES Estação Primeira de Mangueira, com o morro homônimo, ou com ambos, como Cartola, Carlos Cachça e Odete Amaral, além de Clementina de Jesus e Nelson Cavaquinho.

o samba havia vencido e que, “vitorioso”, ele teria não só partido para o estrangeiro, mas passado a estar presente em outros ambientes que não mais a “Praça” (no caso, a Praça Onze), como os “salões da sociedade”, o “Municipal” (referência ao Teatro Municipal), e mesmo o Palácio do Itamaraty.

Assim como em 1922, quando os Oito Batutas foram convidados para se apresentarem à realeza belga em sua visita às terras cariocas, em 1959 uma escola de samba foi convidada a se apresentar para a Duquesa de Kent, prima da Rainha Elizabeth II da Inglaterra, que realizava uma viagem ao Brasil. Segundo edição do Correio da Manhã, o então presidente Juscelino Kubitschek, no dia 12 de março de 1959, teria recebido a Duquesa no Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro, numa “noite perfeita: céu estrelado, temperatura agradável e *cento e vinte e oito passistas da Portela*”<sup>117</sup>.

Já o periódico O Jornal relata que, depois do banquete,

seguiram todos para os jardins, onde teve lugar a recepção. A “Escola de Samba Unidos da Portela”, representando ali o *folclore brasileiro*, exibiu-se em seguida com o garbo de seus componentes e o mesmo brilho que a consagrou como melhor nos três últimos Carnavais cariocas. O colorido dos trajes dos “Unidos da Portela”, a música dos atabaques, cuícas, tamborins e afochês, as evoluções da porta-estandarte e a própria paisagem dos jardins da Chancelaria criavam um ambiente de encantamento que deslumbrou a representante da família real britânica<sup>118</sup>.

Mais de 30 anos depois da série de entrevistas do mesmo jornal, analisada nos capítulos anteriores, novamente encontramos o samba apresentado como folclore. Não é a intenção voltarmos a esse debate, entretanto tal fato não pode passar despercebido. Mesmo com a ideia de uma vitória do samba, por este ter sido apresentado para a Duquesa de Kent em cerimônia oficial, com a presença do presidente da república, o gênero continuava sendo tratado como folclore e não como cultura. Relembrando Frantz Fanon, um povo que oprime comporta-se destruindo valores culturais, “a linguagem, o vestuário, as técnicas são desvalorizadas” (FANON, 2011, p.275), de maneira que o que se observa é, não a morte de uma cultura, mas sim uma “agonia continuada”.

Por um lado, há uma cultura na qual se reconhecem qualidades de dinamismo, de desenvolvimento, de profundidade. Uma cultura em movimento, em perpétua renovação. Frente a esta, encontram-se características, curiosidades, coisas, nunca uma estrutura (*Ibidem*, p.276).

---

<sup>117</sup> Correio da Manhã, 13 de março de 1959, ed.20233, p.8, grifo meu.

<sup>118</sup> O Jornal, 13 de março de 1959, ed.11817, p.5, grifo meu.

Sendo assim, esse processo mumifica determinada cultura, tornando-a folclore, algo exótico, retirando dela as “linhas de forças espontâneas, generosas, fecundas” (*Ibidem*, p.276) que a percorrem. Tornando-a uma cristalização de “tradições de tempos imemoriais” (ABREU, 2003, p.88). É isto que encontramos na descrição do encontro entre membros da Portela e a Duquesa de Kent que é descrito n’O Jornal.

Cartola e Carlos Cachaca não são os únicos a, de certa maneira, historicizar o samba em suas melodias. Outro sambista que também fez isso foi Nelson Sargento. Muito embora tenha sido gravada na voz do sambista no ano de 1979, “Agoniza mas não morre” já havia sido lançada anteriormente, em 1978, na voz de Beth Carvalho, no álbum *De Pé no Chão*<sup>119</sup>.

Samba agoniza mas não morre  
Alguém sempre te socorre  
Antes do suspiro derradeiro  
Samba negro, forte, destemido  
Foi duramente perseguido  
Na esquina, no botequim, no terreiro  
Samba inocente, pé no chão  
A fidalguia do salão  
Te abraçou, te envolveu  
Mudaram toda a tua estrutura  
Te impuseram outra cultura  
E você não percebeu

Sargento parece mais cético quanto à história do samba. Se para Cartola e Carlos Cachaca o samba foi vitorioso por “percorrer todo o universo”, já não pertencendo mais à “Praça”, mas mantendo a “roupagem que saiu daqui”, para Sargento a “fidalguia do salão”, ao abraçar o samba, acabou impondo-lhe “outra cultura”.

Neste caso, o que desejo enfatizar é que Nelson Sargento remete a um período de outrora, onde o samba, “negro forte e destemido”, teria sido “duramente perseguido, na esquina, no botequim, no terreiro”. Ele não é o único a relatar em suas músicas um período marcado pela repressão ao samba e aos próprios sambistas. Cerca de quarenta anos antes de Nelson Sargento gravar esta música, Tio Hélio e Nilton Campolino compuseram a canção “Delegado Chico Palha”, em 1938.

Nesta composição os autores apresentam o Delegado Chico Palha, que “sem alma” e “sem coração”, na região de Madureira, sua jurisdição, coibia a prática de samba e de “curimba”, não através do aparato legal e do uso da lei, mas sim da violência física:

Delegado Chico Palha  
Sem alma, sem coração

---

<sup>119</sup> Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11966/nelson-sargento#>>. Acesso em 28 dez. 2021.

Não quer samba nem curimba  
Na sua jurisdição  
Ele não prendia  
Só batia  
Era um homem muito forte  
Com um gênio violento  
Acabava a festa a pau  
Ainda quebrava os instrumentos  
Ele não prendia  
Só batia  
Os malandros da Portela  
Da Serrinha e da Congonha  
Pra ele eram vagabundos  
E as mulheres sem-vergonhas  
Ele não prendia  
Só batia  
A curimba ganhou terreiro  
O samba ganhou escola  
Ele expulso da polícia  
Vivia pedindo esmola

Ao longo da pesquisa realizada nos jornais cariocas, encontrei diversas menções a Chico Palha nas colunas policiais, até o ano de publicação desta música, em 1938. Entretanto, há algumas questões que destoam do que é dito na composição.

Em primeiro lugar, diferentemente do que é cantado, Chico Palha não seria “delegado”, e sim “investigador”, muito embora de fato tenha atuado a maior parte de sua carreira na região de Madureira e adjacências, como aponta a música (Portela, Serrinha e Congonha são ruas ou regiões do bairro de Madureira e arredores). A atuação de Francisco Fernandes Palha (Figura 20), nome do investigador Chico Palha, é reconhecida em reportagem do periódico *Diário da Noite*, ao criticar uma possível reorganização no 23º distrito policial, responsável pela região da “grande Madureira”. Abelardo Simões, ao ser nomeado delegado do 23º distrito, mostrou-se desejoso de trazer consigo sua antiga equipe do 22º, sendo criticado por isso no periódico. A reportagem afirma que “a mudança do investigador Francisco Fernandes Palha, é um erro que a nova autoridade elabora”, já que “Palha trabalha como investigador, há mais de dez anos no 23º districto”, e sendo ele “bastante trabalhador (...) muito tem feito na descoberta de grandes roubos e de seus autores”<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> *Diário da Noite*, 29 de agosto de 1930, ed.A00278, p.9.

Figura 20 - Francisco Fernandes Palha



Fonte: Diário da Noite, 4 de dezembro de 1933, ed.01108, p.2.

Anos depois, Francisco Palha volta a ser elogiado, agora por sua atuação na região do Méier, relativamente próxima a Madureira, mas ainda como investigador. Segundo edição do jornal, a sua atuação “trouxe para a população suburbana um grande allivio, pois os furtos e os frequentes assaltos que naquelles lugarejos se verificam constantemente diminuíram bastante”. O texto traz, ainda, um relatório com os números do 19º distrito, onde agora atuava Palha: “Averiguações, 29; vadios, 28, descuidistas, 20; arrombadores, 4; batedores de carteira, 3; vigaristas, 6; desordeiros, 5; e condenados, 3”. Desses, 39 foram processados por vadiagem; 8 foram remetidos à Delegacia Geral de Investigações; 3 foram mandados para a seção de capturas, por terem mandatos expedidos; 6 foram mandados a outros distritos, por serem acusados lá; e 23 foram soltos por terem emprego, muito embora fossem fichados, segundo a reportagem. Além desses, 16 foram soltos por nada terem de acusação; 2 por estarem doentes e um único indivíduo que estaria aguardado “destino conveniente”<sup>121</sup>.

Outro fato narrado pela música, e que parece destoar da realidade apresentada nos jornais, diz respeito à sua expulsão da polícia e sua conseqüente vida de mendicância, já que, no ano de 1939, ou seja, um ano após a composição, ainda encontramos notícias da atuação de tal investigador, mesmo que em outra região<sup>122</sup>. Mas, definitivamente, o que

---

<sup>121</sup> Diário da Noite, 4 de dezembro de 1933, ed.01108, p.2.

<sup>122</sup> Diário da Noite, 29 de junho de 1939, ed.03684, p.8; A Noite, 29 de junho de 1939, ed.09836, p.3.

chama a atenção é o fato de que, nas pesquisas realizadas nos periódicos, não encontramos nenhuma menção direta à sua atuação na repressão ao universo do samba, seja através da prisão de sambistas, seja através de diligências feitas em locais onde explicitamente se tocava samba. O que os registros jornalísticos mostram é a atuação do investigador especialmente contra roubos, furtos, posse ilegal de armas, investigação de assassinatos, assim como coibindo a vadiagem. No ano de 1934, por exemplo, ele é elogiado por realizar uma “guerra á vadiagem”, tendo sido, no 19º distrito, 96 pessoas processadas pelo delito, embora 82 pessoas tenham sido soltas por “estarem trabalhando”<sup>123</sup>.

Há que se destacar, no entanto, que a atuação, tanto do investigador como do 23º distrito, local onde Palha atuou por diversos anos, foi alvo de críticas por parte da população e dos jornalistas. No ano de 1930, “o velho policial Francisco Palha” acabou ferido numa ação da polícia para coibir um “meeting comunista”, tendo sido internado “em quarto particular no Hospital do Prompto Socorro”<sup>124</sup>. No entanto, se primeiramente a reunião coibida foi tratada como um “meeting comunista”, nos dias que se seguiram à ação os jornais trouxeram uma retratação. Tal reunião, ocorrida em Madureira, não era “promovida por comunistas e sim por moradores da localidade, que protestavam contra a *acção das autoridades policiaes* dali na campanha que vêm fazendo contra o uso de armas proibidas”. O próprio Chico Palha, em diversas ocasiões, é o responsável pela apreensão de indivíduos portando algum tipo de arma, em especial facas e punhais. Segundo os moradores, “vários policiaes incumbidos dessa missão [atuar na repressão ao uso de armas proibidas] na zona do 23º districto, têm praticado uma *série ininterrupta de violências*”<sup>125</sup>. Anos depois, encontramos outra crítica a Chico Palha, afirmando que sua atuação na “repressão da vadiagem” na região do Méier “é um grande mytho”, já que os números de reclamações e queixas não tem caído<sup>126</sup>.

Tanto a figura versada por Tio Hélio e Nilton Campolino, quanto a historicização que Nelson Sargento retratou em sua composição – de um período composto por perseguições ao samba e aos sambistas – podem ser enquadrados naquilo que Marc Hertzman chamou de “paradigma da repressão”. Neste capítulo vamos nos aprofundar justamente nesse conceito, dialogando com os capítulos anteriores e com novas fontes.

---

<sup>123</sup> Diário da Noite, 4 de janeiro de 1934, ed.01133, p.1.

<sup>124</sup> Diário da Noite, 14 de maio de 1930, ed.A00186, p.1.

<sup>125</sup> Diário da Noite, 17 de maio de 1930, ed.A00189, p.3, grifos meus.

<sup>126</sup> Diário da Noite, 17 de abril de 1934, ed.02015, p.12.

#### 4.1 Paradigma da Repressão para Marc Hertzman

Em *Making Samba: a new history of race and music in Brazil* (2013), Marc Hertzman define aquilo que chamou de “paradigma da repressão” (“punishment paradigm”) como “a ideia amplamente aceita de que o samba foi violentamente reprimido e sistematicamente marginalizado antes de se tornar um símbolo da identidade nacional” (HERTZMAN, 2013, p.31-32). A ascensão do samba como um símbolo nacional teria sido explicada de diversas formas, “mas o ponto de partida é sempre um período de repressão, que teria se estendido desde o período da escravidão até os anos iniciais do século XX”, e essa ideia teria sido modelada durante aquilo que ele chama de “era de ouro do samba”, entre as décadas de 1930 e 1950, e amplamente aceita nas décadas de 1960 e 1970, “graças, em grande parte, ao ambicioso projeto engendrado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro” (*Ibidem*, p.51).

Entretanto, apesar do esforço discursivo e do trabalho de diversos acadêmicos, para Hertzman, a ideia de que o samba foi sistematicamente reprimido não se sustenta.

Como visto, o Código Penal de 1890 não faz menção à música. Apesar de diversas regulações locais limitarem alguns tipos de música e de instrumentos a serem tocados em locais e horários específicos, o samba nunca foi sistematicamente proibido. Uma lei de 1889 baniu os batuques no Rio de Janeiro, e uma lei similar foi aprovada em Salvador em 1904. Durante os anos iniciais da década de 1910 a polícia, em ambas as cidades, e de maneira intermitente, proibiu pandeiros, samba e batuques em selecionadas celebrações públicas. Enquanto esses exemplos demonstram como as autoridades muitas vezes entenderam música como desordem, eles não fundamentam alegações abrangentes sobre uma sistemática e coordenada repressão. Além disso, os argumentos que conectam as regulações no pré e no pós-abolição transmitem uma falsa profundidade e unidade histórica a uma forma musical que não se consolidou em um único gênero até o final da década de 1920. (...) Porque os grupos marcados pelo projeto “civilizacional” eram frequentemente os mesmos associados ao samba, histórias sobre a repressão da música se transformaram perfeitamente em histórias bem documentadas da violência racista policial (*Ibidem*, p.52-53).

A questão principal para o autor é que a noção de que o samba era proibido ao longo da Primeira República não é procedente, já que, de fato, o Código Penal vigente à época não menciona em nenhum momento o samba. O que diversos acadêmicos e estudiosos fizeram ao longo dos anos foi, na verdade, “assumir que as autoridades usaram as leis anti-vadiagem como justificativa legal para assediar os músicos” (*Ibidem*, p.54-55). Para romper com esse argumento o autor se debruçou sobre uma amostra de 424 indivíduos que, de 1890 a 1940, foram

formalmente *acusados* após terem sido presos por vadiagem nos distritos de Santana e Santo Antônio, áreas que incluem a “Pequena África”, Praça Onze (um local de encontro de músicos, demolida em 1942 como parte de reformas urbanas), partes da zona portuária do Rio, e uma série de casas e espaços de encontro de pessoas que participaram de forma proeminente no desenvolvimento do samba e no ambiente religioso e cultural afro-brasileiro mais amplo da cidade (*Ibidem*, p.54-55, grifo meu).

E, analisando esses casos, o autor não encontrou processos que relacionassem a vadiagem aos músicos formalmente. Para o autor, a falta desses casos é um “forte indicativo de que a polícia não apresentou acusações formais de vadiagem contra indivíduos por tocar música nas ruas”, muito embora os próprios registros, segundo Hertzman, “não reflitam interações informais” (*Ibidem*, p.66-67).

Ainda sobre essa amostra, Hertzman faz algumas pontuações que merecem ser resgatadas aqui. Em primeiro lugar, o autor tem a ciência de que prisões fundamentadas na lei anti-vadiagem traziam consigo “frases vagas que dificultam saber exatamente o que a maioria dos acusados fez para provocar sua prisão”, já que termos como “vagando”, “perambulando sem destino”, ou mesmo “conhecido vagabundo”, “vagabundo contumaz” e “estado de flagrante ociosidade” eram amplamente utilizados (*Ibidem*, p.57-58). Em segundo lugar, o autor aponta que, apesar do importante papel que o Centro Musical<sup>127</sup>, os ranchos carnavalescos, as escolas de samba e os clubes – sociais e de dança – desempenhavam na vida dos músicos, “essas instituições raramente ou nunca provinham acesso a direitos profissionais e reconhecimento”, como outras instituições de trabalhadores provinham para acusados de vadiagem, como a Resistência, o sindicato dos trabalhadores do Porto, localizado na Zona Portuária. Justamente por isso, “encontrar músicos nos arquivos policiais é uma tarefa difícil”. Os trabalhadores presos sob a acusação de vadiagem “tinham muito menos chance de se reconhecerem como músicos do que outras opções dentro de uma série de profissões”, pois tinham a “consciência de associação entre a música e o submundo” (*Ibidem*, p.61-63).

Assim, o autor faz ressalvas quanto à identificação dos músicos nos registros policiais, reconhecendo também que, muitas vezes, os registros não refletem certas ações ilegais ou violentas, já que os “policiais poderiam quebrar violões, tocadores de pandeiro poderiam subornar para escapar de situações complicadas e indivíduos poderiam ser detidos temporariamente, tudo sem deixar rastros”. Para ele, apesar de “suficientes

---

<sup>127</sup> Centro Musical do Rio de Janeiro foi uma “organização fundada em 1907 por instrutores musicais pertencentes a setores da elite e majoritariamente brancos. A organização, que representava somente um pequeno grupo de artistas, dizia ser defensora da ‘classe musical’” (HERTZMAN, 2013, p.61).

exemplos nas entrevistas orais e nos jornais sugerirem que a repressão ad hoc de fato ocorreu”, esses incidentes “não constituem evidência suficiente para apoiar as alegações de sistemática e generalizada repressão” (*Ibidem*, p.67).

Neste capítulo pretendo dialogar com a ideia de Hertzman de que a repressão ao samba não se deu de maneira sistemática. Para isso, pretendo me debruçar em três tópicos: as continuidades entre o pré e o pós-abolição; aspectos relacionados à atividade policial; e questões relativas à construção espacial do Rio de Janeiro. Estes três tópicos acabam perpassados, em primeiro lugar, pelo racismo estrutural presente na sociedade naquele momento – e até os dias de hoje, infelizmente – mas, também, pela construção ideológica daquilo que era chamado de “classes perigosas”. Tudo isso enquadrado, evidentemente, pelo contexto social do pós-abolição, marcado pelo processo de ordenamento social de uma sociedade republicana e capitalista.

#### **4.2 Classes perigosas e a atividade policial**

Já no título, Marc Hertzman diz que seu trabalho pretende estabelecer uma nova história da raça e da música no Brasil. Entretanto, ao longo de seu trabalho fica bastante patente que ele trata, na verdade, de questões relacionadas ao surgimento do mercado nacional em âmbito local, na cidade do Rio de Janeiro. As personagens e os processos criminais analisados dão conta somente desse recorte, muito embora a legislação seja tratada de maneira mais ampla. No que diz respeito à relação entre legislação, processos e a conclusão de que a repressão ao samba é muito mais um paradigma do que uma realidade concreta, o cenário torna-se ainda mais restrito: a Zona Central da então capital federal. Para um trabalho com uma conclusão tão ampla, e que se propõe a lançar uma nova perspectiva histórica e historiográfica sobre raça e música no Brasil, suas conclusões possuem, em certo grau, algumas limitações. Ao longo desse capítulo vamos nos deter em algumas delas.

Há dois fatores não abordados por Hertzman que certamente influem no resultado final de sua pesquisa. Em primeiro lugar, o autor se debruça somente sobre a esfera judicial, deixando de compreender o modo de atuação das forças policiais no Rio de Janeiro. Em segundo lugar, não leva em conta na sua análise a transformação socioespacial que a cidade enfrenta naquele momento, e que influencia diretamente não só na atuação dessas forças policiais, mas, ao mesmo tempo, na atualização de um imaginário social.

É necessário também não perdermos do nosso horizonte, como apresentado no primeiro capítulo, que estamos falando de um período – a Primeira República – inaugurado por duas mudanças cruciais no universo político, econômico e social brasileiro: a passagem da ordem escravista para o capitalismo e da Monarquia para a República. Como apresentado anteriormente, ambas as passagens são compreendidas no trabalho aqui desenvolvido a partir da ótica da “revolução passiva”. Dessa maneira, esses processos históricos foram tocados majoritariamente por uma elite de mentalidade ainda escravocrata, fazendo com que a modernização seja do tipo conservadora. Ou seja, ao mesmo tempo em que há rupturas, há traços significativos de continuidade. No caso brasileiro, a mentalidade escravocrata permaneceu como uma bússola política, assim como a sujeição de pessoas negras a espaços de subordinação, seja ela econômica, política ou mesmo cultural, muito embora parte da população negra, e da população geral, se posicionasse contra essa subordinação.

Se considerarmos que esses processos representam significativas continuidades, podemos falar somente em uma atualização do imaginário, e não em uma ruptura brusca e definitiva de certas categorias do pensamento social anteriores a 1888 e 1889, anos da assinatura da lei Áurea e da Proclamação da República, respectivamente. É nesse cenário de certa atualização do imaginário, especialmente com a chegada das teorias racializantes – e racistas – já apresentadas anteriormente, que podemos falar de uma categoria da época que vai dialogar diretamente não só com a atuação das forças policiais, mas também com a construção de uma nova configuração socioespacial na cidade do Rio de Janeiro: as “classes perigosas”.

Segundo Sidney Chalhoub (1996), o conceito de “classes perigosas” penetra no imaginário das elites brasileiras, especialmente dos deputados, ao longo da segunda metade do século XIX, como uma apropriação do debate que ocorria na Europa – de certa maneira, de modo muito próximo ao debate suscitado pelas teorias raciais. A partir da visão inglesa, “as classes perigosas eram constituídas pelas pessoas que já houvessem passado pela prisão, ou as que, mesmo não tendo sido presas, haviam optado por obter o seu sustento e o de sua família através da prática de furtos e não do trabalho” (CARPENTER APUD CHALHOUB, 1996, p.20). Segundo a visão francesa, que falhou na tentativa de “determinar com qualquer precisão a fronteira entre as ‘classes perigosas’ e as ‘classes pobres’ (...), o perigo social cresce e torna-se de mais a mais ameaçador, à medida que o pobre deteriora a sua condição pelo vício e, o que é o pior, pela ociosidade” (FRÉGIER APUD CHALHOUB, 1996, p.21). Chalhoub afirma que a ausência de

determinação das fronteiras entre classes pobres e classes perigosas permite que os deputados brasileiros encontrem inspiração para filosofar “sobre a questão do trabalho, da ociosidade e da criminalidade na sociedade brasileira” (CHALHOUB, 1996, p.21).

Os debates parlamentares não respondem à questão com clareza, mas é possível perceber uma tendência: para os nobres deputados, a principal virtude do bom cidadão é o gosto pelo trabalho, e este leva necessariamente ao hábito de poupança, que, por sua vez, se reverte em conforto para o cidadão. Desta forma, o indivíduo que não consegue acumular, que vive na pobreza, torna-se imediatamente suspeito de não ser um bom trabalhador. Finalmente, e como o maior vício possível em um ser humano é o não-trabalho, a ociosidade, segue-se que aos pobres falta a virtude social mais essencial; em cidadãos nos quais não abunda a virtude, grassam os vícios, e logo, dada a expressão “classes pobres e viciosas”, vemos que as palavras “pobres” e “viciosas” significam a mesma coisa para os parlamentares (*Ibidem*, p.22).

E tal raciocínio tem seus desdobramentos: “os pobres carregam vícios, os vícios produzem os malfeitores, os malfeitores são perigosos à sociedade; juntando os extremos da cadeia, temos a noção de que os pobres são, por definição, perigosos” (*Ibidem*, p.22). Ainda segundo Chalhoub, essa abstração teria se tornado um dos fundamentos para a atuação policial “nas grandes cidades brasileiras desde pelo menos as primeiras décadas do século XX”, fazendo com que esta instituição partisse do “pressuposto da suspeição generalizada”. Vale ainda destacar que, tal qual apresentei no primeiro capítulo, os anos finais do século XIX são marcados pela entrada no debate brasileiro de todo um ideário europeu racializante e racista, que norteou grande parte do debate criminal, especialmente na figura de Nina Rodrigues. Desta maneira, a ideia de suspeição generalizada tinha seus focos principais: “Os negros se tornaram suspeitos preferenciais também devido àquilo que os ex-senhores e atuais patrões imaginavam ser o caráter dos indivíduos egressos do cativeiro” (*Ibidem*, p.23-24). Essa forma de raciocínio, entremeada de racismo, é um dos grandes resquícios da mentalidade escravocrata. A categoria de “classes perigosas”, como aponta Chalhoub, apresenta fortes traços de continuidade ideológica dos tempos de outrora, tomando preferencialmente, mas não exclusivamente, como veremos, a figura do negro como alvo a ser coibido. É hora de nos debruçarmos no modo de atuação das forças policiais.

Para fundamentar o “paradigma da repressão”, como vimos, Marc Hertzman resgata processos compreendidos entre 1890 e 1940, de “acusações formais” de vadiagem, totalizando 424. Se tomarmos uma média, são cerca de 8 a 9 casos por ano. Entretanto, ao se debruçar diretamente sobre os processos formais de acusação, Hertzman deixa uma lacuna importante: como atuavam as forças policiais nesse período? Elas de

fato faziam toda a tramitação legal do processo, da prisão à formalização do inquérito e, por fim, da acusação? Essas perguntas são fundamentais, pois representam uma lacuna importante na tese do autor.

Se voltarmos ao investigador Chico Palha e aos números divulgados pelos jornais, veremos que no ano de 1930, na região do Méier e adjacências, aparecem algumas categorias que são bastante demonstrativas de um padrão de atuação das forças policiais no Rio de Janeiro: 29 pessoas foram levadas para “averiguações”. Ademais, além dos 39 processados por vadiagem, 23 pessoas foram soltas “por terem emprego” e 16 “por nada terem de acusação”<sup>128</sup>. No ano de 1934, ao longo daquilo que o jornal chamou de “guerra á vadiagem”, 96 pessoas foram processadas pelo delito, mas, ao mesmo tempo, 82 pessoas foram soltas por “estarem trabalhando”<sup>129</sup>.

Esses números são fundamentais porque nos mostram um padrão comum de atuação: as “prisões correcionais e por averiguação”, que, segundo Alessandra Teixeira, foram modalidades “amplamente utilizadas desde o período imperial até meados dos anos 80 do século XX”, e que consistiam em

detenções efetuadas pela polícia, não necessariamente conectadas a eventos delitivos ou mesmo contravencionais, realizadas sem ordem judicial ou situação de flagrante delito. Executadas sem nenhuma formalidade legal, centradas no arbítrio das forças policiais, as prisões correcionais se converteram no principal instrumento de gestão da lei pelo sistema repressivo no país, durante quase duzentos anos (TEIXEIRA, 2015, p.44)

Essa modalidade de prisão, ainda segundo Teixeira,

se converteu no instrumento de controle através do qual o aparelho policial pode gerir as ilegalidades, subtraindo do sistema de justiça essa prerrogativa. Para se imiscuir num campo em que operavam desde as pequenas desordens urbanas até as economias criminais, não haveria as forças de ordem de percorrer o curso completo da justiça e da punição, consistindo as prisões correcionais exatamente no dispositivo que permitia a interrupção desse percurso (*Ibidem*, p.48-49).

Um ponto fundamental para a autora é que essa maneira de atuação da polícia no Brasil, mas mais especialmente nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, representava uma continuidade da antiga ordem senhorial escravista:

Entre o Estado, representado nas forças de ordem, e o senhor de escravos, há uma relação de continuidade, não de antagonismo ou superação. E a apropriação que um fazia da justiça se transfere pelo mesmo princípio ao outro, através de dispositivos de controle que atravessam longos períodos, e sobrevivem graças ao modo como se

---

<sup>128</sup> Diário da Noite, 4 de dezembro de 1933, ed.01108, p.2.

<sup>129</sup> Diário da Noite, 4 de janeiro de 1934, ed.01133, p.1.

reconfiguram, adaptando-se às mudanças políticas, econômicas e até jurídicas que se impõem (...). O controle sobre o sistema policial constituiu na grande pedra de sustentação do poder local, produzindo uma ordem de efeitos que certamente extrapola as primeiras décadas da República (...). É sobretudo nesse contexto de uma justiça privatista, e de um modelo policial ancorado nas forças políticas locais (...) que práticas como as detenções correcionais e permanente desproporção entre prisões e inquéritos/processos encontram sua gênese (*Ibidem*, p.49-50)

Essas prisões correcionais tinham como função “a manutenção da ordem pública”, e não estavam voltadas para “condutas criminais propriamente ditas, ou mesmo para o cometimento de contravenções. Destinavam-se, antes, a *determinados tipos sociais* e eram operacionalizadas à margem dos termos legais e à *revelia de uma acusação formal, sem a formação do devido processo legal*” (TEIXEIRA, SALLA, MARINHO, 2016, p.388, grifos meus). “Determinados tipos sociais”, muito embora seja uma expressão bastante vaga, deve ser pensada com a sobreposição da ideia de “classes perigosas”, mas também tendo em mente que o debate racial vigorava com certa penetração social, especialmente no círculo jurídico, ao longo da Primeira República. Os alvos preferenciais das prisões correcionais eram pessoas negras e pobres, com vestimentas que não satisfizessem certos critérios de enquadramento para aquilo que se pensava ser o sujeito trabalhador. Quando presas, essas pessoas não tinham acesso a advogados nem ao trâmite que constava em lei, já que acabavam sendo liberadas “sem a formação do devido processo legal”. Desta maneira, essas prisões devem ser entendidas num contexto em que a elite política buscava alcançar novos valores sociais, especialmente naquilo que diz respeito a uma nova ética do trabalho, assim como a novos modelos de comportamento, sendo os estilos desviantes coibidos.

Marc Hertzman, ao se debruçar exclusivamente sobre a esfera judicial, perde de vista o funcionamento da força policial carioca no período estudado, e como esse funcionamento tinha como pilar de sustentação as prisões correcionais, que não “subiam” de esfera, ou seja, não resultavam em processos formais. Como o autor analisa processos já formalizados, acaba ignorando uma série de práticas informais e ilegais que a força policial empregava cotidianamente no controle das massas.

Outros dois autores discorrem sobre a prática policial da época: Maria Clementina Pereira Cunha (2015) e Marcos Bretas (1997). Para este, em sua tese de doutoramento, (“You can’t! The daily exercise of police authority in Rio de Janeiro (1907-1930)”)

O controle do comportamento urbano era frequentemente efetuado somente através da atividade policial, sem o recurso de procedimentos penais: por exemplo, a força especial encarregada da vadiagem reportou

em 1928 que 472 prisões resultaram somente em 61 acusações. *Uma noite na cadeia ou em alguns casos o assédio sistemático por meio de prisões contínuas poderia ser um poderoso método de dissuasão sem a necessidade de processos envolvendo juízes que frequentemente estavam dispostos a não condenar aqueles acusados de vadiagem* (BRETAS, 1997, p.99, grifo meu).

Inclusive, é necessário destacar que dentro da própria polícia havia o diagnóstico de que a força policial no Rio de Janeiro funcionava com base em ilegalismos e arbitrariedades. Em 1904 o jornal Gazeta de Notícias estampava, em sua primeira página, parte do relatório do então chefe de polícia na época, “Dr. Cardoso de Castro”, que descrevia um cotidiano de arbitrariedades e violências, afirmando que, com razão, a população não depositava confiança neste aparato coercitivo do Estado. Afirma Castro que a polícia “não pode ser um espantalho de repressão, nem uma figura odiosa, educada na escola da prepotência e do arbítrio, avessa às normas jurídicas”, gerando, por isso mesmo, certa “desconfiança do público, prompto sempre a considerá-la como um instrumento compressor de que toda gente deve fugir”. Crítico a esse padrão policial, ele afirma que “é simplesmente intolerável a ideia de uma organização policial exclusivamente preparada para o castigo”, assim como para um “regimen de arbitrariedade de toda sorte”. A instituição, diz o seu próprio chefe, seria “anachronica e auctoritaria, em desacordo flagrante com o seu tempo e com o seu meio, mais propensa a causar vexames do que a cumprir com circumspecção os seus deveres”. A desconfiança de parte da população em relação às forças policiais seria correta, justamente porque “seus habitos inveterados de violencia foram gerando por toda parte um sentimento do mais vivo desamor”<sup>130</sup>.

Parte dessa violência e arbitrariedade pode ser observada naquilo que ficou conhecido como “canao”. Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, a “canao” era uma “prática habitual da polícia”, e consistia em “arrastar para o xadrez, sem motivo aparente, bandos de suspeitos para serem identificados na esperança de que um peixe graúdo caísse na rede” (CUNHA, 2015, p.69)<sup>131</sup>. Tendo em vista as arbitrariedades perpetradas pelas

---

<sup>130</sup> Gazeta de Notícias, 28 de março de 1904, ed.B00070, p.1.

<sup>131</sup> Na relação entre a prática da canoa e a nossa personagem Francisco Palha, uma notícia chama a atenção. No dia 22 de abril de 1930, o Diário da Noite informou: “O delegado do 23º districto, dr. Cicero de Mello, em companhia dos comissários Victor, Braga e dos investigadores Francisco Palha e Lima organizou na noite de hontem um ronda pelas principaes localidades daquelle districto, conseguindo prender muitos dos indivíduos que perambulavam pelas ruas de Madureira, Vaz-Lobo, D.Clara, Magno e Tury-Aassu”. O resultado é a prisão de 31 homens, com a alegação de que foram “encontrados com armas prohibidas”, tendo sido todos “autuados em flagrante”. Esse modus operandi se aproxima bastante com a ideia do que seria uma “canao”. Disponível em: Diário da Noite, 22 de abril de 1930, ed.00167, p,5.

forças policiais na cidade, a canoa e as prisões correcionais devem ser compreendidas como atos complementares no controle social.

Vale aqui lembrarmos de alguns casos trazidos anteriormente, que ilustram o mecanismo das prisões correcionais ou o assédio sistemático com vias à correção de determinados comportamentos, que não correspondiam à nova ética do trabalho e, portanto, eram desviantes dos aceitáveis por frações da elite brasileira e carioca.

No primeiro capítulo apresentei uma entrevista de Juvenal Lopes, concedida a Sérgio Cabral. Nela, o sambista narra uma batida policial a um samba no Morro do Urubu, localizado atualmente nos bairros de Pilares, Tomás Coelho, Piedade, Cavalcante e Abolição, todos na Zona Norte – e Subúrbio – do Rio de Janeiro. Diz o sambista que os policiais, após a batida, fizeram os envolvidos irem andando da casa onde ocorria o samba até o 23º distrito (importante ressaltar que este é justamente um dos distritos em que trabalhou Chico Palha, cuja atuação foi motivo de música). Esse percurso, hoje, traçado em linha reta, via atual Avenida Dom Helder Câmara, é de cerca de 5 quilômetros. Segundo Lopes, esse caminho foi feito a pé, cantando samba por ordem policial e à base de bengaladas. Ao chegarem no distrito, ficaram os sambistas sentados por horas, sem direito a nenhum tipo de defesa legal ou alimentação, pois diz Lopes que não chegaram a comer (CABRAL, 2016, p.28). Notem bem, não há indícios de fichamento, indiciamento, nem nenhum dos trâmites legais. O que há é um assédio no sentido corretivo, como descrito anteriormente.

No primeiro capítulo também apresentei outras batidas policiais, no Morro da Favella, então região Central, nas paragens do Jacaré, Zona Norte, também na região conhecida na época como Terra Nova (atualmente na interseção entre Pilares, Engenho da Rainha e Tomás Coelho), e ainda na Rua Barão do Bom Retiro, que corta em sua maior parte o atual bairro do Engenho Novo<sup>132</sup>. Apesar de só podermos contar com as descrições dos jornais, esses casos se assemelham bastante com os narrados por Juvenal Lopes, de um assédio sistemático das forças policiais, muito embora, em alguns deles, os indivíduos abordados tenham reagido violentamente. Alguns resistiram, recebendo a polícia com tiros. Mesmo que, como sinaliza Hertzman, não haja lei que coíba o samba, isso não freou o ímpeto das forças policiais em realizar esse assédio sistemático.

Outro caso que, por motivos distintos, mostra os limites das análises baseadas apenas nos procedimentos legais é o que envolveu João da Bahiana, também narrado no

---

<sup>132</sup> Notícias disponíveis nas páginas 29-31.

primeiro capítulo<sup>133</sup>. Ao ser interpelado pelo então senador Pinheiro Machado a respeito de sua ausência numa festa, o sambista disse que estava sem o seu instrumento, o pandeiro, pois este havia sido *apreendido* pela polícia na Festa da Penha. O senador então lhe entregou uma espécie de ordem a ser levada em uma loja de instrumentos para que, em seu nome, fosse confeccionado um pandeiro para ele. Na expectativa de que o sambista não mais sofresse com o *assédio* policial, Pinheiro Machado orientou que o novo instrumento tivesse uma dedicatória sua. Este é um comportamento que foge completamente ao enquadramento jurídico, mas não à realidade social. Não há fundamentação legal alguma sobre isso, mas os comportamentos da época balizam essa espécie de salvo conduto para que João da Bahianna portasse seu instrumento sem ser repreendido e assediado pelas forças policiais. Isso mostra que certos valores estavam fundamentados naquilo que Alessandra Teixeira chamou de “justiça privatista”.

Através de uma rede de contatos, já que o sambista fala que figuras importantes do cenário político da República, como o Marechal Hermes e o próprio Pinheiro Machado, frequentavam as “casas das baianas”, espaço religioso e festivo, com práticas de candomblé e de samba, João da Bahianna tenta se resguardar da atuação dessas forças policiais. Essas relações de âmbito privado tenderam a prevalecer sobre relações públicas. Sérgio Buarque de Holanda é bastante assertivo em descrever as relações no Brasil a partir daquilo que ele chamou de “homem cordial”. Segundo ele, “o desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira”. Sendo o brasileiro distante de uma noção ritualística da vida, nossas noções seriam “expressões legítimas de um fundo emotivo” (HOLANDA, 1995, p.147-148).

Reconhecendo o assédio sistemático sofrido por João da Bahiana, o senador Pinheiro Machado, uma figura pública de renome que ocupava cargos elevados no Estado Brasileiro, sugere que laços de apadrinhamento sejam acionados pelo sambista, na expectativa de evitar os constrangimentos ilegais que sofria em seu cotidiano. Esse caso é bastante ilustrativo de que não é possível analisarmos todo um quadro de repressão somente a partir de elementos formais de funcionamento do Estado, justamente porque parte fundante desse Estado consiste em burlar a lei como norma. As burlas à lei são entendidas, aqui, em um sentido bastante amplo, tendo em vista que as próprias forças policiais se utilizavam das prisões correcionais, não previstas em lei, como forma de

---

<sup>133</sup> Caso abordado na página 62.

controle social. Marc Hertzman não leva em consideração esse funcionamento bastante complexo do Estado brasileiro.

É bastante provável e verossímil que as forças policiais agissem partindo do imaginário coletivo das “classes perigosas”, assediando pessoas que atendessem a determinados critérios físicos e comportamentais: pessoas negras, portando instrumentos musicais, em determinados horários, muitas vezes não se vestindo da maneira esperada<sup>134</sup>. Isso tudo tem relação direta com esse momento de transformação social, no qual a população egressa da escravidão adentrava um novo tipo de organização socioeconômica fundamentada no assalariamento. Cabe ressaltar que as mudanças sociais, e sobretudo a formação de uma nova ética do trabalho, atingiam as classes populares como um todo, formadas por pessoas desprovidas economicamente e que detinham somente sua força de trabalho para sobreviver. Uma população pobre que, apesar da certa prevalência de pessoas negras, definitivamente não era composta somente por elas. No primeiro capítulo busquei demonstrar como o samba também estava sendo disputado, enquanto discurso, a partir de uma nova ética do trabalho. Esse processo de transição, como assinala Chalhoub, “foi um processo de luta, de imposições e resistências, e não um caminhar harmônico, linear e tranquilo” (CHALHOUB, 2012, p.257).

Na expectativa de fazer valer essa nova ética do trabalho, o aparato policial cumpria um papel significativo:

sua função é ao mesmo tempo de vigilância – na medida em que deve zelar pela disciplina da força de trabalho – e de repressão direta – na medida em que deve espancar e arremessar ao xilindró todos aqueles que se negam a se sujeitar às picaretas demolidoras da prefeitura ou à condição de trabalhadores assalariados (*Ibidem*, p.269).

Esse comportamento de assédio sistemático e prisões correcionais criava um sentimento de desconfiança da polícia pelos pobres, e que acaba sendo entendida como “perigosa”. Segundo Sidney Chalhoub essa desconfiança se dava porque essa força policial

estava nas ruas e nos botequins da cidade para reprimir os homens pobres, e não para arbitrar seus conflitos. A violência policial parecia tão generalizada e desmesurada na cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século XX que é impossível subestimar o papel do aparato repressivo policial enquanto elemento constitutivo essencial da

---

<sup>134</sup> Maria Clementina Pereira da Cunha narra um acontecimento de 1905, que é bastante sintomático sobre o perfil daqueles compreendidos como “classes perigosas”. Na madrugada do dia 16 de outubro de 1905, cerca de trinta pessoas foram “recolhidas à delegacia” apenas por estarem acordadas em “hora avançada” nas dependências de um cortiço na região da Pequena África, numa ação que, muito provavelmente, era fruto de uma “canoa” (CUNHA, 2015, p.72).

estratégia de formação de um mercado capitalista de trabalho assalariado (*Ibidem*, p.292).

Desta maneira, as forças policiais atuavam na expectativa de impor certos valores burgueses, como a ética do trabalho, ao mesmo tempo em que coíbiam práticas “não-modernas”, conceito trabalhado anteriormente, e que abrangia em grande medida práticas culturais não-europeias. Muito embora Hertzman critique a relação apontada por outros estudiosos entre samba-vadiagem-repressão, os indícios de que havia certa sobreposição são bastante razoáveis, justamente para garantir um comportamento padrão desse exército de mão-de-obra. Mesmo que *nominalmente* não apareça, nem em lei, nem nos processos analisados pelo autor, a prática policial das prisões correcionais aponta para um certo comportamento que não pode nem ser definido como desviante, e sim como padrão. Entretanto, é bastante provável que o assédio se desse muito mais pela sobreposição entre o ideário de “classes perigosas” e as representações dos sambistas. Sendo os sambistas pobres identificados como alvos preferenciais não somente por serem sambistas, mas por serem sambistas e ao mesmo tempo pobres e muitas vezes negros. O imaginário de “classes perigosas” vai muito além da questão pecuniária, englobando questões comportamentais e raciais. Por isso não é possível excluir dele a cultura do samba.

As prisões correcionais foram um instrumento largamente utilizado naquele momento, como os autores trazidos demonstram, na expectativa de corrigir comportamentos da população compreendida como perigosa, tendo como expectativa o avanço e o progresso da modernidade burguesa. E mesmo se tomarmos as acusações formais, nas quais Hertzman se debruçou, é necessário ter parcimônia, já que parecia expediente comum nas delegacias “forjar ou distorcer depoimentos de testemunhas”. Isso era feito por policiais ou mesmo por populares, que prestavam “declarações articuladas no sentido de desagrarar ou inocentar um companheiro” (*Ibidem*, p.283). Tudo isso contribui para apontar certas lacunas no trabalho de Marc Hertzman.

Ao privilegiar certas personagens em seu trabalho, Hertzman acaba focando em sujeitos que, em certo sentido, não atendiam completamente ao imaginário das classes perigosas. Esse é o caso de Pixinguinha, de seu irmão China e de Donga. Os músicos dos Oito Batutas, segundo o autor, pertenceriam a um “setor da burguesia de classe média, distinta, senão completamente removida dos setores mais pobres do Rio de Janeiro” (HERTZMAN, 2013, p.135-136). Muito embora, por serem pessoas negras, ainda

possuíssem aquilo que Muniz Sodré chamou de “handicaps negativos”<sup>135</sup>, eles pertenceriam a um setor médio que tinha acesso a produtos, bens e a uma qualidade de vida bastante distinta de outros setores sociais. No caso de Pixinguinha, a pensão que pertencia à sua família, a sua cara flauta e a possibilidade de ter – assim como seu irmão – aulas privadas de música com Irineu de Almeida são sinais de distinção em relação às classes mais pobres da cidade (*Ibidem*, p.135-136).

O fato de serem oriundos de uma classe intermediária fazia com que esses sujeitos não fossem os alvos *preferenciais* das forças policiais, muito embora eles não estivessem isentos de investidas, em função do racismo. João da Bahiana, mesmo possuindo laços com figuras importantes no universo político daquele momento, sofreu, segundo seus testemunhos, o assédio das forças policiais, situação muito próxima à narrada por Tio Hélio e Nilton Campolino. As queixas trazidas por João da Bahiana, pelos músicos citados, e por outros como Nelson Sargento, nos levam a novos questionamentos e à necessidade de outros apontamentos.

Mais acima afirmei que Hertzman deixa lacunas importantes no que diz respeito à atuação policial, assim como a questões pertinentes às transformações socioespaciais que a cidade enfrentava ao longo da Primeira República, e que influenciavam no imaginário social da época. É hora de nos debruçarmos sobre as questões socioespaciais.

### **4.3 Deslocamentos e novos imaginários: os subúrbios cariocas**

Tio Hélio e Nilton Campolino, na sua canção sobre Chico Palha, são bastante felizes em mostrar um certo deslocamento necessário: nos afastarmos, mas sem perdermos de vista, da região central, ou melhor, das freguesias urbanas, e nos debruçarmos sobre as freguesias suburbanas. Justamente porque foi durante o período estudado que o mapa social da cidade do Rio de Janeiro passou por mudanças substanciais, do ponto de vista qualitativo e quantitativo. É possível estabelecermos um ponto de inflexão na história demográfica do Rio de Janeiro: o período Pereira Passos, de 1902 a 1904.

Segundo Jaime Larry Benchimol, esse período constitui um “verdadeiro divisor de águas no processo histórico-social da estruturação do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro”, um momento que buscava transformar essa cidade “‘colonial’, pestilenta,

---

<sup>135</sup> Ver nota 63.

suja, antiestética numa metrópole civilizada e regenerada” (BENCHIMOL, 1992, p.18).

Ainda segundo Benchimol, essa transformação urbana tinha como objetivo

a criação de uma estrutura portuária condizente com o volume, a velocidade e a quantidade do movimento comercial de exportação e importação que constituía a base da vida econômica do Rio de Janeiro; a criação de vias de comunicação compatíveis com o volume e a velocidade da circulação de cargas e homens no âmbito da própria cidade; a erradicação das frequentes epidemias, em particular a febre amarela, que ceifavam a vida de milhares de pessoas, comprometendo o êxito da política de estímulo à imigração, além de colocar em permanente risco vidas no seio das próprias classes dominantes; a estratificação do espaço urbano carioca e a criação de espaços destinados ao lazer e ao desfrute das classes dominantes (*Ibidem*, p.317)

Para atingir todos esses objetivos foi necessário um “amplo leque de iniciativas que repercutiram como um terremoto nas condições de existência da população carioca”, com a demolição de centenas de prédios, “deixando ao desabrigo dezenas de milhares de pessoas – trabalhadores e gente pobre sobretudo” (*Ibidem*, p.316). Tudo isso, segundo Maurício Abreu, era fruto de uma “necessidade de adequar a forma urbana às necessidades reais de criação, concentração e acumulação do capital” (ABREU, 2006, p.59). Uma das facetas da ideia de modernização, já trabalhada.

Ao longo da Primeira República, mas com maior ênfase no período Passos, houve maciço investimento estatal, tanto via prefeitura quanto via União, na expectativa de adequar o Rio de Janeiro a um modelo moderno. Tanto para atender as necessidades econômicas, como também para criar um centro comercial, econômico, financeiro e político na região central do Rio de Janeiro, assim como para embelezar a cidade e torná-la mais próxima dos moldes europeus almejados na época. Todas essas mudanças impactaram quantitativamente, ou seja, na demografia da cidade, mas também qualitativamente, atuando no imaginário social da época.

No que diz respeito ao aspecto quantitativo, alguns dados demonstram um certo êxodo da população urbana, especialmente das freguesias centrais para as freguesias suburbanas. Entre 1890 e 1906, a população do Rio de Janeiro saltou de 522.621 habitantes para 805.335. No ano de 1920, a população chegou a 1.147.599 habitantes. Entre 1890 e 1920, essa população mais do que dobrou, crescendo em torno de 220%. Contudo, esse crescimento não foi proporcional entre as freguesias urbanas e suburbanas. Entre 1890 e 1906, se a cidade cresceu 54%, esse crescimento não se deu de maneira balanceada. As freguesias urbanas cresceram somente 44%, saindo de 429.745 para 619.648, ao passo que as freguesias suburbanas dobraram de tamanho: foram de 92.000

para 185.687. Se nos concentramos após 1906, ou seja, ao final do período Pereira Passos, veremos que entre 1906 e 1920 a população carioca cresceu 42%, sendo que as freguesias urbanas tiveram um crescimento de 28%, enquanto as suburbanas cresceram 92% (*Ibidem*, p.67-80).

Ao analisar majoritariamente casos de acusações formais de vadiagem oriundas das freguesias urbanas e centrais de Santana e Santo Antônio, Hertzman deixa uma lacuna considerável em todas as mudanças que estavam ocorrendo no Rio de Janeiro. Muito embora ambas ainda fossem freguesias de extrema relevância, inclusive com uma população considerável, seu diagnóstico final é bastante amplo, ainda mais se tivermos em conta que ele desconsidera um contingente populacional significativo que vivia para além dessas freguesias. Especialmente porque é essa população – tida como “classes perigosas” – que vai ser o alvo principal das reformas e, conseqüentemente, expulsa da região central migrando em dois sentidos: para as favelas, mas a “grande maioria, ao que parece, instalou-se nos subúrbios” (*Ibidem*, p.66). Tal apontamento também é feito por Maria Clementina Pereira Cunha, quando esta afirma que “vários sambistas, em meio a levadas de trabalhadores que viveram pela Cidade Nova e cercanias”, com as reformas, acabaram se deslocando “para os subúrbios” (CUNHA, 2015, p.28).

Contudo, é necessário assinalar que as reformas não tinham como objetivo precípua somente o ordenamento geográfico da cidade a partir do uso social do espaço. Como bem assinala Cristina Miyasaka, essas reformas “faziam parte do projeto dar ares ‘civilizados’ à capital federal”, o que incluía também “reprender hábitos populares” (MIYASAKA, 2011, p.154). A pretensão aos ares burgueses, com expectativa de tornar a cidade do Rio mais próxima em fisionomia e em costumes às grandes metrópoles europeias, como Paris, pode ser compreendida a partir da ótica da modernização, ideia já trabalhada em momentos anteriores.

A ideia de modernização é acompanhada não só de uma nova ordem burguesa, no sentido econômico, mas também por um ideário associado a certos valores civilizacionais e à defesa de novos comportamentos, que atuavam de maneira direta na expectativa das elites brasileiras, em especial da carioca, na “correção” de hábitos que não condiziam mais com um novo cenário que se buscava alcançar. É justamente por essas ideias que não é possível compreender o cenário do samba no Rio de Janeiro sem abordar as mudanças socioespaciais que a cidade enfrentava nesse momento. Essas mudanças tem o objetivo de modernizar a cidade do Rio em diversos aspectos: geográfico, econômico, moral, social.

Segundo o chefe da polícia, no relatório de 1904 citado anteriormente e, portanto, situado no período reformador do governo Passos,

a administração policial não podia de forma alguma conservar-se alheia a esse programma [reformador] do governo. Seria absurdo que se cogitasse do engrandecimento da capital da República, levantando um porto moderno, abrindo largas avenidas, multiplicando jardins e logradouros, confiando, em summa, à Municipalidade, um vasto plano de embelezamento e tomando a União o encargo de remodelar e desenvolver os serviços da hygiene, – e que ao mesmo tempo não se reflectisse na necessidade imperiosa de levar esse espírito de reforma até a administração policial, que é a que mais perto lida com o público e a que tem o dever immediato de assegurar-lhe a propriedade e a vida, bem como a obrigação de prever-lhe os *desvios* e *corrigir-lhe os más hábitos*.<sup>136</sup>

Mais à frente, nesse mesmo relatório, ele reafirma que o papel das forças policiais é “vigiar, prever, corrigir”, sendo necessário garantir a elas “uma educação prévia”, a fim de assegurar a defesa da vida, da propriedade e zelar “especialmente para que não se attente contra a ordem, *nem contra os bons costumes*”<sup>137</sup>. No momento que analisamos, especialmente no que diz respeito a um ideal de civilização europeia com um projeto de transformação com vistas à modernidade, a ideia de prever os desvios, corrigir os maus hábitos e, especialmente, defender os bons costumes é dirigida a certos comportamentos, entre os quais os relacionados ao estereótipo do samba e do sambista.

Esse processo de reformas é, então, dotado de extrema violência, em diversos sentidos. Já abordamos a violência policial explícita, contida nas prisões correcionais, mas há outras camadas de violência que precisam ser assinaladas. Como um projeto consciente, essa transfiguração da cidade criou espaços divididos “entre bairros burgueses e bairros proletários, e privilegiando apenas os primeiros na dotação de seus recursos” (ABREU, 2006, p.73). Dessa maneira, o Estado agia direta e conscientemente no processo de estratificação social.

Isso tem um impacto significativo no imaginário do que seriam as “classes perigosas”, que não deve ser desconsiderado na atuação das forças policiais. Tendo em vista que um grande número de sambistas, sobretudo aqueles que não alcançaram uma certa fama, mas estavam nos botequins e esquinas, bebendo sua cerveja, sua cachaça e versando, era oriunda de uma classe mais pobre e tida como alvo preferencial das forças policiais, é fundamental que entendamos certos movimentos sociais, demográficos e ideológicos que aconteciam na época. Vamos nos deter sobre dois: o processo de

---

<sup>136</sup> Gazeta de Notícias, 28 de março de 1904, ed.B00070, p.1, grifos meus.

<sup>137</sup> Ibidem.

favelização assinalado por Licia Valladares (VALLADARES, 2000), e o processo de “rpto ideológico da categoria subúrbio”, apresentado por Nélson da Nóbrega Fernandes (FERNANDES, 2011). Ambos os processos dialogam diretamente com o ideário das classes perigosas, da mesma maneira que possuem relação direta com o mundo do samba que se constituía na época, como veremos.

#### **4.4 O samba nas favelas e nos subúrbios: a atuação das forças policiais e o imaginário social**

Parte significativa das pessoas que eram enquadradas no estereótipo de “classes perigosas” vivia, ao longo do período Passos, na região mais afetada pelas reformas, a região central. Dessa maneira, foi esta população que acabou sendo obrigada, de maneira violenta, seja pela coação física ou pela coação econômica, a migrar para o alto – nos morros da região central e demais áreas – ou, aqueles que tinham uma condição financeira menos pior, a constituir residência nos subúrbios. O imaginário das classes perigosas acabou sendo atualizado. Se antes da demolição de cortiços e casas de cômodo estes eram considerados “o *locus* da pobreza, espaço onde residiam alguns trabalhadores e se concentravam, em grande número, vadios e malandros, a chamada ‘classe perigosa’”, intelectuais e autoridades vão

gradativamente deixando de lado o cortiço, que passa a ser coisa do passado e perde ênfase na própria órbita do sanitarismo. Definitivamente a favela vai passando para o primeiro plano quando se intervém, pensa, ou discute a cidade e/ou o país, quando se planeja seu presente ou seu futuro (VALLADARES, 2000, p.7-8).

Aqui não nos cabe explicar a fundo as causas que levaram à favelização. O ponto principal é compreender como o imaginário sobre as classes perigosas é atualizado na ordem discursiva e como ele influencia mais diretamente o mundo do samba. Trilharemos então dois caminhos: vamos nos debruçar sobre reportagens de jornais, assim como no livro *Na Roda do Samba*, do então jornalista Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, trabalhado anteriormente. Nesse sentido, ambas as fontes vão apontar para os morros como um lugar do samba, no qual residiam sambistas e certa originalidade no que diz respeito a esta cultura musical. Ao mesmo tempo, tais fontes evidenciam a construção de um imaginário coletivo em que os morros, já favelizados, são vistos como locais de residência da “nata” da bandidagem carioca que, sempre que possível, estaria presente nas rodas de samba locais. Havia, então, certa sobreposição entre favela, bandidagem e samba.

Lícia Valladares afirma que os intelectuais e jornalistas brasileiros passaram a interpretar o fenômeno da favelização ao longo do século XX a partir da construção de Euclides da Cunha sobre o Arraial de Canudos em “Os Sertões”, muito embora a obra seja posterior (data de 1902) ao “batismo do morro da Providência como morro da Favella (1887)”.

A ideia de comunidade, tão presente no arraial analisado por Euclides da Cunha, acaba se transpondo para a favela, servindo como modelo aos primeiros observadores que tentam caracterizar a organização social dos novos territórios da pobreza na cidade. À semelhança de Canudos, a favela é vista como uma comunidade de miseráveis com extraordinária capacidade de sobrevivência diante de condições de vida extremamente precárias e inusitadas, marcados por uma identidade comum. Com um *modus vivendi* determinado pelas condições peculiares do lugar, ela é percebida como espaço de liberdade e como tal valorizada por seus habitantes. Morar na favela corresponde a uma escolha, do mesmo modo que ir para Canudos depende da vontade individual de cada um. *Como comunidade organizada, tal espaço constitui-se um perigo, uma ameaça à ordem moral e à ordem social onde está inserida. Por suas regras próprias, por sua persistência em continuar favela, pela coesão entre seus moradores e por simbolizar, assim como Canudos, um espaço de resistência*” (VALLADARES, 2000, p.9-12, grifo meu)

Segundo Maria Clementina Pereira Cunha, parte dos modernistas, na década de 1920, “especialmente, mas não de forma exclusiva, aqueles que se vincularam às perspectivas do Partido Comunista” passaram a tratar a “favela” como um “fato estético”. Ela seria então

tomada daí em diante como marca de identidade da própria capital federal e, por extensão, de todo o país. Seus habitantes, igualmente romantizados em construções literárias do período, foram no mesmo movimento estilizados enquanto “malandros” – personagens épicos que agregavam à coragem e à valentia uma capacidade única de preservar valores e tradições tão populares quanto brasileiras. (...) Tal idealização da pobreza em suas qualidades estilizadamente “malandras”, associada sem mediações à condição racial e projetada sobre uma visão bucolicamente elevada da cidade a partir dos morros cariocas, foi empreendida por intelectuais e artistas plásticos a partir da década de 1920 (CUNHA, 2015, p.33).

Os jornalistas, cronistas e intelectuais da época passaram então a analisar o processo de favelização a partir de uma ótica idealizada, ora reforçando a coragem e a persistência de seus moradores, ora enfatizando o perigo que eles supostamente representavam. De todo modo, parte importante da coesão entre os habitantes das favelas, referida por Valladares, se dava justamente nos momentos de lazer, em que o samba ocupava parte significativa.

A maneira como as reportagens relacionavam violência, samba e os morros é bastante sintomática. Em setembro de 1914, no periódico *Gazeta de Notícias*, encontramos a reportagem “O samba: o perigo das novas ‘Favellas’”. Ao mesmo tempo em que caracterizava as favelas que cresciam no Rio, tal reportagem denunciava esse tipo de ocupação e comentava um crime ocorrido justamente em um samba.

Curiosamente, o jornalista não identificado, antes de noticiar o crime envolvendo o “desordeiro Maximiano Manoel Francisco Alves, preto”, amasiado com a “preta Alexandrina Maria da Conceição”, e o “o preto Armando Callixto”, descrito como “vagabundo como elle [Maximiano]”<sup>138</sup>, tece comentários sobre o processo de favelização, contribuindo para a formação de um imaginário sobre essas paragens.

O morro da Favella, o lobrego “bairro” a cavalleiro da Estrada, já tão célebre pelos assassínios e desordens ali praticados, tem servido de modelo para a criação de novos núcleos de pequenos casebres, de barracões acaçapados, feitos de caixões e latas velhas.

Por toda a parte vão crescendo esses agrupamentos desgraçados, enfeitando os nossos morros e expondo as populações visinhas a focos de infecções e de desordens.

Quem viaja pelos nossos arrabaldes e subúrbios avista a cada curva de montanha esses monstregos, sem hygiene e sem conforto.

A gente que habita essas choupanas raramente se compõe de operários, sendo na maior parte ocupados por vagabundos e desordeiros.

Em Copacabana há o morro de Villa Rica, além de outros ocupados por essa gente. Em Botafogo, nas Laranjeiras, na Gávea, no Cattete, em Catumby, Rio Comprido, Morro de S. Carlos, do Salgueiro, Trapicheiro, Andarahy, Villa Isabel, S. Christóvão, enfim, em todos os arrabaldes há novas “Favellas” florescentes.

Mas onde ellas se erguem em maior número é pelos subúrbios, nos morros que margeiam a Estrada.

Logo depois da estação de São Christóvão, por trás do quartel typo (sic), há um recente ajuntamento de casebres onde moram soldados e suas mulheres que estabelece um verdadeiro contraste com a construção do quartel.

Mais adiante, pouco depois da estação da Mangueira, existe um grande núcleo, onde são continuas as desordens e os assaltos na via publica.

A serra do Engenho Novo está pontilhada, de espaço a espaço, desses nocivos agrupamentos, localizados em frente a varias estações, nos diversos contrafortes da montanha.

Dahi por diante observa-se mesmo até algumas estações que se pódem considerar mesmo outras “Favellas”, como D. Clara e Rio das Pedras, onde os assassínios e os roubos são constantes.<sup>139</sup>

Algumas caracterizações chamam a atenção e merecem destaque. Segundo o jornalista, o Morro da Favella, que é um local de célebres assassinatos e desordens, é o modelo de reprodução para esse mesmo tipo de ocupação em arrabaldes e subúrbios,

---

<sup>138</sup> *Gazeta de Notícias*, 7 de setembro de 1914, ed.00249, p.2.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

tendo o próprio citado diversos exemplos. Cita inclusive ocupações do tipo favela em Dona Clara, uma região afastada do Centro, mas que não tinha características montanhosas ou de terreno acidentado.

Mas o que mais chama a atenção é a caracterização dos moradores desses lugares “monstregos”: raramente pessoas com ocupação e na maioria dos casos “vagabundos e desordeiros”. Num momento em que as classes perigosas eram o alvo do processo de saneamento, higienização e modernização da cidade do Rio de Janeiro, classificar os moradores de uma localidade como desordeiros e, mais ainda, vagabundos, muito provavelmente teria como efeito a legitimação do assédio constante das forças policiais a essas pessoas. Como assinala Valladares, se antes o lócus desses grupos eram os cortiços, com o processo de demolição destes os olhares se voltam para os novos locais que essa população passa a ocupar: os morros favelizados, como é o caso do Morro da Matriz, no subúrbio do Engenho Novo, palco do conflito entre Maximiliano, Armando e Alexandrina.

Após contextualizar histórica e geograficamente o leitor, o jornalista prossegue, narrando o ocorrido: “foi numa dessas novas ‘Favellas’ que se deu ontem de madrugada mais um estúpido assassínio”, num dos “barracões immundos, onde a par de alguns operários moram muitos vagabundos e desordeiros”.

Num desses casebres, de sua propriedade, mora o desordeiro Maximiano Manoel Francisco Alves, preto, amasiado com a preta Alexandrina Maria da Conceição.

Maximiano tinha como visinho o preto Armando Callixto, vagabundo como elle.

Ambos desordeiros conhecidos e ébrios habituaes.

Entre elles havia uma antiga animosidade, deixando elles de se falarem. Como era hábito, Maximiano promoveu no sábado, ante-hontem, á noite, um “samba”, em que foram convidados diversos indivíduos de outros barracões e varias mulheres.

Aproveitando a occasião, os visinhos convenceram Maximiano de que devia fazer as pazes com Armando, que foi convidado e entrou no “samba”.

Pela madrugada, já os cérebros não regulavam, devido aos vapores do álcool ingerido.

No meio do “samba”, no estado em que elles se achavam, veio á baila o motivo da velha divergência entre Armando e Maximiano.

Seguiu-se uma forte discussão, acabando os dous por se engalfinharem. Ambos rolaram no chão e Maximiano, sacando de uma navalha, desferiu golpes em Armando, que morreu momentos depois, esvahindo-se em sangue.

Ao ver sua victima cahida, nos estertores da agonia, Maximiano fugiu para as mattas, ao fundo, de onde desceu para logar mais seguro.

Os outros indivíduos puzeram-se também em fuga, ficando na ‘casa’ apenas as mulheres, em numero de mais de dez, inclusive a amasia do assassino.

(...)

A policia prendeu a preta Alexandrina Maria da Conceição, amasia de Maximiano, que, interrogada, disse ter sido seu amasio o assassino. (...)

A policia está a procura do assassino.<sup>140</sup>

Neste caso, no momento de realização do samba é que ocorre o conflito. Mas veja bem, é um conflito que resulta de animosidade anterior; o samba, enquanto espaço festivo, é somente o palco do ato final de toda uma rivalidade que datava de outrora. Esse tipo de reportagem, que associava determinados espaços geográficos, como os morros, a eventos festivos, abuso de bebidas alcólicas e crimes, era comum na época.

No natal de 1908, o periódico Gazeta de Notícias publica a seguinte reportagem: “O calvário da miséria ou o Morro do Salgueiro: fome, sede, crime e imundice”. Tal reportagem narra a visita quase epopeica, como veremos, do jornalista Júlio Suckow ao Morro do Salgueiro. Novamente temos aqui uma reportagem que busca traçar um panorama geral do que seria uma favela, passando por um samba e terminando num crime. No entanto, essa reportagem não está incluída na seção destinada à crônica policial. Neste caso, trata-se de uma visita que será narrada pelo jornalista justamente para satisfazer a curiosidade do leitor do periódico sobre o cotidiano das favelas.

A epopeica narrativa de Júlio Suckow começa com a descrição do momento de chegada a um dos acessos ao morro, pela Rua dos Araújo, em um dia de “sol ardentíssimo”.

Perto, um petiz descalço, de rosto sujo, de calça e camisa de ‘maillot’ com as cores nacionais, brincava com um besouro preso a um barbante:

- Este é que é o morro do Salgueiro?

- É sim senhor.

Quando fizemos essa pergunta apontamos para um morro escarpado, de caminhos sinuosos e casebres de aspecto tenebroso.

A resposta afirmativa havia, pois, lavrado a nossa sentença. Era ali mesmo que havíamos de ir, enfrentando todos os perigos de um caso de insolação.

- Qual é o caminho?

- É por este trilho. Mas o senhor vai lá? É preciso levar armas.

- Porque dizes isto?

- Não é qualquer pessoa que vai lá sem apanhar páu. A policia mesmo tem muito medo. Ainda há pouco, o comissário Cordeiro apanhou uma sova bem boa porque subiu sem praças da policia.

- Mas então aggridem assim, sem mais nem menos?

- É que elles pensam que o senhor é commissario e ‘lhe’ esperam nas tocaias.

- Nas tocaias?

---

<sup>140</sup> Ibidem.

É sim, senhor. Essa gente malvada fica escondida atrás das pedras ou nas moitas e atira quando a policia vai passando<sup>141</sup>.

Apesar dos perigos narrados logo no início dessa “perigosa jornada”, como define o jornalista, ele prossegue subindo o morro, acompanhado de um “cicerone”:

Alguns metros havíamos caminhado, quando encontrámos dous creoulos corpulentos e musculosos, que vinham ladeira abaixo, em passos largos, sacudindo os braços.

Um delles tinha um grande talho de navalha na face esquerda e o outro tinha o rosto cheio de signaes de varíola. *Ambos trajavam á vagabundo e empunhavam cacetes.*

- Bom dia.

- Bom dia moço. Está disposto a chegar até o reducto? Disse-nos o do talho de navalha *com um certo ar petulante.*

- Vou até lá, porque dizem que a hygiene não cuida das coisas.

- O senhor é de jornal? Retrucou o creoulo ainda com alguma petulância.

- Sim, porque?

- Então, espera um pouco. O senhor precisa ir acompanhado, disse o ex-variolooso.

Os dois homens indagaram mais algumas cousas sobre a nossa ida ao morro do Salgueiro e acabaram por nos seguir na penosa subida, servindo-nos de ‘ciceronis’<sup>142</sup>.

A certo ponto de sua visita, Júlio teria sido convidado a retornar ao morro à noite para um samba na casa da “preta Agar”. Suckow termina sua reportagem narrando o samba e como ele termina:

Essa habitação é bem no alto do morro e á hora em que lá chegámos, gente de varias cores, homens, mulheres e até crianças envoltos numa nuvem de poeira saracoteavam desabridamente ao som de uma orchestra composta de um cavaquinho, dous violões e uma flauta.

Estávamos disfarçados. O colarinho e a gravada havíamos substituído por um lenço de seda preta que atámos ao pescoço. As botinas e as meias foram substituídas por um par de chinellos. Estávamos de chapéo preto, desabado.

Criminosos como o “Peixe Frito”, o “Saracura”, o “Bem-bem” e o “Passo do Jocotó”, passaram por nós, punham-nos as mãos nos hombros, nos empurraram até suppondo que fossemos iguaes.

As garrafas de cachaça eram aos poucos esvaziadas, reinava franca alegria entre os convivas.

Nisso partiu um tiro da escuridão.

- Fecha o tempo!

Apagaram-se as luzes como que por encanto. Nos fundos do casebre uma creoula berrava com todas as forças dos seus pulmões. Estava acommetida de um ataque.

E nós, sem sabermos como, dentro de poucos minutos batíamos á porta de um amigo na rua dos Araujos.

- Abre!

---

<sup>141</sup> Gazeta de Notícias, 25 de dezembro de 1908, ed.00360, p.4.

<sup>142</sup> Ibidem.

A porta foi aberta rapidamente e nós, logo que entrámos, nos refestelamos, numa ‘chaise longue’ para descansar um pouco daquela grande corrida e nos vestir outra vez de gente séria<sup>143</sup>.

Essa narração epopeica mostra algumas percepções do jornalista sobre aquele ambiente, especialmente no que diz respeito aos seus frequentadores, ao abuso do álcool, ao perigo e à caracterização do samba como um elemento favorável à eclosão de conflitos. Isso certamente contribuía para o fortalecimento do ideário de que o morro era composto, em sua maioria, por desordeiros, vagabundos e criminosos, e não por trabalhadores pobres que, na maior parte dos casos, foram forçados a se deslocar por serem desprovidos de condições financeiras para residir em localidades com mais conforto e acesso a bens básicos, como casa de alvenaria e água encanada. Mas essa narrativa também contribuiu para reforçar certos estereótipos racializantes, ao referir-se a “creoulos” de ar petulante, ao uso indiscriminado de álcool e a momentos de confraternização com ritmos advindos de uma cultura negra como ocasiões de marginalidade, periculosidade e crime, reforçando o ideário das “classes perigosas” explicitado anteriormente. Cabe ressaltar que a descrição dos dois “creoulos”, corpulentos e musculosos, com cicatrizes de navalha ou varíola, bem como do disfarce do jornalista, com seu chapéu desabado, chinelo e lenço no pescoço, refletem, com absoluta precisão, o estereótipo do “malandro”, presente nos jornais, na literatura, no teatro e no imaginário popular, como apontado anteriormente por Cunha (2015). É possível sugerir que a composição dos personagens citados tenha sido construída minuciosamente pelo jornalista para atender às expectativas do público leitor.

Essa conexão entre morro, classes perigosas e samba certamente fomentava o ideário da época e incentivava certas atitudes das forças policiais, como a narrada no periódico *A Noite* em outubro de 1920.

Na tendinha do Anselmo, installada lá no morro da Favella, para as bandas do Sumaré, constantemente se reúnem indivíduos que, improvisando sambas barulhentos e jogos de varias espécies, ali ficam horas a fio, as mais das vezes, entrando pela madrugada...

É tal a barulheira do pessoal que alguns dos incommodados, não querendo se mudar, correm á policia e reclamam pedindo providencias. Vêm dahi as visitas que as autoridades do 17º districto resolvem de vez em quando fazer á tendinha do Anselmo, como é baptisada, o que ainda ante-hontem fizeram agarrando apenas dous frequentadores, tendo os demais fugido.

Hoje, ás primeiras horas do dia, dando uma chegada até a tendinha do Anselmo, o commisario Freitas, acompanhado de um agente, encontrou vários “sambeiras” que aos effeitos do Paraty e ao som vibrante das musicas faziam uma algazarra dos diabos.

---

<sup>143</sup> Ibidem.

Com a presença da polícia, tudo acabou, sendo presos os donos da tendinha, Anselmo Ignácio Ramos e Bernardino José Corrêa, bem como os convivas Juvenal Marcolino, Pedro dos Santos, Luiz Rogue, Armando Esteves, José Mathias, Sebastião Guimarães e Manoel Francisco de Souza. E era um dia o samba de ‘seu’ Anselmo...<sup>144</sup>

O *modus operandi* de assédio sistemático da polícia, tal qual narrado por Juvenal Lopes anteriormente, se assemelha em grande medida ao ocorrido na “tendinha” de Anselmo Ignácio Ramos. As forças policiais vão em dois dias *distintos e seguidos* na expectativa de pôr fim ao samba, levando, segundo a reportagem, algumas pessoas presas. É bastante provável, também, que essas pessoas tenham recebido o mesmo tipo de tratamento dispensado a Juvenal Lopes: a prisão corretiva. Levados para o distrito sem que, contudo, tenham sido fichados.

É bastante comum que essas notícias, falando sobre crimes realizados nos morros, especificamente em sambas, tenham certo caráter generalizante sobre as pessoas que ali vivem. É o caso da ocorrência narrada pelo Correio da Manhã em janeiro de 1919. Com o título “Um samba que acaba mal”, a notícia narra um crime passional. Marcília Ribeiro da Silva, com ciúmes de seu amásio Arthur Napoleão, acaba se envolvendo em um conflito com a “cafusa” Maria Caxangá. Isso tudo acontece num “grosso samba em que tomou parte *a fina flor do pessoal relaxado da zona*”. Tudo termina com Marcília com escoriações, Arthur ferido com um tiro no braço, “Valentim de tal”, com um tiro no tórax, Antônio Joaquim com uma facada no peito, Maria Caxangá com um tiro na perna. Segundo a reportagem, somente a “vagabunda” Marcília foi “descansar no xadrez”<sup>145</sup>.

Comum é, também, que nem sempre as pessoas presentes em sambas aceitem pacificamente as ordens para porem fim à diversão. É o caso do ocorrido no Morro do São Carlos na noite do dia 26 de outubro, onde alguns “farristas” receberam a polícia a balas. Segundo o jornal, neste morro, “um local notável na chronica policial”, quase todos os dias o pessoal da “‘zona’ espalha-se”. Em específico, na noite citada, “numerosos malandros de ambos os sexos organizaram um batuque, fazendo uma gritaria infernal”.

A notícia da realização do samba chegou na delegacia do 9º distrito, onde o comissário Clóvis Assumpção enviou o agente Plínio e mais alguns outros praças para a localidade.

Ao chegar a polícia os farristas resistiram a tiros, ao que os policiaes responderam no mesmo grão.

Por fim, acabou-se a munição dos desordeiros e elles sacaram de facas, dispostos a resistir. Houve luta e sangue e o agente Plínio saiu ferido por um pontão de faca, na mão direita.

---

<sup>144</sup> A Noite, 10 de outubro de 1920, ed.03174, p.4.

<sup>145</sup> Correio da Manhã, 13 de janeiro de 1919, ed.07261, p.3, grifos meus.

Por fim, depois de uma luta séria, não podendo resistir mais foram presos os indivíduos:

Feliciano Antonio de Almeida, pardo; Frederico de Souza, branco; Álvaro José Pereira, branco; José Felipe dos Santos, preto; e Francisco Paulo Ferreira dos Santos, pardo.

Estes indivíduos foram recolhidos ao xadrez e vão ser processados.

É bastante provável que estes tenham sido enquadrados em crimes outros que não o do artigo 399, relativo à vadiagem, justamente por portarem armas e resistirem à prisão. De todo modo, cabe salientar que o motivo da presença policial foi justamente a realização de um samba, que transformou os “farristas” em alvos das forças policiais.

Outra possibilidade para compreendermos a relação entre o morro e o samba no imaginário é recorrermos novamente ao livro do jornalista Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume. Na obra de sua autoria, *Na roda do samba*, Vagalume relata o cotidiano de alguns morros do Rio de Janeiro visitados por ele: Morro do Querosene, do São Carlos e da Favella, na região central da cidade, e Morro da Mangueira e do Salgueiro, localizados numa região quase limítrofe entre as freguesias urbanas e suburbanas da cidade. Segundo ele, os morros são “cheios de poesia e beleza e cada um tem a sua história, mais ou menos empolgante, a sua lenda ou a sua fama” (GUIMARÃES, 1933, p.183).

Para o jornalista, é nos morros que nascem as “academias de samba ou que se constituem reductos de bambas”. Com um guia – ou um “cicerone”, como ele prefere chamar – em cada um desses morros, o jornalista detalha aspectos da vida cotidiana de seus moradores: quem são eles, suas religiosidades, sua relação com o samba. Sendo assim, seus relatos são uma importante fonte de análise.

Em cada um desses morros, Vagalume afirma que vive gente

especializada neste ou naquelle mister na roda dos que trabalham, dos que trabalham muito, affrontando as intempéries, sem que tenham um dia a compensação dos seus esforços, ao menos, com um simples sorriso da Felicidade ou um ligeiro aceno da deusa da Fortuna (*Ibidem*, p.188).

Contudo, se há aqueles que trabalham, e “trabalham muito”, há aqueles que são adeptos da “lei do menor esforço” e que levam a vida “folgadoamente”. Enquanto uns se dedicam ao “trabalho que nobilita o homem”, outros vivem de jogos. Entretanto, parece que, ao fim e ao cabo, todos eles vivem também de “um cavaquinho, uma harmonica, um pandeiro, um réco-réco, um chocalho, uma cuica”. Vale destacar também que Vagalume faz uma diferenciação, pois existem aqueles que vivem no morro “arrastados pela necessidade”, para os quais a vida é um “inferno”, mas existem outros que lá vivem

prazerosamente, como se estivessem no “paraíso”. Para esses últimos, fora do morro “a vida lhes seria tormentosa com todo o seu cortejo de misérias” (*Ibidem*, p.188-189). Vagalume é menos econômico, e tem um olhar mais aberto que o dos jornalistas anteriormente citados, para compreender os habitantes do morro e suas condições de vida.

Filho de sua época, Vagalume aborda questões relacionadas ao embelezamento e higiene, assuntos caros aos ideais sanitaristas daquele contexto. Analisando os morros, ele afirma que o do Querosene é o “mais immundo e infecto”, e que os “pardieiros” habitados no morro são verdadeiros “atentados aos fóros de uma cidade limpa”. Tratando também o morro como um foco de epidemias, o autor afirma que “não é possível continuar aquelle fóco epidêmico a espalhar cá para baixo todas as suas impurezas, infeccionando todo o ambiente” (*Ibidem*, p.194).

Muito embora pareça dosar mais a pena, Vagalume também contribui para construir o imaginário sobre os morros como locais associados à criminalidade. Ele parece, contudo, ser mais abrangente e entender, para além da lógica própria desses lugares, que eles são ambientes plurais e diversos, mais ricos do que o que a crônica policial faz transparecer. Ao falar sobre o Morro da Mangueira, Vagalume afirma que “é a melhor gente que há no mundo para se viver com ella, sabendo corresponder a lealdade e sinceridade que lhes é peculiar” (*Ibidem*, p.209). Mas ele entende que o “morro não é privativo dos seus habitantes” e que, em algumas ocasiões, os “lunfas acoçados pelas policias cá por baixo, sobem o morro e lá ficam arribados”. Entretanto, Vagalume lembra que nem todos os ladrões se refugiam nos morros, pois muitos possuem “cá por baixo os seus reductos bem seguros e garantidos” (*Ibidem*, p.206).

Ao fim e ao cabo, diz Vagalume que deseja ele próprio viver em Mangueira, “pela lealdade e sinceridade daquella gente boa e generosa, porque em toda a sua pobreza, nos tempos que correm, elles praticam a verdadeira caridade, socorrendo os que têm fome, dividindo o seu pão dormido com aquelles que estendem a mão á caridade pública” (*Ibidem*, p.210-211). Tais fatos mostram a compreensão do autor, ou melhor, certa abertura dele, em compreender a pluralidade dos habitantes de uma cidade grande, em especial da capital federal.

No que diz respeito ao samba, ainda partindo de suas percepções sobre a Mangueira, o autor afirma que

viver nos morros é também gosar um pouco da vida bohemia, que vae morrendo cá em baixo (...). Uma serenata no morro tem ainda os seus encantos. Há por lá quem numa flauta improvisada de bambú, faça os

mesmos gorgeios de Pexinguinha na sua magica flauta de prata, cheia de chaves e complicações (*Ibidem*, p.206-207).

Essa visão condiz com sua ideia, já abordada anteriormente, de que o samba estaria morrendo.

O autor também fala sobre os moradores do Morro do São Carlos. Segundo Vagalume, as pessoas que ali vivem se dedicam ao “trabalho honesto”. São “operários de diferentes misteres, homens das diversas especialidades da estiva, todos se dedicam a um serviço qualquer, de onde grangeiam o necessário para o sustento da família honrada” (*Ibidem*, p.251).

É importante problematizar o conjunto das representações sobre as favelas apresentadas acima. Não é possível afirmar que os morros sejam, de fato, apenas lugares pacíficos, nem tampouco apenas espaços de violência. Mas é necessário compreender como a violência se desdobra nesses lugares, e também nos subúrbios. É possível mencionar um sentido de “justiça privatista”, que diz respeito a modos de vida peculiares dessas pessoas. Entre os moradores dos morros e dos subúrbios, há um certo padrão de comportamento no qual, em alguns casos, usa-se a violência para coibir a violência entre os próprios moradores.

Na visita à Mangueira, o cicerone que acompanha Vagalume é Waldemar, “uma figura de cartaz no Morro” que, na época, trabalhava na imprensa como contínuo, mas conciliava seu trabalho com o instrumento de seu “justo orgulho”, o violão, que sabia tocar bem. Ao ser indagado sobre a necessidade de portar armas para visitar o morro, o cicerone afirma que as coisas nessas paragens são resolvidas de outra maneira. “Se qualquer moleque tiver o desaforo de lhe dizer uma liberdade elle vae achar ruim, porque o tapa canta. Tem que comer ruim e achar bom!”. Ao falar sobre o trabalho da polícia na localidade, Waldemar dá o seguinte testemunho: “Bem. Nós aqui fazemos o policiamento e mantemos a ordem! O cabra que se faz de besta entra no porrête! agora quando fere gravemente ou mata, ahi elle vae conversar com o ‘seu Fragoso’”. Este seu Fragoso, no caso, seria o “flagrante no 18º”, em referência ao distrito policial da região (*Ibidem*, p.222). Veja bem, Waldemar dá a entender que os problemas que ocorrem no morro são resolvidos internamente, pelos próprios moradores, e a polícia só interfere em casos de maior gravidade.

No caso do Morro do São Carlos, as diretrizes são parecidas. Segundo Vagalume, os próprios “cathedraticos do Morro de São Carlos”, deram ordens – o “bilhete azul” –

para que “certos elementos julgados incompatíveis” com os preceitos dos demais habitantes do morro deixassem a localidade.

Aquelles vultos facinorosos foram desertando, porque os que se encarregaram do saneamento do morro tomaram a si incumbência de um policiamento severo, rigorosíssimo, entregando á Justiça os que excediam ou não queriam seguir o bom caminho (*Ibidem*, p.236-237).

Isso tudo, entretanto, não impedia que o samba fosse um “amigo e correligionário do Sururu (...) Não raro, no meio do samba, há a explosão do ciúme e neste caso a bala abala a roda e quase sempre quem paga o pato é o Guarda Nocturno que acudindo ao local, é obrigado a fazer a retirada estratégica” (*Ibidem*, p.269-270). Voltaremos a essa questão de um ideal de justiça privatista, pois ele se repetirá na abordagem sobre os subúrbios.

As notícias de jornais e o livro de Vagalume, em maior ou menor grau, contribuíram significativamente para construir o ideário e o estereótipo de que os morros são habitados por gente da pior espécie, desordeiros e vagabundos, frequentadores de sambas que sempre terminam da pior maneira possível. Tais representações justificavam atitudes policiaescas, como as narradas por Juvenal Lopes e pelas reportagens. Refiro-me, aqui, à invasão de casas e “tendinhas” pela polícia, porque ali eram realizados sambas que, a priori, seriam frequentados por vagabundos que poderiam, a qualquer momento, provocar desordens com consequências previsíveis: assassinatos, navalhadas, tiros, correrias...

Se vimos que isso acontecia nos morros, nas planícies do subúrbio a situação não era tão distinta, dando, inclusive, base para a composição de músicas como a de Tio Hélio e Nílton Campolino sobre Chico Palha. Com o fenômeno do crescimento demográfico experimentado pelos subúrbios, alimentado por pessoas oriundas de outros bairros, mas, também, de gente vinda de outras cidades na expectativa de melhores condições de vida, estes passaram a ser presença constante nos periódicos. Assim como no caso dos morros, foi criado um imaginário sobre como viveriam os moradores dessas paragens, originando o que Nélson da Nóbrega Fernandes chamou de “rpto ideológico da categoria subúrbio” (FERNANDES, 2011). Segundo Fernandes, a construção do imaginário do que seria um subúrbio, na cidade do Rio de Janeiro, destoa desse tipo de classificação ao redor do mundo, sendo isso resultado de um projeto político na construção do mapa social carioca. Se o autor não se debruçou sobre os efeitos práticos desse rpto ideológico, aqui abordaremos alguns aspectos desse processo.

Para Nélson da Nóbrega Fernandes, desde o início do século XX a categoria subúrbio, no Rio de Janeiro, “passou a representar uma realidade bastante estranha ao seu

sentido geográfico original” (*Ibidem*, p.15). Partindo de Henri Lefebvre, Fernandes entende a ideia de raptó ideológico como “uma mudança brusca e drástica do significado de categorias e conceitos, quando então os atributos originais e essenciais que os definiam são expurgados de seu conteúdo e substituídos por significados novos e completamente estranhos à sua extração mais genuína” (*Ibidem*, p.16). O sentido essencial, original e geral do conceito de subúrbio

reside no fato de representar um espaço geográfico situado à margem, nas bordas, na periferia, localizado extramuros da cidade. Um espaço produzido junto à cidade e tão antigo quanto ela, mas que, por sua localização geográfica, tipo e forma de uso, não se confunde nem com a paisagem nem com o espaço considerado urbano. Outra característica presente na categoria subúrbio é ser um espaço subordinado à cidade, em termos jurídicos, políticos, econômicos e culturais, embora isto nem sempre possa ser traduzido como desprestígio social (*Ibidem*, p.34).

Mas mais do que isso, a categoria subúrbio, em outros lugares, designa locais ocupados por pessoas de alto status social que desejam viver em locais mais isolados, mas não muito distantes do centro, usufruindo de um estilo de vida mais calmo e com maior qualidade. Ao longo do século XIX, inclusive, essa teria sido a definição de subúrbio na cidade do Rio de Janeiro, como aponta Fernandes, de maneira que o uso da categoria subúrbio, até então, não se identificava “com uma condição de desprestígio social. Muito ao contrário, o subúrbio estava associado à aristocracia e a uma ativa vida econômica e social” (*Ibidem*, p.53). É justamente com as reformas urbanas, no período Passos, que acontece o início do raptó ideológico, que transformou subúrbio, no Rio, em referência “quase exclusiva e obrigatória para os bairros ferroviários e populares do Rio de Janeiro”, de maneira que a classe social (dos menos favorecidos, mas não a ponto de habitarem favelas) fosse determinante para o uso dessa categoria. Isso ocorreu “a tal ponto de a posição excêntrica e francamente suburbana da Barra da Tijuca ser vista como um acidente, algo fora dos nossos padrões e difícil de ser admitido” (*Ibidem*, p.35), embora em outras localidades, mundo afora, a Barra se constitua num exemplo perfeito para a caracterização do que seria subúrbio.

Tudo isso indica, para Fernandes, que “o subúrbio faz parte de uma representação social maior, o mapa social da cidade, uma representação ideológica da divisão de classes” (*Ibidem*, p.38). Com o fenômeno dos trens e, principalmente, dos bondes, ainda no século XIX, essa área de arrabalde foi sendo ocupada por uma classe média. É com as reformas urbanas do início do século XX, entretanto, que começa o processo de raptó ideológico, como um projeto consciente executado pelo Estado, no qual os investimentos

passam a ser direcionados para outras áreas, privilegiando, propositalmente, determinados espaços da cidade. Como consequência, houve um processo consciente de promoção das desigualdades.

As origens do raptó ideológico da categoria subúrbio e a sua transformação no conceito carioca de subúrbio expressam um espírito de busca exacerbada de distinções e hierarquias sociais que caracterizam historicamente a sociedade do Rio de Janeiro e brasileira no geral. A permanente necessidade da hierarquia em nosso caso, manifesta-se, sobretudo, na simples razão de que vasta parte da cidade onde foi e continua sendo aplicado o conceito carioca de subúrbio, por nenhum critério, – jurídico, administrativo ou geográfico – pode ser caracterizada como subúrbio. É um paradoxo que a associação feita entre a palavra subúrbio e as áreas ferroviárias e populares tenha acontecido no momento em que seu intenso processo de ocupação tornava-a, sob todos os pontos de vista, mais urbana e parte efetiva do urbano do Rio de Janeiro (*Ibidem*, p.158).

Desta maneira, “o aparecimento do conceito carioca de subúrbio significa e revela, de forma literal, a prática e o projeto das elites republicanas em retirar das classes subalternas o direito à cidade” (*Ibidem*, p.143-144). É neste ponto que Fernandes apresenta uma certa lacuna: qual foi o efeito prático dessa distinção social, dessa estratificação consciente, feita pelas elites republicanas que detinham o controle da sociedade política?

Se nos debruçarmos sobre os jornais da época, entenderemos que a relação entre raptó ideológico da categoria subúrbio e a representação das classes perigosas teve um efeito significativo no que diz respeito ao samba.

No primeiro capítulo, quando abordada a presença da realeza belga na cidade, parte da crítica direcionada à agenda da comitiva se concentrava na sua visita tanto ao Morro do Salgueiro e seus “casebres” quanto aos “sítios inhospitos” do subúrbio, que careciam de luz e calçamento<sup>146</sup>. Essa aproximação crítica entre os subúrbios e os morros também pode ser observada na reportagem trazida anteriormente, na qual o jornalista descreve seu temor de que o modo de vida da Favela seja reproduzido em diversas paragens do Rio, não só nos morros, mas também em regiões de freguesias suburbanas, como Dona Clara e Rio das Pedras<sup>147</sup>, regiões que, geograficamente, diferem da Favela e

---

<sup>146</sup> Notícias disponível na página 17.

<sup>147</sup> Aqui vale uma breve explicação: atualmente, na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente na Zona Oeste, existe uma comunidade, surgida na década de 1950, que possui o nome de Rio das Pedras. Contudo, a região citada aqui nesse trabalho não corresponde a esta localidade. Na verdade, Rio das Pedras foi uma estação de trem inaugurada em 1898, mas que, em 1917, foi renomeada para Oswaldo Cruz, nome do bairro que é conhecido até os dias de hoje, na Zona Norte da cidade. Região que integra o que chamamos de Subúrbio, o bairro é muito importante na geografia do samba, pois é o berço do GRES Portela. Ver mais em: <<https://www.supervia.com.br/pt-br/estacao/oswaldo-cruz>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

do Salgueiro por serem planas e não montanhosas<sup>148</sup>. Contudo, essa aproximação feita pelos jornalistas da época é um indício significativo de signos de representação que ambos os espaços detinham no mapa social da cidade. Favelas e subúrbios tinham em comum o fato de receberem pouquíssimo – ou nenhum – investimento estatal em infraestrutura. Não por acaso, no mapa social da cidade, acabaram destinadas à moradia das chamadas classes perigosas.

É nesse sentido que devemos pensar o samba nessas paragens, sendo a localidade de Dona Clara bastante demonstrativa. Dona Clara, Serrinha e Osvaldo Cruz são, segundo Néelson da Nóbrega Fernandes, “lugares periféricos a Madureira”, mas centrais na geografia do samba na cidade do Rio (FERNANDES, 2001, p.59). Tal região era policiada pelo 23º distrito, justamente aquele no qual o investigador Chico Palha atuou durante muitos anos.

No que diz respeito ao processo de vigilância e repressão sobre as então chamadas “classes perigosas” e o samba, temos aqui um exemplo interessante do funcionamento policial da época. Em julho de 1913, encontramos a seguinte reportagem no periódico *Correio da Manhã*:

O dr. Arthur Cherubim, delegado do 23º districto, como sempre, aos sabbados e domingos, exerce a mais severa vigilância na *zona estragada* do seu districto, afim de que sejam evitados factos delituosos e scenas de sangue entre o pessoal da nossa corporação armada, o que era costume antigo e inveterado.

Hontem, á tarde, essa activa autoridade, fazendo uma das suas costumadas rondas por D. Clara, no que era acompanhado pelos commisarios Aldarico e Veloso, ao passar pela rua do mesmo nome, teve a attenção despertada para um samba que havia *numa das muitas posilgas que por ali abundam*.

Querendo fazer *policia preventiva*, o dr. Cherubim ordenou que terminasse o tal samba e continuou sua ronda.

Regressando momentos depois, e, de novo encontrando a mesma desordem, *o dr. Arthur Cherubim penetrou no samba e prendeu os sambeiros* que são: Hilário da Silva Caldas, Francisco Pereira de Andrade, Alfredo Camargo, José Pinheiro, José Thomaz, Diogenes da Almeida e Silva, Antônio dos Santos, Maria Sebastiana, Cecilia Francisca, Antonia de Souza e Sebastião Americo.<sup>149</sup>

Interessante notar que na reportagem encontramos um senso de “vigilância preventiva” que fazia com que certos locais onde se realizavam sambas fossem qualificados como “posilgas” e tidos como alvos preferenciais da atuação policial. A reportagem não informa sobre o destino das pessoas presas pelo delegado Arthur

---

<sup>148</sup> Gazeta de Notícias, 7 de setembro de 1914, ed.00249, p.2. Trazido anteriormente na página 149.

<sup>149</sup> Correio da Manhã, 14 de julho de 1913, ed.05279, p.2, grifos meus.

Cherubim, mas dado o modus operandi das forças policiais, é provável que tenham sido assediadas pela polícia, levadas ao distrito, talvez fichadas, mas liberadas após algumas horas.

Encontramos nos periódicos Gazeta de Notícias e Correio da Manhã duas notícias sobre um mesmo incidente na região de Dona Clara, em março de 1910. A Gazeta de Notícias narra assim os fatos:

Os moradores da rua Carlos Xavier revoltaram-se com a voseria infernal que partia do terreiro de uma casinha daquela rua.

Realizava-se allí um samba em *que tomavam parte soldados á paisana*.

*Era costume* aquillo allí depois que o Dr. Alfredo Pinto deixou a policia.

Quasi sempre terminava em barulho e pancadaria.

Demais, havia umas três ou quatro “damas” que sempre eram disputadas a páo e a faca.

Os homens avançavam para as damas sapateando, fazendo tregeitos e recitando trovas.

Estava começada a pandega e por isso foi que um dos moradores procurou a policia do 23º districto a quem apresentou queixa de facto.

O commisario Carneiro resolveu seguir para o local acompanhado de quatro praças de policia, afim de fazer acabar com o “samba”.

Mas o “samba” estava gostoso e agora davam sorte a “Maria não apaga”, a “Simphorosa Procissão” e a Quiteria Trindada.

Estava que doía.

Por isso mesmo foi que o *cabó* Miguel Sete, commandante do destacamento de cavalaria de policia do 23º districto protestou contra a intervenção da policia.

*Ora, para que diabo ia lá a policia?*

Todos os batuqueiros concordaram que a policia do Dr. Carolino Ramos não devia ser obedecida e a “Simphorosa Procissão”, a rainha da festa, levantou-se do seu banco e marchou para o commissario como gallo que arrasta a aza á galinha, cantando:

“Cru-lê-lê-ê

Cru-lê-lê jacundá

Cruza ponta do pé

Cruza cracanhá”

E os outros em côro respondiam:

“Junta pé cum cabeça

Junta imbigo c’o pé

Junta gente arroda

Junta tudo muié”

E todos se juntaram em redor do commissario que estava vendo a cousa não muito bonita para o seu lado.

Esteve por algum tempo indeciso e affinal, vendo que seria agredido deu voz de prisão aos batuqueiros.

Tinham chegado outros praças da delegacia e por isso o “batuque” foi dissolvido e os “batuqueiros” levados para o 23º districto.

O commisario Carneiro deu um suspiro de allivio quando viu todo o pessoal no xadrez e a sua energia victoriosa...<sup>150</sup>

Já o Correio da Manhã apresenta os fatos da seguinte maneira:

---

<sup>150</sup> Gazeta de Notícias, 23 de março de 1910, ed.00081, p.2, grifos meus.

Numa casa conhecida pela pittoresca alcunha de *Ninho do Samba*, á rua Carlos Xavier em D. Clara, costumam reunir-se *homens e mulheres da peor espécie, entregando-se á danças exóticas*.

Ante-hontem, domingo, como de costume, deram elles o samba.

Tarde da noite, quando todos já se encontravam sob a acção do álcool, entram a fazer um barulho infernal, o que obrigou os visinhos a pedir providências á polícia do 23º districto.

Ouvindo a reclamação, o commissário de serviço, *furioso por terem elles realizado o samba sem a sua autorização*, partiu para o local, afim de pôr termo, á extravagante diversão.

Chegando ao Ninho, o commissario mandou parar a charanga e fez as falas, para terminar o charivari.

Não se conformando com a ordem, o *cabo da policia*, Miguel Venancio Nunes Sete, comandante do destacamento de cavallaria do 23º districto, auxiliado por varias praças da mesma milicia e por paizanos, poz-se na frente do commissario e *desacatou-o, mandando que o samba continuasse por sua conta*.

Vendo-se exautorado, o commissario pediu auxilio do sargento commandante da estação policial local e, com a coadjuvação de varias praças, prendeu os indivíduos que ali se encontravam, *inclusive o cabo Sete*, e que são: Hermegildo Leonardo dos Santos, José Martins dos Santos, Honorio Luiz da Silva, *praças de policia*; Manoel Antonio Cardoso, José Domingos Freitas, Domingos José Ferreira, Luiz Antonio Barbosa e Antônio Ribeiro Menna Barreto, paizanos. Estes foram trancafiados no xadrez, indo as praças, escoltadas e presas para o respectivo quartel.<sup>151</sup>

Essas notícias trazem alguns fatos relevantes. Em primeiro lugar, ambos os periódicos são bastante taxativos ao fazerem determinadas referências ao samba, aos seus frequentadores e à região de Dona Clara, contribuindo certamente para a atualização e a intensificação de associações entre marginalidade, samba e subúrbios. Segundo o Correio da Manhã, os frequentadores do samba em Dona Clara eram da pior espécie e se entregavam a “danças exóticas”. É digna de nota, aqui, a exotização do samba, questão que já foi abordada anteriormente. Mas o que chama mais atenção no texto é a referência à presença de policiais fora de serviço no “Ninho do Samba”, inclusive estimulando a não aceitação de ordens oficiais.

Miguel Sete, comandante do destacamento de cavalaria, aparentemente divertia-se em Dona Clara quando seus colegas do 23º distrito chegaram para encerrar o samba. Ele próprio desacatou o commissário, incitando os sambistas, entre os quais outros policiais, a não cumprirem a ordem de dispersão, questionando “para que diabo ia lá a polícia?”. Em sua concepção, tudo estava dentro da mais perfeita ordem e não havia

---

<sup>151</sup> Correio da Manhã, 22 de março de 1910, ed.03170, p.4, grifos meus.

motivos para que as praças estivessem lá para acabar com o samba, muito embora o comissário não tivesse dado *autorização* para a realização desse divertimento.

O episódio sugere uma distinção entre a vida pública e a vida privada dos indivíduos que compunham as forças policiais. Não é improvável que, durante o serviço, o então cabo Miguel Sete tenha, ele próprio, posto fim a alguns sambas. Mas, fora de seu horário de serviço, ele costumava desfrutar dos prazeres do samba em seu *Ninho*, como informa a reportagem. Essa relação bastante complexa entre a vida pública e a privada é a mesma que marca o caso narrado por João da Bahiana envolvendo o então senador Pinheiro Machado. O senador acaba se valendo do seu status, enquanto uma figura pública de renome da política brasileira, para, numa relação privada, ajudar o sambista a fugir de certos ilegalismos cometidos pela polícia.

E é interessante notar que Miguel Sete não era o único representante das forças policiais envolvido na confusão. Hermegildo Leonardo dos Santos, José Martins dos Santos e Honorio Luiz da Silva, todos praças da polícia, de acordo com a reportagem, também se envolveram no caso e foram presos, assim como os “paizanos” Manoel Antonio Cardoso, José Domingos Freitas, Domingos José Ferreira, Luiz Antonio Barbosa e Antônio Ribeiro Menna Barreto<sup>152</sup>. Tudo isso mostra um cenário muito mais complexo do que o conceito de “paradigma da repressão” abrange.

Em outras paragens das freguesias suburbanas a repressão também se fazia sentir, como no caso relatado pelo Correio da Manhã em dezembro de 1919:

O samba fervilhava na casa de Ignácio Rosa, á estrada do Camboatá, para os lados de Costa Barros. No círculo formado por dois “trovadores” uma multidão de homens e mulheres se confundia num desperdício de força, numa prodigalidade assombrosa de movimento, num sambar sacudido. Os sons dos “pinhos” perdiam-se, dolentes, em ondulações pelo espaço a fora...

---

<sup>152</sup> Aqui vale uma breve nota: chama a atenção o sobrenome de um dos “paizanos” preso. Tendo em vista que a família “Menna Barreto” tinha renome e prestígio no período estudado, especialmente no meio militar, fui pesquisar mais sobre Antônio Ribeiro Menna Barreto. Em busca na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, encontrei sua profissão: contínuo do Ministério da Guerra, o que talvez indique seu parentesco, muito embora, pelo cargo, seja provável que não figurasse no “alto escalão” de seu seio familiar. Inclusive, Antônio foi suspenso por quinze dias, como consta nos atos oficiais do Exército publicados no periódico A Imprensa, em 31 de maio de 1914 (ed.01256, p.6). Em uma notícia de 18 de janeiro de 1918, publicada no periódico A Noite (ed.02186, p.3), consta que nossa personagem havia falsificado requisições de passes de trem, dada a facilidade no trato da documentação como contínuo do Ministério da Guerra, comercializando os bilhetes que obteve de forma fraudulenta. Acabou condenado a um ano de prisão e multa de 5% sobre o valor dos passes. Para finalizar, parece que nossa personagem morava no subúrbio, próximo, inclusive, do lugar onde foi preso por participar de um samba. Em 8 de maio de 1920, portanto 10 anos depois do ocorrido em Dona Clara, Antônio, morador na rua Luiz Silva, nº64, no subúrbio de Encantado, teria sido vítima de um assalto perpetrado por “dous perigosos ladrões”, tendo ido ao 20º distrito dar queixa, “por um desencargo de consciência” (A Rua, 8 de maio de 1920, ed.00114, p.2).

Á polícia chegou o conhecimento do batuque. Um commissario reuniu os “promptidões” e foi á casa do Ignácio Rosa, cercando-a. Vinte e tantas pessoas foram trazidas para a delegacia. Mais de outras tantas fugiram.

Novamente temos retratada, nos jornais, a atuação da polícia no sentido de coibir a realização de um samba, desta vez na região de Costa Barros. Note-se que a reportagem fala sobre “desperdício de força”. Muito embora essa expressão possa ser compreendida de diversas maneiras, seu uso, nesse contexto de inserção de uma nova ética do trabalho, é, no mínimo, curioso. Mas a descrição da cena também contribui para uma representação exótica do samba. Por fim, novamente temos, na reportagem, a informação de que “vinte e tantas” pessoas foram levadas à delegacia. Sob qual acusação? Qual foi o seu destino? A notícia, infelizmente, não nos permite responder tais questões, mas aponta sentidos e caminhos distintos das conclusões de Marc Hertzman. O assédio descrito não parecia casual nem passageiro, muito pelo contrário. Parecia constante e recorrente, além de abranger diferentes paragens da cidade do Rio de Janeiro, com especial atenção para os subúrbios e para os morros da cidade, localidades onde moravam preferencialmente as pessoas enquadradas como “classes perigosas”.

Outro caso, o último deste capítulo, ocorreu na Estrada Real de Santa Cruz, número 262, provavelmente na altura da estação Doutor Frontin, atual bairro de Quintino, Zona Norte e Subúrbio carioca:

Infelizmente, nem todos podem se fazer quando não grandes, ao menos, e apenas, cumpridores de seus limitados deveres.

Assim se mostraram os policias que ante-hontem, á noite, numa festa particular, se transformaram de mantenedores da ordem em mantenedores de desordens.

Na residência do Sr. Agostinho Fernandes, á Estrada Real de Santa Cruz, n.262, se fazia uma festa, em honra de S. Pedro. Nos fundos da casa desse senhor os seus empregados organisaram um samba. Barulhento, festivo, o samba foi motivo de implicância das praças policias ns. 252, 101 e 296 do 3º batalhão, que rondavam próximo.

Formou-se um perigoso conflicto com a intervenção das praças que queriam prender toda a gente do samba.

Um dos soldados puxou do revólver e disparou-o, indo o projectil attingir a Mauricio Gomes, que ficou ferido na clavícula esquerda.

Afinal, compareceu o commissario Maia, do 20º districto, que poz agua na fervura, mandando os soldados para a delegacia e fazendo o ferido se medicar numa pharmacia da estação Dr. Frontin.

Maurício, após os curativos, recolheu-se á sua residência, á rua Cardoso n.6.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Gazeta de Notícias, 30 de junho de 1909, ed.00181, p.4.

Neste caso, a reportagem critica a atuação da força policial, que em lugar de manter a ordem, tornou-se causadora de desordem, ao provocar a confusão que resultou em um ferido. Tudo causado pela ação policial na expectativa de impedir a continuidade de um samba.

O que todas essas reportagens, envolvendo o cotidiano dos morros e dos subúrbios, mostram, é que havia certo assédio sistemático por parte das forças policiais nos espaços onde ocorriam sambas, diferentemente do que aponta Hertzman. Se a repressão se tornou um “paradigma”, não foi pela construção discursiva de certas figuras proeminentes do samba, nem por um projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, como o autor afirma. A repressão era parte do cotidiano de uma parcela da população carioca, tomada como alvo preferencial da polícia em função do estigma de pertencer às “classes perigosas”. Corroborando tais ações repressivas, jornalistas e cronistas da época descreviam os espaços do samba, especialmente nos morros e subúrbios, como locais perigosos, como se a violência constante fosse parte intrínseca do divertimento.

Como aponta Sidney Chalhoub sobre os botequins, os espaços onde se realizavam sambas, por serem ambientes festivos e de encontros, tornavam-se palcos para a resolução de conflitos que, na maioria das vezes, eram anteriores. Isso acontecia porque, nas camadas subalternas, as instituições estatais careciam de legitimidade como instâncias mediadoras, surgindo então, como alternativa, a privatização dos conflitos e soluções: “A privatização significa que os conflitos serão resolvidos de acordo com regras de comportamento próprias do grupo sociocultural em questão, ou seja, os conflitos serão resolvidos no nível dos elementos ordenadores das relações pessoais do cotidiano” (CHALHOUB, 2001, p.272). No entanto, as forças policiais, em atitude preventiva e preconceituosa, tomavam esses espaços como ambientes hostis, que abrigariam comportamentos impróprios e necessariamente passíveis de proibição.

Como vimos, nem sempre os populares aceitavam de bom grado essa atitude das forças policiais. Possuidores de um “alto nível de racionalidade”, sabedores de que “as relações das forças em jogo” lhes eram desfavoráveis, “afinal, são os meganhas que, por via de regra, estão mais bem armados e sempre dispostos a conduzir ‘desordeiros’ para as delegacias” (*Ibidem*, p.270), os populares tinham também a consciência, obtida na vivência cotidiana, de que “a autoridade mais visível, o meganha, estava nas ruas e nos botequins da cidade para reprimir os homens pobres, e não para arbitrar seus conflitos”

(*Ibidem*, 282). Por isso, por vezes, acabavam reagindo violentamente. Sabiam da desvantagem, mas sabiam também que necessitavam de meios para garantir seu lazer.

Como aponta Maria Clementina Pereira Cunha, os sambistas não eram exclusivamente “o objeto da ação da polícia e das autoridades, mas os pobres de um modo geral” (CUNHA, 2015, p.65). Sigo por esse caminho. É possível sugerir que o samba nem sempre era coibido por sua natureza, mas em função dos estereótipos mais gerais que recaíam sobre a população mais pobre, em geral negra, da cidade do Rio de Janeiro. O discurso que se constrói sobre a repressão ao samba tem um fundo bastante razoável de credibilidade. O samba era de fato reprimido e sofria assédio constante, mesmo que não seja possível encontramos julgamentos e acusações formais aos sambistas. Isso se dava muito mais pelo modo de funcionamento da polícia do que por uma suposta indiferença das autoridades em relação aos divertimentos dos setores subalternos, majoritariamente negros, da cidade. As forças policiais tinham uma forma de atuação contundente e violenta, que foi inclusive, como vimos, denunciada por um chefe de polícia<sup>154</sup>.

A ausência de acusações formais não permite atestar que a repressão ao samba seja apenas uma construção discursiva, não verificável na realidade como forma de atuação sistemática. Mesmo que a repressão fosse mais abrangente, não sendo o samba em si mesmo o alvo preferencial, o apreço dos setores subalternos, enquadrados como “classes perigosas”, transformava seus redutos em espaços assediados sistematicamente pelas forças policiais, e seus frequentadores em vítimas constantes das prisões correcionais, como citou Juvenal Lopes em sua entrevista. É bastante provável que muitos sambistas menos afortunados tenham tido tratamento próximo ao oferecido a Juvenal, o que resulta em composições como a de Tio Hélio e Nilton Campolino, ou mesmo a de Néelson Sargento.

A denúncia feita por Hertzman, de que o discurso sobre a repressão acaba promovendo apagamentos, no entanto, é bastante válida. Ele aponta alguns casos como o de Bicho Novo que, em entrevista no ano de 1992, se fez valer do discurso sobre a repressão para ocultar que, na verdade, foi preso por atacar sua namorada Arlinda Maria da Conceição a facadas (HERTZMAN, 2013, p.79-80). O fato de alguns sambistas se valerem do discurso sobre a repressão para apagarem episódios de suas vidas, entretanto, não permite afirmar que a repressão não tenha existido de forma sistemática. Isso só faz

---

<sup>154</sup> Ver nota 126.

com que esses discursos devam ser analisados à luz de reflexões sobre problemas como o machismo, a lgbtqia+fobia, o próprio racismo e outras formas de discriminação.

#### **4.5 Considerações finais**

Ao longo desses três capítulos, pudemos notar que o samba foi certamente uma ferramenta política utilizada por diversos sujeitos negros, e em diversos momentos, na expectativa de terem sua cidadania reconhecida. A partir de referenciais próprios, os sambistas resgataram representações de heranças africanas, reposicionando a questão racial e em alguns casos, afirmando, com certo orgulho, o lugar dessa herança no processo de miscigenação, de maneira a romper com o ideal de embranquecimento defendido por intelectuais como Silvio Romero.

Mas, para além, o samba era um objeto polimorfo, marcado por diversos atravessamentos que faziam com que ele possuísse inúmeros significados. Entretanto, nesses três capítulos busquei frisar que, apesar disso, as representações do samba estiveram estreitamente atreladas às representações raciais. E isso não torna controverso que sujeitos brancos, como Francisco Alves, Mário Reis ou mesmo Noel Rosa pudessem ser entendidos como sambistas. O que estava em jogo, aqui, era muito mais a conformação, no imaginário, do que era o samba enquanto uma cultura. Esse sim, usualmente atravessado pela racialização. Justamente por isso devemos pensa-lo a partir do prisma da amefricanidade, como expus no primeiro capítulo.

É fundamental, também, que possamos compreender a agência dos sujeitos históricos negros e cariocas na expectativa de terem sua cidadania reconhecida, fazendo do samba um instrumento político. Abrindo brechas nos jornais, versando nos botequins, se apresentando no estrangeiro ou para estrangeiros. Tudo isso contribuiu para a construção de identidades que, não devendo ser tomadas como homogêneas, mas plurais, foram ferramentas políticas importantes para a consolidação de uma identidade nacional que perdura há décadas, relacionando o samba à brasilidade.

E essa agência foi ampla. Se conta com nomes mais famosos, como Donga e João da Bahiana, assim como Sinhô, Néilson Sargento, Cartola e Carlos Cachça, que alcançaram fama e reconhecimento, mesmo que, em alguns casos, tardiamente, temos que reconhecer, também, a atuação da gente miúda. Figuras anônimas, que muitas vezes passam despercebidas aos olhos dos intelectuais e da sociedade como um todo, mas que possuem importância histórica e merecem ter sua memória salvaguardada. Pessoas que, ao versarem seus sambas, acabaram sendo presas e assediadas pelas forças policiais.

Sujeitos como Hermegildo Leonardo dos Santos, José Martins dos Santos, Honorio Luiz da Silva, Manoel Antonio Cardoso, José Domingos Freitas, Domingos José Ferreira, Luiz Antonio Barbosa, Antônio Ribeiro Menna Barreto, Agostinho Fernandes, Hilário da Silva Caldas, Francisco Pereira de Andrade, Alfredo Camargo, José Pinheiro, José Thomaz, Diogenes da Almeida e Silva, Antônio dos Santos, Maria Sebastiana, Cecília Francisca, Antonia de Souza, Sebastião Americo, Anselmo Ignácio Ramos, Bernardino José Corrêa, Juvenal Marcolino, Pedro dos Santos, Luiz Roque, Armando Esteves, José Mathias, Sebastião Guimarães, Manoel Francisco de Souza, Paulo Miguel do Rosário, Joaquim Tavares, Leonel Martins, João Pinto Bastos, Julião Jacintho, Eugênio Marques, Abilio Augusto, Maria Francisca, Alice Garcia, Maria Olga, Alzira Belmira e Balbina Moreira de Jesus. Todos eles apareceram de alguma maneira nas notícias citadas, e estavam em seus momentos de lazer, ouvindo e cantando sambas, muito provavelmente servidos de paraty e afins, quando foram assediados pelas forças policiais.

A lembrança desses nomes contribui para um entendimento diverso do de Marc Hertzman. Muito embora sua análise seja acertada em alguns momentos, o conceito de “paradigma da repressão” não parece se sustentar, justamente pelas sérias lacunas que possui na sua base de sustentação. Não era sempre que as forças policiais iam às localidades motivadas por assassinatos e outros crimes. Na maior parte das vezes a polícia, agindo a partir de estigmas e estereótipos, invadia casas e “tendinhas” e prendia, de maneira arbitrária, os convivas que “curtiam” sambas após uma dura rotina cotidiana.

Tudo isso também mostra problemas historiográficos, como os cometidos por aqueles que insistem em desestabilizar a narrativa histórica retirando desses sujeitos o papel de protagonistas de sua própria história. Sujeitos que, em diversas ocasiões, deixaram seus rastros nos jornais, nos livros, no cotidiano policialesco. Mas, principalmente, que contribuíram para que o samba se perpetuasse enquanto uma cultura negra importante, tanto como ferramenta política e espaço de afirmação de identidades, quanto como elemento definidor da identidade nacional. Esses sujeitos atuaram ativamente na expectativa de conquistarem direitos e romperem com o passado escravocrata, que relegava à população negra um papel de subalternidade que ela teimava – e teima ainda – em negar.

Tomado como objeto polimorfo, enquadrado em uma realidade histórica plural, e não como um objeto estático, mas em constante movimento, de significação e ressignificação, o samba se apresenta como um objeto muito rico para a compreensão de determinadas realidades históricas, tanto ontem como hoje.

Tudo isso mostra a riqueza do samba enquanto cultura, ferramenta política, espaço de afirmação de identidades, mas também de divertimento e de religiosidade, na mistura complexa entre sagrado e profano. Samba que por anos a fio foi perseguido, a despeito das conclusões generalizantes de Marc Hertzman, mas que se tornou, também, instrumento de resistência a modelos eugênicos e embranquecedores no horizonte nacional, graças à atuação constante de um sem número de pessoas que, ao vibrarem seus pandeiros, roncarem suas cuícas, baterem seus tambores, comporem poesias e tocarem seus cavaquinhos, subverteram a lógica colonial e subalternizante, tornando-se senhores de si próprios.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. **“O Império do Divino”**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900). 1996. 507f. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- \_\_\_\_\_. Cultura Popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (org.). Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.83-103.
- \_\_\_\_\_. DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p.7-25, maio 2016.
- ABREU, Maurício de. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006.
- ALBERTO, Paulina L. **Termos de inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017.
- ALMEIDA, Sílvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Pólen, 2019.
- ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira**. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.
- BALLESTRIN, Luciana. Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O elo perdido do Giro Decolonial. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v.60, n.2, 2017.
- BARBOSA, Orestes. **Samba: Sua História, seus Poetas, seus Músicos e seus cantores**. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.
- BONFIM, Manoel. **A América Latina: males de origem**. Rio de Janeiro: Centro Eldestein de Pesquisas Sociais, 2008.
- BOTELHO, André. Manoel Bomfim: um percurso da cidadania no Brasil. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.118-131.

- BRETAS, Marcos Luiz. **You can't! The daily exercise of police authority in Rio de Janeiro (1907-1930)**. 1995. 275f. Tese (Doutorado em Filosofia), Open University, Milton Keynes, Inglaterra.
- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba no Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli, 2016.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CANDEIA; ISNARD. **Escola de Samba: a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Lيدador/SEEC-RJ, 1978.
- CHALHOUB, Sidney. Medo branco das almas negras: escravos, libertos e republicanos na Cidade do Rio. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.8, n.16, p.83-105, mar./ago. 1988.
- \_\_\_\_\_. **Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci: um estudo sobre pensamento político**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Principis, 2020.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão”: conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n.38, p.179-210, 2008.
- \_\_\_\_\_. **“Não tá sopa”: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- EISENSTADT, Shmuel. Múltiplas Modernidades na Era da Globalização. Trad. Nuno Lobo. **Revista GEOPOLIS**, Lisboa, 1999.

FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011. p.273-286.

\_\_\_\_\_. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLORESTAN, Fernandes. **Poder e contrapoder na América Latina**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FRANÇA, Patrícia. **“Livros para leitores”:** a atuação literária e editorial de **Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

FERNANDES, Néelson da Nóbrega. **Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados, Rio de Janeiro (1928-1949)**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. **O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro (1858-1945)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOMES, Ângela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

\_\_\_\_\_; HANSEN, Patrícia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: \_\_\_\_\_ (orgs.). **Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p.7-37.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. 1988, p. 69-82.

\_\_\_\_\_. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa...** São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

GORENDER, Jacob. **O Escravismo Colonial**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2010.

GUIMARÃES, Francisco. **Na Roda do Samba**. Rio de Janeiro: Typografia São Benedicto, 1933.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERTZMAN, Marc. **Making Samba: a new history of race and music in Brazil**. Carolina do Norte: Duke University Press, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e Vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

LAPA, José Roberto do Amaral. **Os excluídos: contribuição à história da pobreza no Brasil (1850-1930)**. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editoria da USP, 2008.

LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa: poeta da Vila, cronista do Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LIGUORI, Guido. **Gramsci's pathways**. Leiden/Boston: Brill, 2015.

\_\_\_\_\_; VOZA, Pasquale (org.). **Dicionário Gramsciano (1926-1937)**. São Paulo: Boitempo, 2017.

LOMBROSO, Césare. **O Homem Delinquente**. São Paulo: Ícone Editora, 2013.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p.111-153.

MARQUESE, Rafael de Bivar. As desventuras de um conceito: capitalismo histórico e a historiografia sobre a escravidão brasileira. **Revista de História**, n.169, jul/dez. 2013, p.223-253.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, Hebe. **Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista (Brasil, século XIX)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

MATTOS, Marcelo Badaró. **Vadios, jogadores, mendigos e bêbados no Rio de Janeiro do início do século**. 1991. 134f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MIYASAKA, Cristina Regina. **Viver nos subúrbios: a experiência dos trabalhadores de Inhaúma (Rio de Janeiro, 1890 – 1910)**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2011.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n.34, 2008.

\_\_\_\_\_. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.32, n.94, 2017.

\_\_\_\_\_. **Histórias Locais/ Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOURA, Clóvis. **Os quilombos e a rebelião negra**. Brasília: Editora Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. **História do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 67, p. 38-56, ago. 2017.

NUNES, Lara Jogaib. **O processo de turistificação do carnaval do Rio de Janeiro pelas páginas da Gazeta de Notícias**. 2021. 227f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

O'DONNELL, Júlia. A cidade branca- Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. **História Social**, Campinas, n.22 e 23, 2012

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. São Paulo: Editora Pontes, 2009.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

\_\_\_\_\_. Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República. *Revista Tempo*, Niterói, v.19, n.35, p.97-116, jul/dez. 2013.

\_\_\_\_\_. No ritmo de Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, v.35, n.69, p.13-33, 2015.

\_\_\_\_\_. **A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

PRICE, Richard. O Milagre da Crioulização: retrospectiva. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n.3, 2003.

REIS, João José. Tambores e Temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

\_\_\_\_\_; SILVA, Eduardo. **Negociação e Conflito: a resistência negra no Brasil Escravista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ROMERO, Silvio. **História da Litteratura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1888.

ROORDA, João Guilherme Leal. Criminalização da vadiagem na Primeira República: o sistema penal como meio de controle da população negra (1900-1910). **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, São Paulo, v.135, set. 2017

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. Do folhetim à crônica: gêneros fronteiriços entre o livro e o jornal. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Santa Catarina, n.1, jan/jun. 2009.

SANTOS DE SOUSA, Ricardo Alexandre. A extinção dos brasileiros segundo o conde de Gobineau. **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.21-34, jan/jun. 2013.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Espetáculos das raças: cientistas, instituições e questão racial**

**no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. Nina Rodrigues: um radical do pessimismo. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.90-103.

\_\_\_\_\_. **Lima Barreto: triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SILVA, Marília T. Barboza; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Cartola: os tempos idos**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1983

SIMAS, Luis Antônio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. Festa da Penha: resistência e interpenetração cultural (1890-1920). In: Cunha, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras f(r)estas**. Ensaios de História social da cultura. Campinas: Unicamp, 2002, p.341-370.

SOUSA SANTOS, Boaventura. Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.2, n.2, maio-ago/1988.

TEIXEIRA, Alessandra. **Construir a delinquência, articular a criminalidade: um estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo**. São Paulo: FFLCH/USP, 2015.

\_\_\_\_\_; SALLA, Fernando Afonso; MARINHO, Maria Gabriela da Silva Martins da Cunha. Vadiagem e prisões correcionais em São Paulo: mecanismos de controle no firmamento da República. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.29, n.58, p.381-400, maio/ago. 2016.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, v.15, n.44, p.5-34, out.2000.

VELASCO, Valquíria Cristina Rodrigues. **A Geografia da Repressão: experiências, processos e religiosidades no Rio de Janeiro (1890-1929)**. 2019. 228f. Dissertação (Mestrado em História Comparada), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes**. Petrópolis: KBR, 2015.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2002.

#### **Documentos oficiais:**

RIO DE JANEIRO. **Código de Posturas da Câmara Municipal do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa Imperial, 1854.

BRASIL. Anais da Câmara de 1888.

BRASIL. Código Penal de 1890. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1851-1899/D847.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D847.htm)>. Acesso em: 18 jan. 2021.

#### **Jornais:**

A Noite. Rio de Janeiro: 1900-1939. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

Correio da Manhã: Rio de Janeiro: 1900-1959. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

Diário da Noite. Rio de Janeiro: 1930-1939. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro: 1900-1930. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

O Jornal. Rio de Janeiro: 1900-1939. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

O Paiz. Rio de Janeiro: 1900-1930. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.