UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LURIAN JOSÉ REIS DA SILVA LIMA

“ESSA HISTÓRIA VOCÊ PRECISA OUVIR!”: MEMÓRIAS DO CIRCUITO DE MÚSICA NEGRA DO RIO DE JANEIRO (1887-1972)

NITERÓI, 2022

LURIAN JOSÉ REIS DA SILVA LIMA

“ESSA HISTÓRIA VOCÊ PRECISA OUVIR!”: MEMÓRIAS DO CIRCUITO DE MÚSICA NEGRA DO RIO DE JANEIRO (1887-1972)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal Fluminense como
requisito para a obtenção do título de Doutor em História

Aprovada dia 01 de julho de 2022

Banca Examinadora:
Profa. Dra. Martha Campos Abreu – UFF (Orientadora)
Profa. Dra. Ana Flávia Magalhães Pinto – UnB (Arguidora)
Profa. Dra. Nilcemar Nogueira – Museu do Samba (Arguidora)
Prof. Dr. Marc Hertzman – University of Illinois (Arguidor)
Prof. Dr. Luis Ricardo Queiroz – UFPB (Arguidor)
Prof. Dr. Vinícius Natal – Acadêmicos do Grande Rio, LABHOI/UFF (Suplente)
Prof. Dr. Eric Brasil Nepomuceno – Unilab (Suplente)
Convidada Especial:
Silver Professor Barbara Weinstein, NYU (Supervisora do Sanduíche nos EUA)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L732' Lima, Lurian José Reis da Silva
'Essa história você precisa ouvir!' : Memórias do circuito de música negra do Rio de Janeiro (1887-1972) / Lurian José Reis da Silva Lima ; Martha Campos Abreu, orientadora. Niterói, 2022.
350 p. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

DOI: http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2022.d.06383746936

1. Música Popular. 2. Diáspora Africana. 3. Pós-abolição. 4. Conflitos Raciais. 5. Produção intelectual. I. Abreu, Martha Campos, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

AGRADECIMENTOS

Às/aos musicistas negras/os que protagonizam este texto por terem sido tão impávidos em sua luta pela história, terem me ensinado tanto e me formado músico-historiador.

Às familiares dessas/es protagonistas, pelas conversas e apoio à pesquisa.

Aos grupos de pesquisa de que participo, CULTNA (UFF) e GDPES/UnB, e a cada uma e um de seus membros, pois o ser da academia na sociedade, tal como a praticamos e queremos vê-la praticada, é um ser coletivo.

Às membras e membros da banca avaliadora – Ana Magalhães Pinto, Marc Hertzman, Luis Queiroz – pelos valiosos insights, leitura atenta e parceria intelectual. Um agradecimento especial a Nilcemar Nogueira, que representa a ascensão da intelectualidade orgânica da música negra carioca às altas esferas da produção de conhecimento e gestão cultural.

Pelo apoio, generosidade e sábios conselhos, agradeço à minha orientadora, Martha Abreu, e à minha supervisora de sanduíche na NYU, Barbara Weinstein.

Ao Afro-Latin American Research Institute at Harvard University e aos/às colegas da turma de 2022 do Mamolen Dissartation Workshop, pelos debates e empoderamento mútuo. Um obrigado especial à leitura e apoio do professor Cidney Chaloub a parte deste trabalho.

Ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, pelo acolhimento e interesse durante a realização desta pesquisa.

Ao CNPq, pelo apoio fundamental às minhas pesquisas.

À New York University (*campus* New York) por ter me recebido durante o sanduíche.

À comissão Fulbright Brasil, por me proporcionar a experiência única de construir redes político-intelectuais com camaradas e instituições dos EUA e de todo o mundo durante o sanduíche (e pra sempre!).

Ao Programa de Pós-graduação em História da UFF, por ter me acolhido, acreditado e apoiado minha pesquisa. Mais que isso, por ter sido tão sensível e parceiro de seus/suas alunos/as em meio à barbárie da pandemia no Brasil.

A todes es amigues do Brasil e da comunidade Fulbright de Nova York, pela amizade e apoio.

À Juliana Liconti, por ter escolhido dividir a vida comigo (e aguentado ao meu lado a pandemia e os efeitos metamórficos da escrita da tese).

À minha mãe, Ana Tereza, e a toda a minha família pelo amor e suporte incondicionais.

Resumo

Esta tese conta uma história social da música popular no Rio de Janeiro a partir da perspectiva de musicistas negros/as que deram entrevistas orais à série de Depoimentos para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Trata-se de um exercício historiográfico de escuta, análise comparada e interpretação de memórias, visões de mundo, experiências e ações desses artistas e da rede sociomusical – o que chamo de "circuito de música negra" – à qual estiveram ligados, utilizando como fontes principais os referidos depoimentos, além de documentos da imprensa brasileira reunidos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, sempre em diálogo com as historiografias do Pós-abolição e da Música Popular cariocas. O recorte temporal vai do nascimento de João da Baiana, um ano antes da abolição da escravidão, aos oito primeiros anos da ditadura militar (1964-1972), quando a maior parte dos depoimentos analisados foi gravada. Fundamentada nos conceitos de Atlântico Negro e Diáspora Africana, a tese tem como objetivo central visibilizar a agência dessa complexa rede, bem como avaliar a importância que ela teve para a história musical/cultural da cidade do Rio de Janeiro. Com esse intuito, também se faz uma análise do processo de gravação desses depoimentos e de sua relevância para a história e historiografia da música popular. Essa dupla análise – da produção e conteúdo das fontes – levou à revisão crítica de difusos pressupostos dessa historiografia, assim como do lugar social (sobretudo racial) e político partir do qual os seus fundamentos têm sido constituídos. O argumento central da tese é o de que o "circuito de música negra" do Rio de Janeiro não é apenas um termo descritivo, mas um fenômeno histórico, uma coletividade conscientemente engendrada. Ele deu suporte a projetos individuais de vida artística, à luta por cidadania plena e contra o racismo, instigou a produção de identidades coletivas e consciência negra, e construiu a base da cultura musical popular carioca e brasileira. Os depoimentos analisados são parte das negociações e conflitos de integrantes desse circuito com outros grupos sociorraciais e com o Estado brasileiro, na persecução de tais projetos e lutas coletivas. Constituem um microcosmo da história da música popular no Brasil, e da sociedade brasileira, onde se vê o protagonismo negro, o racismo e as desigualdades raciais que permeio essa história e que têm sido silenciados pela historiografia.

Palavras-Chave: Protagonismo Negro, Diáspora Africana, Música Popular, Conflitos Raciais; Pós-abolição, Rio de Janeiro.

Abstract

This thesis tells a social history of popular music in Rio de Janeiro from the perspective of black musicians who gave oral interviews to the series "Testimonies for Posterity" of the Museum of Image and Sound of Rio de Janeiro. It is a historiographical exercise of listening, comparative analysis and interpretation of memories, worldviews, experiences and actions of these artists and of the sociomusical network – what I call the "circuit of black music" – to which they were linked, using these interviews as main sources, but also documents from the Brazilian press, through the Digital Newspaper Library of the Brazilian National Library, always in dialogue with the historiographies of the Post-abolition and Popular Music in Rio de Janeiro. The time frame ranges from the birth of João da Baiana, one year before the abolition of slavery in Brazil, to the first eight years of the military dictatorship (1964-1972), when most of the analyzed testimonies were recorded. Based on the concepts of Black Atlantic and African Diaspora, the main objective of the thesis is to make the agency of this complex network visible, as well as to evaluate the importance it had for the musical/cultural history of the city of Rio de Janeiro. To this end, an analysis is also made of the recording process of these testimonies and their relevance to the history and historiography of popular music. This double analysis – of the production and content of the sources – led to a critical review of diffuse assumptions of this historiography, as well as of the social (especially racial) and political place from which its foundations have been constituted. The central argument of the thesis is that the "circuit of black music" in Rio de Janeiro is not just a descriptive term, but a historical phenomenon, a consciously engendered collectivity. It supported individual artistic life projects, the struggle for full citizenship and against racism, instigated the production of collective identities and black consciousness, and constituted the basis of popular music culture in Rio de Janeiro and Brazil. The testimonies here analyzed are part of the negotiations and conflicts of members of this circuit with other socio-racial groups and with the Brazilian state, in the pursuit of such projects and collective struggles. They were a microcosm of the history of popular music in Brazil, and of Brazilian society, where black protagonism, racism and the racial inequalities that permeate this history and that have been silenced by historiography can be seen.

Keywords: Black Protagonism, African Diaspora, Popular Music, Racial Conflicts; Post-abolition, Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

Introdução 11

Memórias em rede – protagonistas/as, fontes e procedimentos metodológicos 13
"Circuito de música negra", Diáspora Africana no Rio de Janeiro pós-abolição 18
O paradigma da mediação na historiografia da Música Popular (e do MIS) 21
Lugar de fala e de escuta 28
Estrutura da tese 29

PARTE 1 — "O SAMBA É MEU!" PROTAGONISMO NEGRO E CONFLITOS RACIAIS NA HISTÓRIA E PRODUÇÃO DA MEMÓRIA DA MÚSICA POPULAR (1972-1920) ... 31

Capítulo 1. Veteranos/as da música negra na cena musical Atlântica do Rio de Janeiro (1950-1960) 32

A "alvorada para os negros" e o MIS 33
Zica, Cartola e Zé Kéti: possibilidades e limites da autonomia 44
Ismael Silva: "lutou violentamente pela sua vitória" 59
Donga, na luta pela história 68
"Nós também fomos bossa-nova": quem é folclore? 77
Elizeth Cardoso e Carmen Consta: "fui ajudada por mim mesma" 83
Quem salvou quem? 89

Capítulo 2. Bide e a outra História do Samba: conflitos raciais em torno da propriedade da música e da história (1968-1920) 90

"Naquele tempo, eu era o Bide" 92
Quem é malandro? 106
O "caso Noel Rosa" 114
Para ler o "caso Noel": malandros brancos e trabalhadores negros na ascensão do novo samba (1927-1940) 118
Outro lado da história e memória: mediadores brancos do passado para o estafe do MIS 135
Os laços entre Bide e Marçal 140
Interpretação do "caso Noel": o depoimento como manifesto pela história 143
Epílogo — As "escolas de samba" para leigos e "professores" 146

Capítulo 3. Música Popular como signo de "democracia racial": MIS (1966-1972) 153

As Vozes Desassombradas do Museu — a "malandragem" das fontes 154
A malandragem da historiografia 166
A cor da autoridade 169
Os depoentes, ou "os brasileiros que valiam a pena" (1966-1972) 179

A naturalidade do racismo 185
CMPB, ditadura e o "paradigma da mediação" 190
PARTE 2 — "ASSIM, DA MINHA COR": FORMAÇÃO E DINÂMICA DO CIRCUITO DE MÚSICA NEGRA DO RIO DE JANEIRO (1880-1950).....195
CAPÍTULO 4 – ASSOCIATIVISMO NEGRO E MILITÂNCIA CULTURAL (1887-1950) 198
A polícia da cultura na memória comunitária — das "tocatas de preto" às Escolas de Samba.....199
Bailes, carnavais e cidadania — das "escolas" de Hilário e Ciata às de Mano Elói.....206
Da marginalização da valentia 215
Da Fé, de Ciata à Dona Yvonne Lara — movimento de mulheres.....220
CAPÍTULO 5. FAMÍLIAS E TRAJETÓRIAS FORMATIVAS (1890-1940).....230
"Eu vim de lá pequenininho": migrações, escravidão e luta pela liberdade 230
"Nasci músico".....239
Dados do acesso à educação formal.....246
"O resto foi por minha conta": da inacessível escola pública às estratégias de escolarização 249
"Um trabalhador extraordinário e um cantador de improviso": processos formativos e o mundo do trabalho 254
Protagonismo intelectual: resistindo aos epistemicídios dos saberes não escolares 261
O circuito de música negra como processo formativo 266
CAPÍTULO 6. CIRCULARIDADES CULTURAIS, SOCIABILIDADES E CONSCIÊNCIA RACIAL (1890-1940) 269
Música eminentemente instrumental, dançante: Choro (1890-1930) 270
Música eminentemente vocal/percussiva, dançante — o complexo do samba (1890-1930) 275
"O Choro era amigo do samba" 279
"Heitor mesmo que me levou pra lá".....287
"Ele sempre quis me ajudar".....291
"Um rapaz assim da minha cor": consciência racial e espaços de antirracismo 300
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....312
REFERÊNCIAS.....315
Bibliográficas - Livros, Capítulos, Artigos e outras produções acadêmicas.....315
Fontes 329
Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som 329

Outras entrevistas orais e vídeos com musicistas e comunidades negras 331
Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional 332
Matérias em sites sobre musicista negros/as e entrevistas com membros do CMPB 340
Outras fontes 341
Fontes das imagens dos grafos 341

ANEXOS 344

INTRODUÇÃO

Em 02 de abril de 1969, num desses eventos "absorventes"[1] em que uma sociedade produz um retrato de si mesma, o compositor Ernesto dos Santos – o Donga – concedeu sua tão aguardada entrevista à série de Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS).

O MIS havia sido fundado quatro anos antes, e se destinava a celebrar, sob uma ótica otimista – como aprazia à ditadura vigente – e com um inédito arquivo audiovisual, a memória daquela capital e do país[2]. Desde o início, suas atividades se concentravam, nessa série de depoimentos – gravados em fitas cassete, uma novidade da época –, especialmente no tema "música popular". Isto porque este tema já era peça chave do imaginário sobre a "carioquidade" e "brasilidade" e porque eram profissionais dessa seara que geriam a instituição. Ou seja, porque música era relevante em diversos sentidos. Reunidos no Conselho de Música Popular Brasileira do museu (CMPB), órgão criado por eles em benefício próprio, eram tais profissionais que cuidavam dos depoimentos desse setor. E um dos mais aguardados, como dissemos, foi o de Donga.

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

Se este enquadramento garantia a Donga ouvidos interessados no que ele tinha a dizer, impunha, por outro lado, barreiras importantes à mensagem que ele gostaria de transmitir. Aí é que mora a riqueza daquele registro. Donga era mesmo um especialista em samba, mas, como sustentou diante de todos, não *apenas*[3] em samba. Estudara e praticara choro, violão solo e "outras coisas mais". Além disso havia composto muito mais música que "Pelo telefone", e viajado bem mais do que se imaginava. Sua visão sobre si mesmo e sobre a história da "música popular brasileira" era, assim, bem diversa dos pressupostos institucionais.

Apesar do propósito comemorativo que cercava a entrevista, e do controle exercido pelos funcionários, majoritariamente brancos, do museu – que eram, frise-se, agentes do Estado –, o

[1] GEERTZ, [1973] 2008, 13.
[2] Sobre o "otimismo" ufanista da propaganda do regime militar, ver o livro de Carlos Fico (1997).
[3] Ao longo do texto, expressões em itálico indicam, além de palavras de língua estrangeira, ênfases deste autor.

depoimento tornou-se, a partir dessa divergência fundamental, uma arena pública de disputas simbólicas. Nela, Donga combateu em defesa de seus pontos de vista e advogou – em termos ora mais ora menos explícitos – pelo reconhecimento da história e memória da "gente de cor" – segundo seus termos – com quem se formou e conviveu. Mais que acontecimentos e datas, tais história e memória eram feitas de lutas sociais, para as quais ele cobrou a atenção dos presentes. Entre outras coisas, Donga os alertou sobre aspectos ignorados dos carnavais de princípios do século XX:

> [...] *Essa é uma história que você precisa ouvir!* "Tô bem de conta, mal com o Alfaiate, sou jardineira, iaiá não me mate". Você sabe o que é isso? Eram os grupos críticos. Os grupos críticos, que saíam pra criticar os outros antes das vésperas do carnaval. (Donga, 1968, CD 114.1, f. 2, 5, 6, grifo de Donga)

Mais de 50 anos depois, e ao revés da inércia da produção historiográfica hegemônica sobre música popular, o historiador Eric Brasil (2016a) seguiu na trilha desse pouco ouvido alvitre do músico. Ele descobriu que as "críticas" desses grupos se dirigiam muito especialmente ao racismo de que a população negra era alvo no Rio de Janeiro das primeiras décadas após a abolição da escravidão. Estes grêmios estavam, como muitos outros, ligado a diversas esferas do exercício da cidadania por seus associados, assim como a seu universo expressivo – sua música, dança, poesia[4].

Como essa, várias memórias subterrâneas e interconectadas de *protagonismo negro*[5] no passado e presente da cultura do Rio de Janeiro foram registradas nos Depoimentos ao MIS prestados nos anos 1960, 1970 e além. Seus/suas narradores/as, também diversos, mas unidos por vínculos sociais e experiências comuns, demonstraram grande talento na arte da palavra, determinação na defesa de suas perspectivas e uma fascinante potência filosófica em suas ideias. Juntas/os, eles/as contaram uma história coletiva da música popular no Rio, marcada pelos conflitos das comunidades negras com outros grupos socioraciais e com o Estado, assim como pelas negociações que empreenderam com estes em prol do reconhecimento e valorização de si e de sua cultura. Os Depoimentos Para a Posteridade do MIS, mais do que uma porta aberta desde cima ao registro desta história, ou que um desimportante detalhe da cultura no contexto sério dos "anos de chumbo", constituíam pequenos microcosmos da sociedade brasileira: foram cenários dos referidos conflitos e negociações, evidências das conquistas

[4] Sobre o depoimento e as visões de Donga, e para conferência de suas expressões, ver Capítulos 1, 2 e 4 desta tese.

[5] A noção de protagonismo negro coloca no centro da investigação e narrativa histórica as ações e pensamentos de sujeitos negros (*sua agência*), como forma de combater os silenciamentos a que eles têm sido submetidos na escrita da história em sociedades estruturalmente racistas, como a brasileira (DOMINGUES, 2019).

dessas comunidades, e dos limites simbólicos e materiais historicamente impostos às suas reivindicações.

Esta tese procura contar essa história coletiva e a história de seu registro nos estúdios e arquivo do MIS. Ela descreve o percurso social da música popular no Rio de Janeiro entre 1887 e 1972, narrado a partir das memórias que musicistas negros/as e escolas de samba registraram em seus depoimentos à instituição, prestados em sua maioria entre 1966 e 1972. O primeiro compromisso deste trabalho é dar visibilidade positiva à agência e pensamento dessas pessoas. Mas este compromisso adquire sua plena significação somente quando conectado a questões históricas maiores. A particularidade dessas fontes e desse arquivo, ligados não somente às comunidades negras e à produção historiográfica sobre música popular brasileira, mas também ao Estado brasileiro e às representações do "nacional" pelas elites do país, nos dá a oportunidade de pôr à mostra esses vínculos entre música, sociedade e política. Também nos convida a discutir os fundamentos e papel sociopolítico dessa historiografia (e de seus autores), em especial no que tange à reprodução do racismo e da desigualdade racial. E, ao discutir o papel dessa historiografia em particular – enquanto conto uma história de protagonismo negro – lanço questões e faço escolhas metodológicas que – creio eu – podem contribuir para a revisão antirracista que hoje vem sendo empreendida em outros ramos das historiografias nacionais. Revisão na qual têm sido protagonistas pensadores/as negros/as, indígenas e outras lideranças de epistemologias insurgentes, que transformam a anatomia do campo do conhecimento neste século e orientam esta tese.

Memórias em rede – protagonistas/as, fontes e procedimentos metodológicos

Vejamos a partir de agora as questões e problemas historiográficos geradores do trabalho, começando pelo que mais importa, que são os/as protagonistas da tese e a maneira como eu dialogo com eles/as na coleta, organização e utilização das fontes históricas.

Metodologicamente, a tese é um exercício de escuta, análise comparada e interpretação de memórias e visões de mundo de pessoas negras ligadas ao mercado da música popular do Rio de Janeiro e à *cultura vernácula*[6] da cidade, a partir dos referidos depoimentos. Não se trata

[6] Neste tese, chamo de "vernáculas" práticas culturais e processos de criação dos grupos populares para eles próprios e seus círculos sociais mais próximos; "comerciais" designarão gêneros de música e performance produzidas para o consumo de públicos variados na cena do entretenimento. Ao longo do processo de escrita da tese, essas categorias serão mais flexíveis, sobretudo por força do polissêmico termo "popular", que pode designar tanto o cenário profissional, radiofônico e fonográfico da música comercial quanto os agentes que participam desse cenário e, por vezes, os músicos não eruditos de modo geral.

de uma coleção de biografias, ou de um mosaico de recordações, mas de um projeto historiográfico no qual um passado coletivo é descortinado a partir das interconexões entre discursos e trajetórias individuais, e onde os sujeitos de tais trajetórias são entendidos como coprodutores do texto e da pesquisa.

As implicações dessa proposta serão postas em prática ao longo da narrativa, suas razões, discutidas nesta e na seção seguinte. Mas vale destacar a primeira dessas implicações que é o recorte temporal de média a longa duração. Esse tipo de recorte é comum ao trabalho historiográfico com a memória (que exige o jogo entre o passado e o momento de lembrá-lo), mas obedece aqui também ao tempo das vidas dos/as protagonistas e à produção das fontes. Vai de 1887, ano de nascimento do mais velho dentre eles, João da Baiana (1887-1974), a 1972, ano em que termina o período de mais intensa atividade da série de depoimentos do MIS (1966-1972), e no qual foram realizados a maior parte dos depoimentos que analisei.

Vamos agora às razões, a começar pelo que diz respeito à *démarche* da pesquisa. Entre 2018 e o início de 2020, passei aproximadamente 1600 horas na sala de pesquisa do MIS, ouvindo e transcrevendo dezenas de entrevistas da série de Depoimentos Para Posteridade. Dado o alto valor cobrado pela cópia dessas fontes, e o burocrático processo de autorização que ela demanda, tal consulta só pôde ser presencial. Meu interesse inicial era ver como musicistas populares – brancos ou negros – se posicionavam em face de intelectuais eruditos, como Heitor Villa-Lobos, que a historiografia da música brasileira costuma retratar como admiradores da cultura "nacional popular". Eu queria ver, desde a perspectiva do lado socialmente mais fraco, os conflitos que constituem esse tipo relação entre gente de classes e raças diferentes, tão valorizado e romantizado pela memória histórica do país como sendo representativo do Brasil. Mas o encontro com minha orientadora Martha Abreu e os grupos de pesquisa sobre cultura e experiência negra no pós-abolição aos quais ela se vincula[7] me inclinaram a alterar esse primeiro projeto. A mudança definitiva veio quando percebi, no decorrer da pesquisa, que os/as musicistas negros/as que eu ouvia estavam construindo um discurso coletivo sobre o passado, no bojo do qual se via também – mas não somente – uma crítica à referida concepção romântica de cultura nacional. Daí em diante, seria com eles/elas que eu dialogaria.

Destaco desde já que, porque trata de relações e desigualdades raciais, a identificação racial das pessoas é procedimento que permeou a pesquisa e a tese. Essa identificação se baseia em critérios fenotípicos e socioeconômicos, seguindo os consensos mais atuais sobre o tema e a

[7] Grupo de Estudo e Pesquisa Cultura Negra no Atlântico (CULTNA) e Grupo de Trabalho Emancipações e Pós-abolição (GTEP) da Associação Nacional de História (ANPUH).

aplicação destes consensos na implementação de políticas públicas[8], procurando sempre que possível levar em conta categorias raciais historicamente situadas e a autoidentificação das pessoas em questão. De modo geral, entendo como negros/as descendentes de africanos que não são (ou não eram) socialmente entendidos como brancos. A (in)definição racial de indivíduos em contextos específicos é parte da análise.

Dentre as pessoas negras que encontrei entre os depoentes da seção de Música Popular Brasileira do catálogo do MIS[9], que, por conveniência metodológica chamarei de "musicistas de ofício", decidi que ouviria todos os que tivessem nascido entre 1887 e 1922, à procura de histórias que lançassem luzes sobre a primeira metade do século XX no Rio de Janeiro. Queria começar pelos/as mais velhos/as, e ver em que medida seus referenciais, suas ideias e suas experiências estariam presentes também nas gerações subsequentes. Fixei, assim, um total de 23 musicistas principais[10]. Mas à medida que avançava o trabalho, uma mulher de grande sabedoria veio desbaratando meus pressupostos, e se integrando ao grupo inicial – Dona Zica, liderança comunitária/musical de Mangueira. Apesar de ter dado entrevista à seção de Carnaval do acervo, não à de Música Popular que eu definira como ponto de partida, e de não ter se profissionalizado na música, sua palavra tornou-se muito importante para os argumentos e análises da tese. Afinal, Zica me lembrava de uma questão que eu já conhecia, mas parecia ignorar na prática: a quem você está chamando de musicista? Ora, ninguém precisa ter participado do mercado da música, ou passado aos livros de história como "músico", para ser musicista. O que mais tem é musicista excluída de ambos!

Assim cheguei aos 24 *indivíduos* que protagonizam a tese. Seus depoimentos (total de 26) tiveram a particularidade metodológica de serem de tipo biográfico, no qual certos temas da vida individual estão quase sempre presentes, sugerindo e facilitando uma análise comparada. Contudo, a tais indivíduos vieram se somar, pela riqueza histórica e filosófica que carregam, outros três atores coletivos que ouvia, no começo, apenas de forma complementar: as escolas de samba Mangueira, Portela e Império Serrano (e essas três seriam mais se eu tivesse mais tempo...). Integrantes das três escolas deram depoimentos coletivos à seção de "Carnaval"

[8] Cf. Dias e Tavares Júnior (2018).
[9] Ver a lista dos depoentes dessa seção até 1972 no Anexo 4.
[10] Do meu intuito de ouvir todos os nascidos até 1922, ficaram de fora apenas Lupicínio Rodrigues, porque seu depoimento foi perdido, Nelson Ferreira e Moreira da Silva, por falta tempo para realizar a consulta, quando a análise e a escrita da tese já eram inadiáveis e quando a pandemia da COVID-19 interrompeu as atividades de pesquisa presenciais no Rio de Janeiro. O depoimento de Walfrido Silva destoa um pouco do conjunto selecionado, no que diz respeito à forma, porque ele foi ouvido junto com seu parceiro de composição de longa data, Gadé; decidi mantê-lo, contudo, porque essa particularidade não impediu o registro de parte significativa da trajetória de Walfrido. Em dois casos, o MIS gravou dois depoimentos de um mesmo músico (Pixinguinha e Ismael Silva).

da série. As falas deles serão muito citadas, mas não os incluí em quadros comparativos porque seus depoimentos miram biografias comunitárias, não individuais.

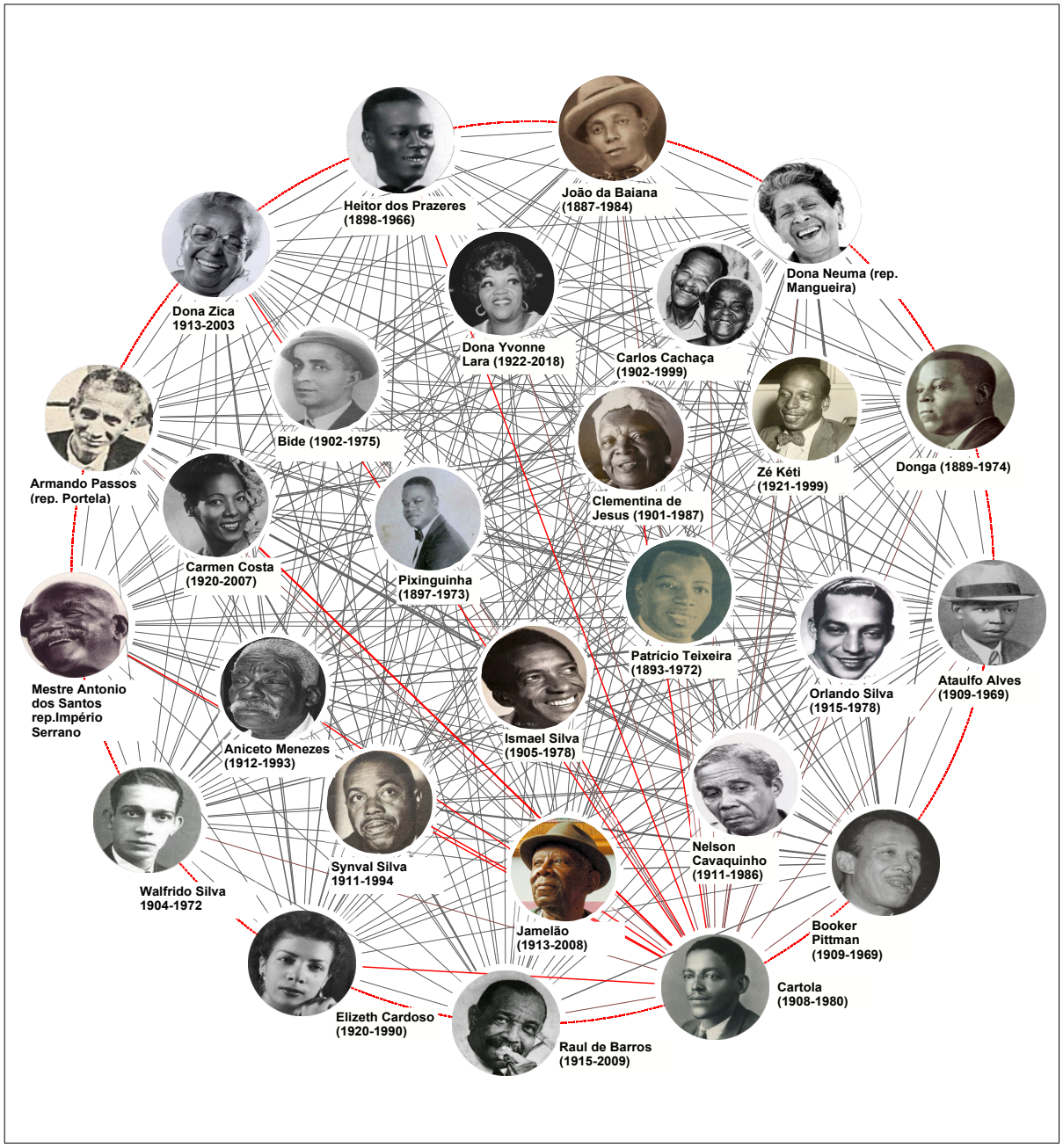
Enfim – agora sim – são as palavras e vidas desse conjunto de *27 pessoas* (indivíduos e coletividades) que constituem o centro da pesquisa, e o principal valor desta tese, mais importante do que qualquer de minhas análises. Elas se apresentarão e serão apresentadas melhor ao longo do trabalho, mas é importante destacar seus nomes e rostos desde já (Grafo 1).

Além do núcleo de 27 depoimentos, outros 11, de musicistas negros e brancos, foram ouvidos e parcialmente transcritos de forma complementar. Organizei as transcrições em um banco de dados, com marcadores temáticos padronizados, que facilita a leitura cruzada e citação no texto da tese. Esse banco dispõe os depoimentos em um mesmo documento de texto, organizado em seções que obedecem à sua organização nas mídias (CD de áudio ou DVD) em que eles estão disponibilizados para consulta no MIS. A referência a eles ao longo do texto trará sempre a indicação do nome do depoente ou da agremiação, ano da entrevista, CD e Faixa onde se encontra a narrativa citada[11].

A transcrição procurou ser o mais detalhada possível nos trechos nos quais as narrativas me pareciam mais densas de significados filosóficos e históricos para o/a depoente. Nestes casos também escolhi manter as marcas de oralidade do discurso, pois elas representam a identidade de quem fala. Foram mais resumidas nos trechos factuais (como a cronologia de obras ou sambas enredo, sempre previstas nos roteiros). As intervenções da bancada de entrevistadores do MIS foram transcritas na maioria das vezes, exceto quando não tinham qualquer interferência no ritmo de fala e raciocínio dos/as depoentes. Elas foram identificadas, em geral, pela sigla MIS, pois entendo que expressavam uma posição institucional (o que é explicitamente afirmado nos áudios) e porque nem sempre era possível identificar a voz de cada entrevistador. Quando a intervenção era especialmente relevante, esforcei-me para identificar seu autor. Analisar a dinâmica entre o posicionamento institucional e a opinião individual de membros do estafe, assim como a forma e propósito dos depoimentos é um dos objetivos do trabalho. Para tanto, o próprio catálogo de depoimentos tornou-se, como veremos, fonte valiosa.

[11] Em um caso apenas, o depoimento de Dona Zica (1993), a gravação foi feita em DVD, motivo pelo qual a forma da citação será ligeiramente diferente: (NOME, ano: DVD x, minutagem). Fonte dos Depoimentos: MUSEU da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS).

GRAFO 1: ATORES/DEPOIMENTOS PRINCIPAIS



Elaboração: O autor. Fonte das imagem do grafo, ver anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

A pesquisa também buscou na imprensa do Rio de Janeiro, por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (HDBN) – e, em menor medida, a imprensa dos EUA, onde realizei meu estágio de sanduíche – fontes sobre: 1) a atuação da equipe do museu e o contexto cultural do Rio de Janeiro nos 1950, 1960 e 1970; 2) entrevistas, fotos e outros registros das atividades, ideias dos(as) depoentes e outros/as musicistas negros/as, entre 1900 e 1970[12]. Essas fotografias

[12] A lógica do recurso às fotografias é a mesma que leva Eric Brasil (2016a) a dedicar um capítulo de sua tese às imagens que foliões e folionas negras do Rio de Janeiro divulgavam de si – destacar sua autoimagem.

pretendem também dar visibilidade ao modo como estes/as escolhiam ser vistos em seus retratos. Não é meu intuito analisá-las em detalhe, mas é importante mostrá-los por esse ângulo, digamos, autoral. As fotos foram necessárias, ainda, para a construção das representações visuais das redes de pessoas e narrativas (grafos) que utilizo no texto, e para os procedimentos de identificação racial.

A partir desse conjunto de fontes, e de contribuições historiográficas, montei outros bancos de dados com vínculos sociais – documentado sobretudo por meio das memórias dos envolvidos – que conectam entre si centenas de membros das comunidades negras musicais do Rio de Janeiro e d'alhures. Eles foram organizados com ajuda de *softwares* de edição de textos, planilhas eletrônicas e de visualização de redes sociais – *Gephi* e *SocNet*. Estes últimos também foram usados para a construção dos referidos grafos. Quadros comparativos com dados socioeconômicos e experiências compartilhadas dos/as depoentes principais completam o tratamento dos dados com base nos quais a tese foi escrita. Quadros similares foram montados em relação aos integrantes do CMPB do MIS.

Seguindo a prática da história, tal como a descrevem as escutas sensíveis de Portelli e Pollack,[13] as fontes orais não serão utilizadas para estabelecer *definitivamente* o passado, mas exploro a possibilidade de que a memória se refira a fatos e experiências reais. Possibilidade tanto maior quanto mais numerosos forem os testemunhos que apontam numa mesma direção e quanto mais os objetos da memória encontrem respaldo em outras fontes e na historiografia. Porém, nos interessa sobretudo a *compreensão* que os/as entrevistados/as têm de suas *experiências (individuais/coletivas) do passado*, a maneira como a comunicam e afirmam-se como sujeitos por meio dela. Sobre isto, nenhuma fonte é mais precisa do que suas próprias vozes[14].

"Circuito de música negra", Diáspora Africana no Rio de Janeiro pós-abolição

O diálogo com a produção historiográfica sobre a diáspora africana é também responsável pela escolha de investigar conexões sociais e culturais entre pessoas negras das Américas. Como resumiu Colin Palmer (2000):

> A Diáspora Africana moderna, em seu núcleo, consiste em milhões de pessoas de descendência africana que vivem em várias sociedades e que são unidas por um

[13] cf. Pollack (1992; 1989); Portelli (2016).

[14] A inspiração para esse trabalho com a memória vem também dos exemplos de Amílcar Pereira (2010), Hebe Mattos e Ana Rios (2005), Tauana Silva (2019) e das pesquisas de Martha Abreu e do Laboratório de História Oral da Universidade Federal Fluminense com as comunidades jongueiras do Sudeste.

> passado baseado significativamente, mas não exclusivamente, na opressão racial e nas lutas contra esta; que, apesar das variações culturais e políticas e outras diferenças entre elas, partilham uma ligação emocional um com o outro e com o seu continente ancestral; e que também, apesar de suas posições, enfrentam problemas similares para construírem-se e realizarem-se (p.30)[15].

A análise da "formação de comunidades" negras – como definirá Kim Butler (2001, p. 194) o propósito do conceito de diáspora – tem aqui como foco temporal, o período de reorganização das relações raciais, dos dispositivos e estruturas de dominação racial[16] que se segue ao fim legal da escravidão – o pós-abolição[17] – e, como centro geográfico, o Rio de Janeiro. Como foco social, teremos a agência de artistas e como foco cultural a música – em consonância com *insights* sobre a importância dessa arte no "atlântico negro" advindos de trabalhos como os de Paul Gilroy (2001) e Martha Abreu (2017). A tese se alia e dialoga com uma ampla rede de historiadores/as do pós-abolição brasileiro – dentre cujas lideranças destaco Ana Flávia Magalhães Pinto, Eric Brasil, Vinícius Natal e Nilcemar Nogueira, que participaram como arguidores generosos da concepção deste trabalho – que vem usando e refinando esses aportes teóricos, e que me levou a também adotá-los como guias e ferramentas de interpretação.[18]

Dentro desse universo teórico, a hipótese geradora da pesquisa é a de que, assim como ocorreu em outros espaços e outros momentos, o Rio de Janeiro do pós-abolição foi palco da continuação/formação de uma coletividade – assim entendida por quem dela fazia parte – de musicistas negros. Mesmo que diversa e permeada de conflitos, essa coletividade desenvolveu, através do compartilhamento de *experiências*[19] e da constituição de vínculos sociais e simbólicos, identidades coletivas e certa autonomia histórica em relação a outros grupos raciais

---

[15] "The modern African diaspora, at its core, consists of the millions of peoples of African descent living in various societies who are united by a past based significantly but not exclusively upon "racial" oppression and the struggles against it and who, despite the cultural variations and political and other divisions among them, share an emotional bond with one another and with their ancestral continent and who also, regardless of their location face broadly similar problems in constructing and realizing themselves." (PALMER, 2000, p. 30).

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

[17] Sobre o pós-abolição como problema histórico, ver entre outras: Rios e Mattos (2005) e Kim Butler (2014), assim como o volume do qual este último artigo faz parte.

[18] Para um panorama do contexto brasileiro dos estudos sobre pós-abolição, ver Abreu et. al. (2018a; 2018b).

[19] A noção de *experiência* – tão fundamental ao conhecimento histórico quanto aberta ao escrutínio teórico, como pondera Scott (1999) – tem neste texto o significado amplo de "passado vivido", nas suas dimensões práticas, emocionais, simbólicas e reflexivas. Nesse sentido, são experiências tanto as lições de música, como a dor provocada pela exclusão racial e a reflexão sobre a sociedade geradas por essa dor. As narrativas orais que utilizamos, enquanto atos reflexivos, são também parte da experiência narrada, mas a substância e origem das experiências são constitutivamente maiores que uma linguagem: passam sempre pela interação *real* do sujeito com o mundo em que vive(u).

e culturais. Ela e seu dinâmico e variado conjunto de práticas musicais estiveram ligados a, e ajudaram a conectar diversos núcleos de convivência da população afrodescendente da cidade entre si, potencializando a produção de *consciência negra*[20] no Rio de Janeiro e além dele. É essa coletividade musical que eu chamo de "*circuito*[21] de música negra". É dela que falam, pois a ela estavam diferencialmente integrados, os depoentes do MIS que guiam esta tese.

A hipótese não é nada nova. Para os movimentos negros, ela deve soar como obviedade, já que a relação entre música e consciência afrodiaspórica se evidencia cotidianamente: da Sapucaí às rodas de samba, das políticas patrimoniais ao último disco do Emicida. A história de tais práticas no Rio de Janeiro também já vem sendo descortinada há décadas por vários autores/as a quem recorrerei nestas páginas: sambistas, (etno)musicólogos, historiadora/es do pós-abolição, da música popular e das relações raciais. Minha pesquisa visa reforçar essa corrente, adensando e ampliando a compreensão que temos dos aspectos sociais e políticas da história dessa música, ou seja, do pensamento e ação conscientes (artística e politicamente) de seus cultores. Isto nos permite, como veremos, avistar caminhos de análise mais próximos da compreensão que essas pessoas tinham de suas produções, assim como dimensionar com maior precisão o impacto que tiveram na história.

O reconhecimento de musicistas negros/as como sujeitos históricos *e de conhecimento*, conscientes de seus desafios comuns e da produção de suas artes, ainda é uma tarefa em boa medida por fazer. Prova disso é que nenhum trabalho até hoje se dedicou a analisar detidamente os depoimentos que enformam esta tese. Apesar de bastante conhecidos e muito citados na historiografia da música popular, eles têm sido encarados como repositórios pouco articulados de detalhes sobre o tema, e consultados geralmente por meio de problemáticas transcrições feitas pelo MIS. Não foram vistos até agora como registros privilegiados das visões de mundo das comunidades negras do Rio, que é o que me propus a fazer, nem mesmo em trabalhos atentos/as à questão racial. Se a relação entre música e consciência é, entre os herdeiros históricos dessas comunidades, uma obviedade, o contrário se passa no contexto da historiografia da música popular, como destaco a seguir.

[20] Que entendo como processo reflexivo por meio do qual pessoas e grupos que se reconhecem historicamente como parte da população oriunda de África, que foi historicamente racializada e escravizada.
[21] Termo que indica melhor a intrínseca variedade, capilaridade e multicentralidade da coletividade a que me refiro que a noção de "comunidade", que carrega certas conotações de homogeneidade que procuro evitar.

O paradigma da mediação na historiografia da Música Popular (e do MIS)

A complexa e racialmente conflituosa história de protagonismo negro que contaremos, ainda não foi ouvida dentro da área de pesquisa em história da música popular no Brasil. As razões para isso e a crítica que farei sobre este esquecimento remontam também ao tempo da produção dos depoimentos do MIS.

O *status quo* de parte importante dessa área, no ponto que mais nos interessa, está diretamente implicado em um dos processos pesquisados – ou seja, a historiografia não é só referência, é uma das evidências da investigação. O processo a que me refiro é o da consolidação de um paradigma interpretativo mistificador das relações raciais em contextos musicais, e culturais em geral, no Brasil: o "paradigma da mediação". Eu o chamo assim pela centralidade que nele adquiriu, a partir dos anos 1990, os conceitos correlatos de "mediador cultural" e "intelectual mediador". Vejamos as linhas gerais desse paradigma, retomando sumariamente uma crítica detalhada já publicada (LIMA, 2021), e esbocemos os contornos de seu processo de consolidação, que vai além da academia e cuja descrição e crítica constitui um dos objetivos deste trabalho.

O escrito que primeiro reúne e dá coerência teórica e narrativa a tal paradigma é o livro *O mistério do Samba*, muitas vezes reeditado e traduzido, do antropólogo Hermano Vianna. Eu o comentarei com certo vagar como ponto de partida, para que as sutilezas teórico-metodológicas e formais deste modo de ler o passado e a cultura reste claro aos leitores.

O capítulo inicial intitula-se "O encontro" e começa com a estória de uma "noitada de violão" que teria sido realizada em meados dos anos 1920 em São Paulo. Nela, estariam presentes homens da elite intelectual e política – Heitor Villa-Lobos, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque, Gilberto Freyre – e, segundo o relato do diário pessoal de Gilberto Freyre, que serve de fonte a Vianna, de "pretos bem pretos" e "mulatos" como Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira[22].

Além desse diário, o episódio é descrito com base em textos autorais ou biografias de dois poderosos envolvidos – Prudente de Moraes e Sérgio Buarque. Vianna procura fundir sua descrição àquela feita por suas testemunhas, acrescentando apenas detalhes contextuais sobre o causo. Mantém sempre um tom leve e bem-humorado, imbuindo suas palavras da perspectiva – igualmente leve e descontraída – de suas fontes.

[22] VIANNA [1995] 2014, 19-28.

Vianna então adverte seus leitores de que a "naturalidade" com que a cena aparece no diário de Freyre "não nos deve enganar" – ela foi "construída". Não que ela fosse falsa, ou interessada, ou parcial, como poderíamos supor, dado o ângulo social bastante específico dos informantes. Ao contrário, para Vianna, tal naturalidade seria característica real das relações sociais/raciais ali descritas. Ela foi "construída" na medida em que resultava do desenvolvimento de uma "tradição secular de encontros entre vários grupos sociais [de todas as classes e cores] na tentativa de inventar a identidade e cultura popular brasileiras"[23]. A tese central do livro é, precisamente, a da existência dessa "tradição", que seria a chave para entendermos a cultura popular nacional do Brasil, o fenômeno da ascensão do samba a seu símbolo máximo e a escolha de quaisquer elementos culturais vinculados a grupos subalternizados, especialmente às comunidades negras, como símbolos nacionais.

Reparem bem. A passagem do diário de Gilberto Freyre é tomada como evidência de que uma "reunião" tão "bem-sucedida e harmoniosa" (termos de Vianna) de homens brancos da elite e dos setores medianos intelectualizados com pessoas negras e sua cultura não era uma exceção, mas a regra na história do Brasil. Por ser historicamente corriqueira, ela se tornava "natural" aos seus partícipes[24]. Tudo isto é afirmado sem que Vianna recorra, sequer superficialmente, ao que os próprios músicos negros tinham a dizer do suposto encontro. E a metodologia básica do livro é essa mesma: interpretação de relatos de homens brancos poderosos ou de classe mediana intelectualizada sobre si mesmos e sobre seu contato com grupos racializados, ou sobre outros homens brancos e seu contato com tais grupos (cf. LIMA, 2021).

Na urdidura de enredo, na metodologia e na teoria, a "tradição de encontros" e a ascensão do samba são entendidas basicamente como resultado da benevolência dos próprios informantes do autor. Apesar de opressores, a elite e as classes medianas brasileiras seriam historicamente – sustenta Vianna – inclinadas a conviver e interagir com as culturas marginalizadas – incluindo aí a cultura dos/as escravizados/as – "até" de maneiras "contrárias à repressão", e desde o período colonial[25]. Essa seria uma particularidade brasileira. (Quer dizer, os escravocratas brasileiros tinham essa particularidade de serem contrários à repressão). Os homens dessas classes seriam os organizadores da tradição de encontros, os "mediadores culturais" entre as culturas de baixo e as culturas de cima, responsáveis pelo amálgama que é a "cultura brasileira".

---

[23] VIANNA [1995] 2014, p. 34.
[24] VIANNA, [1995] 2014, p. 21.
[25] VIANNA [1995] 2014: 34.

Apenas para que não fique parecendo exagero, ressalto que, até onde minhas notas puderam captar, os "mediadores" destacados por Vianna são homens, com exceção da primeira dama Nair de Teffé, e *todos* são brancos, de classes dominantes ou de extratos medianos: Gilberto Freyre, Villa-Lobos, Prudente de Moraes, Sérgio Buarque, Mello Moraes Filho, senhores de engenho do Nordeste colonial, nobres da corte portuguesa e do Império do Brasil, imigrantes e viajantes europeus, políticos da República como Afonso Arinos, Nair de Teffé, Rui Barbosa, marechal Hermes da Fonseca, capitalistas milionários, como Arnaldo Guinle. No que tange ao samba especificamente, o destaque recai sobre filhos de capitalistas, como o cantor de sucesso Mário Reis, e da classe média abastada ou remediada, como Almirante e Noel Rosa (cf. LIMA, 2021).

Uma tese auxiliar à tese central do *Mistério do Samba* – igualmente relevante – diz respeito à própria "cultura popular brasileira". Para Vianna ([1995] 2014, p. 32, 38), nem o samba ou qualquer dos componentes dessa cultura poderiam ser considerados "símbolos étnicos" da comunidade negra, pois teriam desde sempre sido forjados pela colaboração e mistura de raças e classes diversas, e com o suporte e organização decisivas dos referidos mediadores. Essa tese auxiliar é defendida com alguma ironia ao longo do texto, característica de quem se crê desbancando um velho e ingênuo mito.

Homens negros são – como no primeiro capítulo – coadjuvantes mudos no livro todo. Mulheres negras foram simplesmente excluídas. Nenhum episódio concreto de racismo ou violência protagonizado por brancos é sequer mencionado. O único episódio de "racismo" citado é, na verdade, a acusação de "racismo reverso" que fazia a elite branca de Salvador nos anos 1980 ao bloco de Ilê Ayiê, por este não permitir a participação em seus quadros senão de pessoas de pele escura. Acusação que o autor parece reforçar ao dizer em tom de confidência: "conheço a história de mulatos que foram barrados" [26]. No bojo desse elogio nacionalista à elite brasileira que é o *Mistério da Samba*, só há racismo na cabeça dos negros.

Em suma, Vianna opera e sublinha três postulados gerais sobre a história da "cultura popular brasileira": (1) que ela é mestiça, engendrada historicamente por relações sociais das quais o racismo e as tensões de raça e classe estão ausentes, inoperantes ou seriam insignificantes; (2) que os responsáveis por essa cultura são, principalmente, "mediadores culturais", em sua maioria homens brancos oriundos da classe dirigente, da intelectualidade ou de setores médios, que trabalharam para promover essas relações e agiram como artesãos-difusores-potencializadores da "nossa" (termos de Vianna) cultura popular; (3) que os(as)

[26] VIANNA, ([1995] 2014: 140.

sujeitos(as) negros(as) são, afinal, elementos mais passivos que ativos dessa coletividade, beneficiários da solidariedade branca, sendo as mulheres negras irrelevantes para a compreensão da história de tal cultura e de tal coletividade.

Se reduzimos esses postulados à sua essência, temos os seguintes princípios interpretativos da cultura nacional: 1) a problematização das assimetrias na divisão social do poder, tensões sociais e violências, especialmente aquelas de base racial e sexual, não são essenciais para a análise; 2) em última instância, a causa dos processos históricos e culturais deve ser buscada na ação dos indivíduos e grupos situados entre o meio e o topo dessa divisão social do poder (em homens brancos de classe média ou da elite), os chamados "mediadores culturais"; 3) a cultura nacional deve ser, a despeito disso, entendida como produto da mistura e colaboração de diversos grupos, os quais constituem entre si relações tendentes à harmonia e ao consenso, em detrimento do conflito. À articulação e mobilização diferencial dessas três máximas eu chamo de "paradigma da mediação".

Como penso ter demonstrado (LIMA, 2021), e como Tiago Gomes (2001) já havia apontado, o livro de Hermano Vianna não satisfaz as mais básicas exigências da exegese de documentos históricos, assumindo como fatos relatos de segunda e até terceira mão, e jamais problematizando o lugar social de seus informantes. Mas isso não diminuiu o seu sucesso e influência, ou pelo menos a reverberação de seus princípios em trabalhos importantes, muitos dos quais são referências para esta tese. Afinal, essa era a primeira síntese acadêmica do processo social de formação da "música popular brasileira", teoricamente fundamentada em conceitos que estavam em alta (hibridação, mediação, mediador) e institucionalmente originada numa das áreas mais prestigiosas das Humanidades.

Os princípios do paradigma da mediação povoam boa parte da produção recente sobre música popular, mesmo que de modo pontual, o que não diminui – na medida em que não nega com a seriedade devida – o imaginário sobre relações raciais que se expressa por meio deles. Isto tem consequências grandes para o retrato que tem sido traçado dos/as artistas e comunidades que nos guiarão nestas páginas. Marcos Napolitano (2007, p. 27), em seu importante livro sobre a "invenção da MPB" afirma que:

> *Os mediadores, agentes socioculturais, conscientemente construíram as pontes* entre a herança étnica e comunitária do samba e a identidade regional (carioca) e, depois, nacional da música popular brasileira. Os já mencionados Noel Rosa, Almirante, Mário Reis, Francisco Alves foram *responsáveis pelo reconhecimento do samba no mundo do disco e do rádio*, *ajudando* a profissionalizar músicos *que, originalmente, eram criadores comunitários*. (grifos meus)

Nesse caso os brancos são "responsáveis" pelo sucesso profissional de supostos "criadores comunitários", que não parecem contar com nada além das "pontes" construídas pelos mediadores. Napolitano (2007, p. 27) reconhece que havia mediação construída a partir das comunidades negras, mas entende que ela atuaria apenas dentro dos limites desta esfera comunitária, distante do mundo da música profissional. Apesar de lembrar da existência de "cacofonias" e desigualdades no processo de nacionalização e ascensão comercial do samba nos anos 1930, parece entendê-las como resíduos na caminhada rumo ao "reconhecimento mútuo" e à "identidade nacional apesar das diferenças" (p. 26, 40). O racismo tampouco é considerado como operante nas relações entre os diferentes grupos que participam da afirmação dessa identidade, sendo atribuído apenas a alguns poucos membros das elites, últimos resistentes à consolidação desse "reconhecimento mútuo" (p. 40).

O importe e inovador trabalho de Clementina Cunha (2015, L. 1353) minimiza – ou pelo menos não desenvolve a discussão sobre – o racismo, e insiste na ideia de convivência e mistura racial como motriz da história do samba, em contraposição ao poderoso vínculo do gênero com a história e identidade negras:

> *A despeito do racismo* que levava descendentes de escravos com mais facilidade que brancos às cadeias das delegacias ou à Casa de Detenção, o que as evidências policiais revelam é, antes de tudo, a intensa *mistura e a convivência entre trabalhadores brancos e negros*, de diferentes origens nacionais, no enfrentamento de dificuldades da vida diária.[27]

Nós veremos que Cunha, assim como o musicólogo Carlos Sandroni, também reitera a relevância dos mediadores brancos na história do samba (cf. Capítulo 2), mas o leitor atento perceberá que, no primeiro capítulo de seu livro, parte do mesmo panteão da elite política e intelectual brasileira citado por Hermano Vianna aparece em destaque como crucial para a história do gênero. Sandroni ([1997] 2013, p. 272-274), ademais, em seu fundamental trabalho *Feitiço Descente*, afasta-se dos conflitos raciais, e as ideias de mestiçagem, mistura e (pacífico) diálogo entre culturas, raças e classes são estruturantes de seu argumento.

Outros trabalhos replicam o paradigma da mediação, que inicialmente se direcionava a períodos anteriores aos anos 1930, aos anos 1960 e 1970, o que leva à descrição dos depoimentos do MIS, e das carreiras dos musicistas entrevistados pelo museu, como dádiva do dito perfil social de "mediador". Em sua análise da constituição do "campo da música popular" (do ponto de vista sociológico), Dmitri Fernandes (2010) descreve esse processo basicamente

[27] Cito esse trecho específico, mas entendo que a tônica do livro é mesmo essa, como tentarei mostrar no decorrer deste trabalho.

como uma sucessão de gerações de "mediadores" brancos como Villa-Lobos, Almirante, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Tinhorão – estes quatro últimos foram membros do CMPB do MIS. Além disso, afirma que o racismo não é um "fator interno ao universo musical" no Rio de Janeiro, "palpável" ou "diretamente relacionado ao objeto em questão [a música]" (p. 222-225).

Em outros trabalhos, Fernandes diz mais diretamente (e sem apresentar evidências, diga-se de passagem) que:

> Não há um só evento musical de sucesso dentre os que passaram a proliferar a partir da década de 1960 envolvendo o samba e o choro "autênticos" que não tenha contado com o toque de Midas de Hermínio Bello de Carvalho (1935-), Sérgio Cabral (1937), Ricardo Cravo Albin (1940-), José Ramos Tinhorão (1928-). Da mesma forma, dificilmente se poderia afirmar que exista algum dentre os artistas "redescobertos", ou mesmo em meio aos mais festejados "descobertos" do polo "autêntico" *que não lhes deva parcela de suas glórias*, tardias ou não (FERNANDES, 2012, p. 5).

Todos os sujeitos citados como supostos "doadores de glórias" nesse excerto eram ligados ao MIS nos anos 1960. Os supostos "descobertos" ou "redescobertos" a que se refere o autor são Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus e outros/as artistas negros/as entrevistados pela instituição.

Referindo-se diretamente ao MIS e citando uma fala *atribuída* a Pixinguinha por uma publicação do museu[28], Letícia Pereira afirma que:

> *O próprio Pixinguinha reconhece a influência que estes intelectuais exerciam na sua carreira ao organizarem eventos*. Ações que consagrassem a sua memória para a posteridade [...]. Conforme Dmitri Cerboncini [sic][29]: *"o encontro entre bacharéis e bambas esteve na origem da invenção da nação musical brasileira, iniciando uma tradição que se manteria viva até meados dos anos 1970*" (PEREIRA, 2019, p. 61)

A experiente historiadora Tânia Garcia (2017), ao analisar a atuação de ex-integrantes brancos do CMPB no âmbito da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) nos anos 1980, vai no mesmo sentido, embora referindo-se genericamente ao "samba" em vez de a seus cultores:

> Se o samba carioca foi, em algum tempo, marginal, submetido, pela sua herança negra, às obscuras hierarquias raciais, sua urbanidade nata permitiu-lhe cruzar fronteiras sociais, étnicas e até mesmo ideológicas. *Tal transposição foi facilitada pelas redes e microclimas (SIRINELLI, 1996, p. 253) constituídos por estes intelectuais [ex-conselheiros do MIS e seus aliados], com trânsito e poder em diferentes circuitos culturais, políticos e sociais* (p. 88, grifos meus)

[28] Essa publicação será criticada no Capítulo 3.
[29] Essa citação é, na verdade, oriunda do trabalho de Marcos Napolitano (2007a, p. 32-33).

Em que pesem as grandes contribuições desses trabalhos, alguns de seus momentos conclusivos, descrições e pressupostos dão a entender que o único papel desempenhado pelas pessoas negras, dos anos 1930 aos anos 1960, era o de esperar que algum homem branco de bom coração – que nesse universo de interpretação parece constituir a regra – as "descobrisse", lhes "construísse pontes" ou lhes "desse glórias". E, curiosamente, assim como no *Mistério do Samba*, são as memórias dos próprios "mediadores" que servem de fonte a essas distorções.

No presente – e, como veremos, nos anos 1960 – o autodiscurso de integrantes do antigo estafe do MIS é inteiramente condizente com as passagens que acabamos de citar. Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin e Sérgio Cabral – três dos mais conhecidos dentre eles – costumam definir a si mesmos como "descobridores", "re-descobridores", e até "ressuscitadores" de talentos negros supostamente esquecidos nas décadas de 1960 e 1970. Albin, que foi diretor do MIS naqueles anos, afirmou em entrevista de 2018, que a série de depoimentos do MIS se destinava a prestigiar os "desprotegidos", e não brancos, da MPB[30].

Diante da reiteração dessa ordem de explicações, e à medida que a audição das fontes avançava, uma hipótese se impunha: não seria o paradigma da mediação a versão acadêmica de algo que já estava difuso entre profissionais da música popular e permeia, nos anos 1960, as ações e ideias do grupo hegemônico do CMPB? Isto significaria que o Estado participa diretamente de sua difusão. Com efeito, tal visão das relações raciais – como argumentarei na Parte 1 – está presente nos roteiros das entrevistas e na postura dos entrevistadores do MIS, assim como nos livros sobre história da música popular que se produziam entre os anos 1960 e 1970.

Os livros a que me refiro são importantes porque foram os primeiros sobre o tema a ter grande difusão. A seu conjunto José Vinci de Moraes (2006) chama de "primeira historiografia da música popular" – expressão que também adotarei. Eles foram escritos precisamente por membros do CMPB, como José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcelos, Almirante (Henrique F. Dominguez), Sérgio Cabral, Lúcio Rangel e Ricardo Cravo Albin. Este último não escreveu livros nos anos 1960, mas é patrono de um *Dicionário da MPB* a que todos os pesquisadores e amantes de música brasileira recorrem, e que reúne informações e referências produzidas pela "historiografia primeira". Parte desses autores se reuniria, entre os anos 1970 e 1980, na FUNARTE, e continuaria fomentando a expansão dessa tradição historiográfica.

[30] Encontrei esses autorretratos traçados por Sérgio Cabral (LISBOA, 2003: 13-14), que afirma ter "ressuscitado" Ismael Silva; Albin, que afirma ter ido buscar os "desprotegidos" negros da música popular para falar ao MIS (PEREIRA, 2019: 62); e Hermínio Bello de Carvalho (2010), que afirma que passou a vida inteira procurando elevar "coadjuvantes" – como Clementina de Jesus e Cartola – ao papel de "protagonistas".

Este é detalhe crucial. A "Historiografia primeira" e outras publicações organizadas por essa rede de pessoas tornaram-se bibliografia básica de quase toda a produção posterior sobre o assunto, incluindo os trabalhos mencionados nesta seção. Não só eventos passados, mas até a visão que musicistas negros/as tinham de si mesmos passou a ser "acessada" através dos filtros dessas produções oficiais. Elas criaram um universo interpretativo próprio. Nelas, e no suporte dado a elas pelo Estado, estão a chave do sucesso vindouro do paradigma mediação.

Por outro lado, no pensamento dos/as musicistas negros/as que acompanharemos está também a essência da crítica a tal paradigma. Heitor dos Prazeres, Bide, Dona Zica, entre outros, me mostraram que pessoas ligadas ao MIS e outros afamados "mediadores" foram, na verdade, seus *adversários* no mercado cultural, aptos a lhes "passar a perna", ofendê-los e limitar suas demandas profissionais e políticas. A recorrente maneira assistencialista de representá-los como responsabilidade de outrem é, por isso, mais do que equívoco. É – como tentarei mostrar – a manifestação no campo da música da "ideologia da democracia racial", querida das elites do país e caudatária de ideias racistas, destinada a apaziguar conflitos e referendar desigualdades das quais os ditos "mediadores" foram grandes beneficiários[31].

Lugar de fala e de escuta

Ora, Lurian – dirá a leitora atenta – mas você também intermedia a palavra dos outros, você também é um mediador! E aí? Aí que eu assumo o risco desse diálogo, colocando sempre em jogo, e à prova, a minha mediação, sem jamais perder de vista que os/as artistas com quem falo são sujeitos de conhecimento. É por isso que seus autodiscursos são minha fonte principal, amplamente citada e referenciada, e o ponto de partida de minhas reflexões. Eles/as participam de minhas escolhas discursivas e determinam o ângulo através do qual acesso o passado. Meu constante esforço de contextualização e leitura crítica do que disseram jamais pretendeu produzir uma narrativa panorâmica, acima e além das experiências desses sujeitos. É assim que busco, recorrendo a Suelli Carneiro (2005), evitar que minha afirmação como historiador se dê pela negação – *objetificação* – do outro.

Não existe conhecimento histórico fora do delicado equilíbrio da mediação, para o qual a honestidade intelectual e política dos/as pesquisadores/as é fundamental. Por isso, além de ser metodologicamente rigoroso, não posso deixar de destacar o lugar social, e racial, de onde escrevo.

[31] Sobre esta ideologia, ver entre outras Bento (2002), Souza (2009, parte 1), González (1984) e Fischer, Grinberg e Mattos (2018).

Eu sou um homem cis-heterossexual, nascido em uma família de pesquisadores ribeirinhos da Amazônia, formada por descendentes de povos indígenas, europeus e africanos. Hoje, não sou socialmente visto somente como negro, indígena ou branco. No Norte do Brasil, muitos me consideram branco; minha situação econômica e educacional ajuda a atenuar o efeito de minhas marcas físicas, já não tão nítidas, de ancestralidade negra e indígena. Mas eu tampouco sou branco em todo lugar. Essas mesmas marcas me qualificam como pessoa de cor em regiões de descendência europeia predominante, como no Sul do Brasil, onde vivi boa parte de minha vida, ou nos EUA, onde passei parte de meu doutorado.

Do ponto de vista jurídico-político, eu sou um cidadão pertencente à metade negra da população brasileira, uma vez que fui definido como pardo em minha certidão de nascimento e como tal me identifico quando a oficialidade da situação exige. Pois é importante lembrar os censores que este país é de maioria negra.

Do meu próprio ponto de vista, diria que sou um indígena améfrico-ladino, emprestando o conceito de Lélia Gonzáles (1984). Eu partilho com os movimentos negros, indígenas, feministas, LGBTQIA+ das periferias das Américas a luta contra toda espécie de violência estrutural que nos atinge diferencialmente. Essa vontade de aliança é fruto do contato social e intelectual com esses grupos, sobretudo com os povos indígenas e com os movimentos negros e seus parceiros, mas também nasce das experiências de racialização e construção de consciência racial que eu mesmo experimentei ao longo da vida. Este texto é fruto dessa consciência, dessas alianças e lutas.

Estrutura da tese

A tese tem duas partes, cada uma com três capítulos. Na Parte 1 eu foco no contexto de produção dos depoimentos, 1960 e 1970, e na crítica ao paradigma da mediação, mas sempre dialogando com o passado mais distante, que chega aos anos 1920. Como e por que foram gravados? O que significam esses depoimentos para depoentes, entrevistadores, para a história da música popular, da cultura carioca e das comunidades negras? Quais os vínculos desse projeto com interesses de profissionais do campo musical e dos grupos dirigentes? Essas são suas perguntas geradoras. Na Parte 2, sem perder de vista a crítica ao paradigma da mediação, falaremos do processo de formação e da dinâmica sociocultural do circuito de música negra, entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX, em diálogo mais detido com a historiografia do pós-abolição. O que os depoentes têm a dizer sobre questões recorrentes nessa

produção – como o associativismo, a família, as redes de apoio, o acesso à educação e à cidadania – e como esta se conecta à história do circuito de música negra? É disto que falaremos.

Como cada capítulo explica a que veio e dialoga com os demais, não preciso descrevê-los agora. Sem mais delonga, vamos a eles.

PARTE 1 — "O SAMBA É MEU!" PROTAGONISMO NEGRO E CONFLITOS RACIAIS NA HISTÓRIA E PRODUÇÃO DA MEMÓRIA DA MÚSICA POPULAR (1972-1920)

...essas figura que eu faço têm coisa que eu já vi, que ainda existe. Estes baile, estas macumba, estes samba, estas coisas que existe, tanto existem que eu sou um dos que existe. Eu não preciso ver mais, não preciso de modelo, tenho tudo aquilo, do passado e de agora, dentro de minha memória...

Heitor dos Prazeres, 1965

CAPÍTULO 1. VETERANOS/AS DA MÚSICA NEGRA NA CENA MUSICAL ATLÂNTICA DO RIO DE JANEIRO (1950-1960)

No início dos anos 1980, Hermínio Bello de Carvalho tentou corrigir uma crença difusa e equivocada. Em entrevista aos biógrafos de Cartola, Marília Trindade Barbosa da Silva e Arthur de Oliveira Filho, sob os olhares atentos de (Ari)Eusébia do Nascimento – a Dona Zica –, disse o produtor que travou o primeiro contato com Cartola, Zé Kéti, Clementina de Jesus e outros personagens negros conhecidos da discografia da música popular, apenas por volta de 1962. Foi quando fez uma matéria sobre os "três magos do samba", Ismael Silva, Donga e Cartola, para uma revista chamada *Leitura*. Nessa época – acrescentou – suas preferências musicais giravam em torno do repertório do violão clássico. Ele pouco conhecia da *vida* desses sujeitos, embora já tivesse ouvido falar deles e de suas obras. Não havido sido ele, portanto, ao contrário do que se imaginava, o responsável por "trazer" Cartola de volta aos holofotes; este é que lhe havia aberto as portas do mundo do samba. [32]

Imagino que a presença de Dona Zica, companheira de Cartola, desencorajava o produtor a endossar os sensos comuns do jornalismo musical. Como veremos, ela não era muito amiga de deixar disparates sem resposta. De fato, a versão de Hermínio sobre seu encontro com tais músicos nessa entrevista é muito menos autocentrada e próxima da realidade do que se vê em suas entrevistas mais recentes ou na historiografia sobre a música daquele tempo. Ao navegar pela imprensa dos anos 1950-1960, percebi que até 1962 ele era apenas um jovem e desconhecido violonista e jornalista, que escrevia sobre consagrados músicos brancos, como Villa-Lobos e Radamés Gnattalli[33]. Por isso mesmo, a ideia da dita reportagem, que ocorreu na verdade em 1963, não era sua, mas dos seus empregadores, Barboza Mello e Renard Perez, diretores da revista *Leitura*. E isso é o que mais importa notar. A iniciativa dos editores e as cinco páginas dedicadas à palavra e às fotografias dos "magos" (o título da matéria confere) mostram que esses assuntos e personagens captavam a atenção dos amantes das artes e das letras, aos quais se dirigia preferencialmente o periódico[34]. E não apenas destes: o interesse era geral.

---

[32] A entrevista a que refiro consta da biografia de Cartola (SILVA; FILHO, 1983, p. 102). Sobre o papel de Hermínio e sua relação com Cartola ver também Lopes (2000, p. 70-71). O nome de dona Zica é, segundo ela afirma no início de seu depoimento, Ariosébia, em homenagem ao pai, Ariosébio, apesar de todos a conhecerem por Zica ou Eusébia. Com efeito, a professoa Nilcemar Nogueira, generosa arguidora deste trabalho, confirma que a vó se chamava Eusébia. Mantenho neste parágrafo a mescla das duas grafias.

[33] TINHORÃO, J. "Novas contribuições à bibliografia da música popular brasileira", *Jornal do Brasil*, 01 jun. 1962. Caderno. B, p. 4. "Música", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1962. Caderno B, p. 4.

[34] CARVALHO, H. B. "Os três magos do samba". *Leitura*, Rio de Janeiro, jul. 1963. Leitura, p. 12-17.

Neste capítulo, traço um retrato do contexto cultural do Rio de Janeiro no qual a maior parte dos/as protagonistas desta tese, entre os quais estes "magos do samba", foram ouvidos/as pelo MIS. Buscarei flagrar as (auto)representações e ações dos depoentes e – em segundo plano – as lentes e ações de conhecidos integrantes, ou futuros integrantes da equipe do MIS, além de outros profissionais da música e do jornalismo. Destaque especial será dado a alguns dos mais veteranos entre os entrevistados, cuja agência foi mais diretamente apagada pela memória hegemônica acerca desse período, na qual eles aparecem como gente "(re)descoberta" ou tirada do esquecimento por membros da equipe do MIS. Essa memória, discutida na Introdução, será, por suposto, contestada enquanto eu busco acessar com rigor propriamente historiográfico as negociações e a correlação de forças entre os depoentes e o (futuro) estafe do Museu. Até 1972, e sobretudo entre 1965 e 1967, nada estava decidido sobre quem viria a ocupar postos no MIS. Essa indefinição é parte dessas negociações e fará, portanto, parte da narrativa de toda a Parte 1.

Por uma escolha epistêmica já discutida, o estafe responsável o CMPB do MIS e suas ideias serão apresentados de forma fragmentária, e à contrapelo, à medida que se cruzam com as ideias e ações de nossos/as protagonistas. Apenas no Capítulo 3 tais fragmentos serão reunidos em um todo de forma mais esquemática e conclusiva. O leitor pode avançar para ele se preferir, mas perderá a parte principal da história, e de meu argumento.

A "alvorada para os negros" e o MIS

Como eu dizia, o interesse pelos "magos do samba" era geral na década de 1960. Os desfiles das Escolas de Samba estavam se tornando espetáculo de massa precisamente entre o fim dos anos 1950 e o início dos 1960. A presença das classes medianas e altas brancas do Rio de Janeiro em suas alas era cada vez mais perceptível, e seus desfiles cobertos pela imprensa, rádios e TVs de forma sempre mais intensa[35]. Suas histórias, de seus fundadores e "inventores" do samba ocupavam, em maior ou menor medida, as páginas de todos os mais importantes periódicos cariocas durantes os preparativos e a realização do carnaval. Tal massificação coincide com o desenvolvimento de uma tendência temática nos sambas enredos, qual seja a de homenagear históricas lideranças negras — como Zumbi, no famoso carnaval do Salgueiro sobre Palmares, de 1960 — e destacar a importância dos africanos para a sociedade e cultura nacionais. Eram diversos os matizes dessas autorrepresentações, ora mais aguerridos e críticos,

[35] Cf. Faria (2014a; 2014b; 2016). As informações deste parágrafo são baseadas na leitura desses trabalhos.

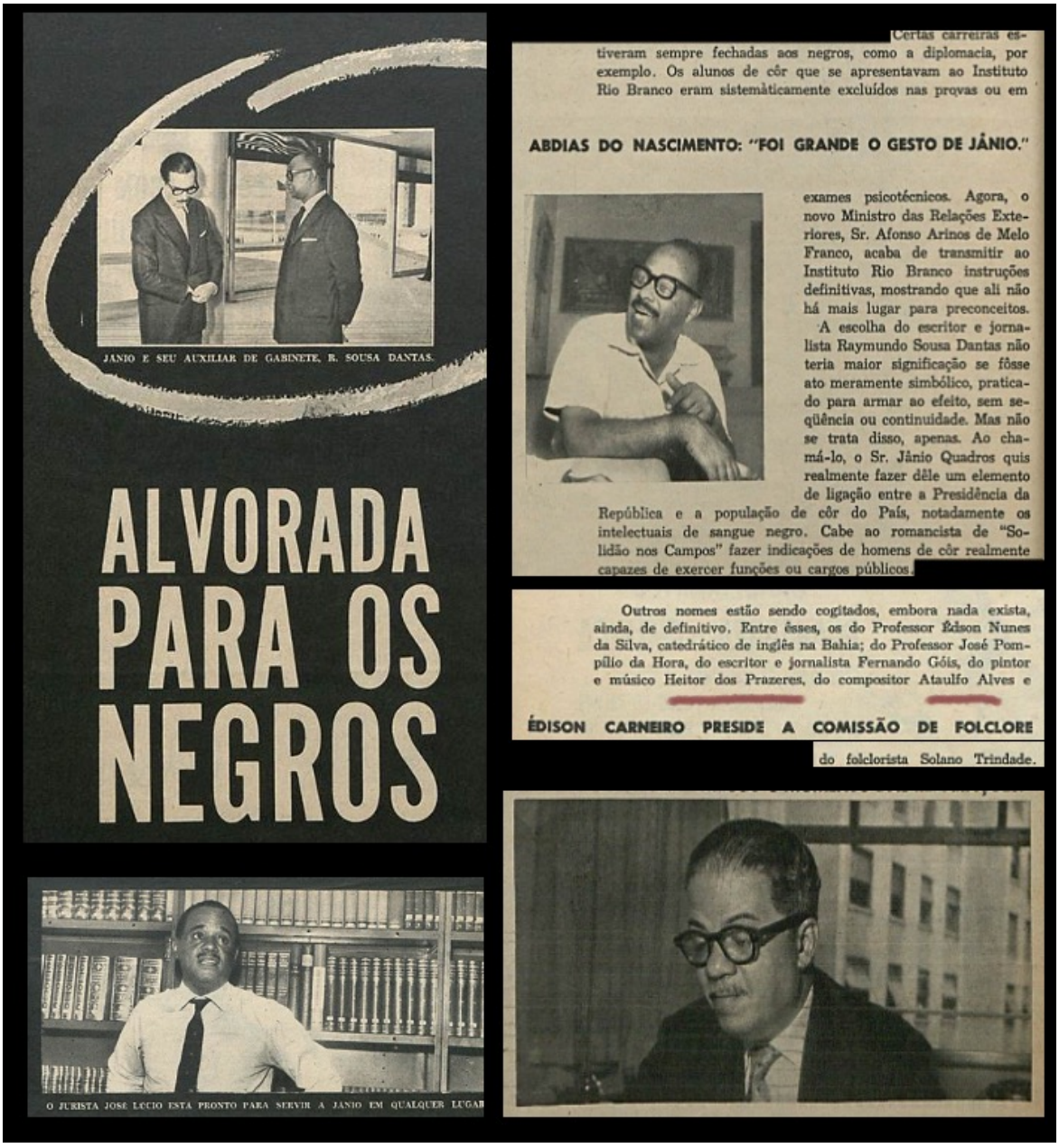
ora mais conciliadores. Mas, como mostra Guilherme Faria (2014), todas elas partilhavam o intuito de valorizar a imagem da gente preta e reivindicar espaço na esfera pública por meio da festa. Essa era uma militância secular (cf. Capítulo 4).

As guerras de emancipação na África tinham sua influência sobre esse cenário. Não havia como ignorá-las. Artistas e público veriam e ouviriam, no mesmo ano em que Elza Soares lançava o seu álbum *A Bossa Negra* (1960) — tingindo de preto uma das palavras mais faladas na cultura do momento (bossa) —, o carnaval em homenagem a Palmares, do Salgueiro, e a independência de Senegal. Mesmo a cúpula do Estado brasileiro não deixaria de notar e jogar com essa consonância de negritudes.

Em 1961, Jânio Quadros surpreendia o país com sua agenda diplomática independente em relação aos EUA e à URSS, mas também com a abertura do Itamaraty ao ingresso de "homens de cor". Para isso, contribuiu decisivamente a perspectiva de construção de parcerias com as novas nações, além dos efeitos mundiais da campanha pelos direitos civis nos EUA e da constante reivindicação dos movimentos negros no Brasil. A novidade foi comentada por Abdias Nascimento, organizador do combativo Teatro Experimental do Negro[36], em uma reportagem especial da revista *Manchete*. Ali, ele e outras lideranças avaliavam, com otimismo, a "Alvorada para os negros" (título da matéria) que parecia se anunciar. Um gesto de Jânio inspirava, mais diretamente, a matéria: a nomeação de Raimundo de Souza Dantas a auxiliar de gabinete da presidência. Era a primeira vez que um homem negro ocupava aquele posto no país, e outras nomeações eram esperadas, vindas, inclusive, do meio das artes e da música popular. Dois pioneiros professores das escolas de samba do Rio estavam entre os cotados, Heitor dos Prazeres e Ataulfo Alves, que poderiam se somar a Edison Carneiro, então presidente do Movimento Folclórico Brasileiro, na elaboração de políticas públicas no terreno musical (Figura 1). É pena que a *Manchete* não nos tenha informado quais cargos eram aventados para a dupla. Seriam no vindouro Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, cujo projeto estava em gestação?

[36] Uma das mais combativas, epistemológica e politicamente renovadoras associações culturais surgidas no interstício democrático (1945-1964).

Figura 1: Recortes da matéria “Alvorada para os negros”



Fonte: MELLO FILHO, Murilo; MAGALHÃES JÚNIOR, R. Alvorada para os negros. Manchete, Rio de Janeiro, p. 76-79, Ano 1961, Edição 0468(1). Na última foto à direita, canto inferior, Edison Carneiro, então presidente da Comissão Nacional do Folclore.

Os eventos que se seguem à renúncia de Jânio — a vitoriosa Campanha da Legalidade e a posse de João Goulart — pareciam prenunciar progressos ainda maiores no cenário nacional e na política externa. A mesma revista *Manchete*, em 1962, voltaria a trazer esse último tema aos holofotes, dessa vez com uma matéria direcionada especificamente às relações econômicas do Brasil com países africanos e utilizando personalidades do futebol, da música e das artes como evidências dos laços a serem fortalecidos entre os dois lados do Atlântico. Mais uma vez,

Heitor dos Prazeres aparece em destaque, ao lado de Pixinguinha — seu velho companheiro — e do multiartista Monsueto (Figura 2).

Figura 2: "O Brasil descobre a África"

O BRASIL DESCOBRE A ÁFRICA

Reportagem de João Pinheiro Neto

O CACAU AFRICANO É FORTE COMPETIDOR DO NOSSO.

AS nossas relações com a África estão se estreitando cada vez mais e já se sabe que, em setembro próximo, o Presidente João Goulart marcará pessoalmente a presença do Brasil no continente negro. Que temos nós em comum com a África, a não ser uma parte da nossa população de côr, ontem prêsa ao eito, contribuindo para a sustentação da nossa economia agrícola, e, contemporâneamente, florindo no esporte, através dos Leônidas e dos Pelés, ou na música popular, com os Pixinguinhas, os Monsuetos, os Heitor dos Prazeres? Que pode representar, para o Brasil, a grande revolução africana, que está libertando tantos povos dos grilhões do colonialismo? Poderemos realmente atuar de forma decisiva nesse mundo em que se abrem novas perspectivas de progresso e de desenvolvimento? Ao fim da Segunda Grande Guerra, as perdas foram enormes para os vencidos. E também para alguns dos supostos vencedores. Ao lado da União Soviética e dos Estados Unidos, a França e a Inglaterra, como no passado, desfilaram, orgulhosas da vitória comum. Como a guerra não fôra de conquista, não houve despojos a dividir. E, com o tempo, verificou-se que entre os grandes derrotados figuravam, não só a Itália, o Japão e a Alemanha, mas tôdas as velhas nações colonialistas. França, Inglaterra, Bélgica e Holanda se mostraram incapazes de resistir ao movimento progressista dos povos que, reclamando autonomia, impunham mudanças inevitáveis. Até mesmo Portugal começou a perder colônias e a enfrentar insurreições, como a de Angola. Novos nomes africanos começaram a ser colocados sôbre as bancadas da ONU ou a surgir no noticiário internacional: Gâmbia, Gama, Gabão, Reunião, Madagáscar, Daomé, Alto Volta, Chad, Niassalândia, Tanganica, Suazilândia, Bechuanalândia, Somália, Togo, Líbia, Congo, Tunísia, Senegal e tôda uma série de outros que, de repente, surgiram aos olhos do mundo, em violenta explosão. A África ferve.

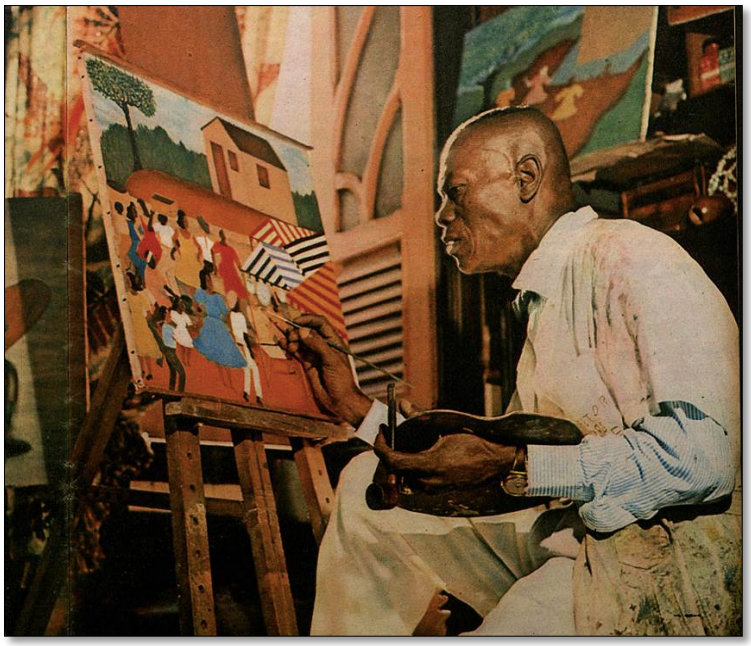
TUDO NOS UNE, MAS O MERCADO COMUM EUROPEU NOS SEPARA

Fonte: *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 44, Ano 1962, Edição 0525 (1), p. 44.

Não era coincidência que Heitor dos Prazeres aparecesse nessas duas matérias da *Manchete*, ou que estivesse entre os integrantes do I Festival de Artes Negras em Dakar, em abril de 1966, evento que ritualiza os *links* culturais sugeridos pela reportagem, e cujo impacto no país não deve ter sido pequeno. As obras musicais de Heitor, sobretudo suas pinturas, constituíam um *corpus* dos mais conhecidos e difundidos de representações da cultura negra. Samba, carnaval, macumba e lugares de memória dessa cultura — a Praça Onze, antigo palco

dos desfiles carnavalescos; a Cidade Nova, bairro querido de Heitor e um dos mais importantes berços da música popular da cidade — eram seus motivos privilegiados (cf. Figura 3). Em suas telas, construía-se uma "África em miniatura" no Rio de Janeiro, que com elas circulou o mundo em exposições ao longo da década de 1960. O autor, com seus múltiplos talentos (além de pintor e músico, era estilista e carpinteiro), aparecia como um caleidoscópio dos sentidos que envolviam a ascensão de comunidades e intelectuais negros/as naquele momento.

Figura 3: Heitor dos Prazeres em seu ateliê, na Cidade Nova



Fonte: *Manchete*, Rio de Janeiro, Ano 1963, Edição 0572(3).

Esperar sua indicação a um posto de Estado talvez fosse otimismo demasiado em relação aos grupos no poder, mas a sugestão dessa possibilidade nos dá a dimensão da notoriedade e do impacto da obra de Heitor dos Prazeres em seu tempo, ainda não plenamente avaliados pela pesquisa acadêmica. Foram muitas as matérias que tratam de suas produções, atividades, exposições, opiniões, sua importância e mesmo de sua elegância nessa época. Destaco a coluna sobre arte de Ibrahim Sued, na prestigiosa revista *Manchete* e o pequeno documentário produzido em 1965 sobre Heitor, donde vem a epígrafe desta primeira parte. Nela, o autor descreve parte de seu processo criativo:

> [...] essas figura que eu faço têm coisa que eu já vi, que ainda existe. Estes baile, estas macumba, estes samba, estas coisas que existe, tanto existem que eu sou um dos que

> existe. Eu não preciso ver mais, não preciso de modelo, tenho tudo aquilo, do passado e de agora, dentro de minha memória [...][37]

Heitor parece subverter o *cogito* cartesiano e o existencialismo de Sartre para defender um *eu-nós-negros* que atesta sua existência por meio da arte, música, performance e da memória. Tanta profundidade nos leva a especular: como teriam sido seus debates com o poeta-filósofo-presidente Senghor, que foi pessoalmente visitar sua exposição em Dakar, em 1966 (Figura 4)?

Figura 4: Heitor e Senghor em Dakar

Fonte: *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 64, 07 maio 1966.

O movimentado cenário musical da Guanabara, em que se desenvolvia um milionário mercado discográfico e um intenso circuito de shows e espetáculos, era abrilhantado por muitos/as outros/as "magos samba"[38]. Em 1964, depois de finda a aurora política das esquerdas com golpe civil militar, o *Jornal do Brasil* publicava um anúncio de uma página, com fotos (infelizmente danificadas pelo tempo no acervo da Biblioteca Nacional) feitas pelo fotógrafo negro Válter Firmo, e um texto que exultava a "Noite Negra" do Rio de Janeiro. "Noite" de diferentes tendências. Vê-se no anúncio Ataulfo Alves, o restaurante Zicartola, Zé Kéti, Elton Medeiros e outros representando o samba dito "autêntico", segundo os rótulos do mercado,

[37] HEITOR DOS PRAZERES. Direção e Produção: Antônio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: Canto Claro, 1965, 3'55"- 4'20". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s&t=387s.
[38] Sobre o desenvolvimento desse mercado, ver: Stroud (2008); Napolitano (2007a; 2010).

relacionado às escolas de samba e aos primórdios do gênero na fonografia (1910 a 1940). O norte-americano Booker Pittamn — que fez carreira no Rio a partir dos anos 1930 e foi um dos depoentes do MIS nos anos 1960 — com sua filha Eliana aparecem com um *mix* de samba, jazz e bossa nova. Wilson Simonal e Jorge Ben dialogam com o rock, o jazz, o funk, o samba e outros gêneros (ver Figura 5).

A valorização das negritudes no mercado cultural não se abalava com as turbulências políticas daqueles anos, embora estivesse suscetível a enquadramentos ideológicos conservadores, como atesta o ideal do "paraíso racial brasileiro" acionado por Paulo Rehder no texto do reclame em tela. Os desfiles das escolas de samba seguiriam em trajetória ascendente na mídia até o fim da década de 1960, quando a popularidade da *soul music* também se adensa e os bailes negros se multiplicam, constituindo o que, no decênio seguinte, seria chamado de "Movimento Black-Rio"[39]. Um vasto horizonte de possibilidades estéticas e discussões culturais se descortinava: do samba à balada romântica; da eclética e assim chamada "moderna MPB" (dos Festivais da Canção e do selo nascente) ao soul-funk; do violão solista à canção de protesto; da pesquisa antropológica (ou "folclórica") à crítica jornalística.

Nesses anos, entrevistas com artistas, notícias sobre eles, críticas e anúncios como o que vemos nessa figura povoavam uma esfera pública musical intensa, cujos debates se centravam nas ideias de "tradição brasileira" e "autenticidade". Discutia-se a autenticidade, enquanto gênero "nacional", da bossa nova, das estrelas do chamado ie-ie-iê (Roberto Carlos e companhia) e da música dita "cafona" (Agnaldo Timóteo, Benito de Paula e outros). Discutia-se a fidelidade dos desfiles das escolas de samba às suas raízes, a origem e futuro dessas escolas, do samba, e a importância de outros gêneros para a canção nacional. Desde o trabalho pioneiro de Marcos Napolitano (2010), estabeleceu-se na historiografia cultural desse período um enfoque sobre o papel de artistas brancos, da classe média "engajada", vinculados a organizações de esquerda como o PCB (Partido Comunista Brasileiro), a UNE (União Nacional dos Estudantes) e o CPC (Centro Popular de Cultura), nessas discussões. Temos, por isso, menos informações sobre o papel dos críticos mais alinhados e às vertentes líderes de audiência e venda ("cafona" e "iê-iê-iê"), em geral rejeitados por essa ala mais à esquerda. Mas o trabalho de Araújo sobre a atuação dos "cafonas" ([2002] 2018) destaca que, mesmo que não contassem com a defesa de ideólogos de prestígio, a vitória em termos de sucesso popular do grupo estava fora de questão e funcionava como resposta aos ataques de seus desafetos[40].

[39] Sobre o Movimento Black Rio, ver: Hanchard (2001); Buscácio (2005, p. 26-29).
[40] Não retomarei em detalhes os debates sobre autenticidade musical nessa época, pois esse tema já foi bem analisado por muitos pesquisadores, dentre os quais destaco Stroud (2008); Napolitano (2007a; 2010).

Figura 5: Recortes da reportagem “A noite é negra”

A noite é negra

FOTOS DE
ALBERTO FERREIRA E VÁLTER FIRMO

A noite carioca está mais negra e mais autêntica nas suas manifestações de arte popular, pois nossos criculos conparam a maior parte dos espetáculos noturnos, provando mais uma vez a importante influência de sua raça na formação da cultura e da civilização brasileira. Começou com Ataulfo Alves, Eliane e Booker Pitman.

As manifestações mais autênticas de nossa arte popular, os espetáculos mais sofisticados de samba americanizado, de folclore, de humorismo de categoria internacional estão atualmente presentes na noite carioca, que passa pelo seu esplendoroso ciclo negro, que desta vez transformou o sentido da expressão fase negra, com indício de progresso da qualidade de nossos espetáculos noturnos. Desta vez, a fase negra representa o melhor período de apresentação dos espetáculos noturnos do Rio.

Um turista norte-americano de Dallas, que visitasse o Rio noturno nesta sua fase negra, abandonaria seus preconceitos raciais e rasgaria sua carteirinha de sócio da Sociedade John Birch, após ouvir os sambas dolentes de Ataulfo Alves, no Top Club, a voz límpida de Elza Soares, que vai estrear nessa mesma casa noturna; freqüentar uma noite no Zicartola, onde Cartola, de nariz nôvo, Zé Kéti, Nélson do Cavaquinho, Elton e o que há de melhor no samba de morro oferecem um ambiente da maior autenticidade; ver um show do Fred's, com a cabrocha Hilda; rir com o impagável Grande Otelo e admirar a beleza da mulata Aizita Nascimento, num dos restaurante mais caros do País: El Bodegón; assistir à arte primitiva apresentada pelo conjunto folclórico de Mercedes Batista, no Teatro de Arena, no Largo da Carioca, onde se faz arte para valer; ouvir as vozes parecidas de Wilson Simonal, no Bottles, e de Jorge Ben, no Zum-Zum.

Depois de freqüentar as casas noturnas do Rio, qualquer pessoa, mesmo um turista norte-americano de Dallas, concluiria que um dos grandes impulsionadores do progresso da arte popular, quer aqui, quer em outra qualquer parte, é o negro, com sua beleza plástica e sua grandeza artística. O negro que agora dá nôvo alento à noite semifria e chuvosa do Rio, que vive seu inverno sob a influência do calor da raça negra.

PAULO REHDER

Fonte: REHDER, Paulo. “A noite é negra”, *Jornal do Brasil*, 17 abr. 1964. Caderno B, p. 6.

Entrevistas como a dos “três magos do samba” se inseriam nesse contexto de modo particularmente relevante. Esses sujeitos representavam a história pregressa da música “nacional por excelência” (o samba), das escolas de samba e ainda atuavam profissionalmente. Isso tornava suas palavras e memórias muito valiosas. O que eles diziam era lido, interpretado (fielmente ou não...) e acionado como argumento nas batalhas simbólicas sobre quais caminhos a música popular devia seguir para manter-se “autêntica”.

Figura 6: Ataulfo Alves no programa Jovem Guarda, 1967

Fonte: BELÉM, Euler França. A história da criação de Amélia. *Jornal opção* (online), 13, abr. 2015.

A reportagem na *Leitura* é uma entre inúmeras outras que encontrei na HDBN com músicos negros da geração de Ismael Silva e Cartola, além de outros mais moços/as diretamente vinculados às escolas de samba. Se nesse caso o público pendia aos extratos mais elevados e engajados, a presença de Ataulfo Alves no programa de Roberto Carlos (Figura 6) acenava para a direção oposta, mostrando que as estrelas do iê-iê-iê e seu público, de perfil social mais popular, não dispensavam a benção dos representantes das origens da tradição nacional.

Podemos dimensionar o espaço ocupado pelos/as musicistas negros dessa geração nesse cenário pela frequência com que seus nomes aparecem na imprensa, o que ilustro na Tabela 1 a seguir, construída por meio da utilização da ferramenta de busca da HDBN. Ela mostra, por exemplo, que havia aproximadamente uma notícia sobre "Ismael Silva" no estado do Rio de Janeiro (cujos periódicos se concentram quase todos na capital, então estado da Guanabara), a cada três dias, média semelhante à de Heitor dos Prazeres, e que dificilmente um leitor assíduo das colunas musicais passaria um dia sem topar com pelo menos dois reclames relacionados à rede musical à qual os dois se vinculavam profissional, simbólica e historicamente (cf. "Total"). A tabela também nos mostra que Ataulfo Alves, apenas quatro anos mais moço que Ismael, ainda era tão popular quanto um sujeito do momento, como Zé Kéti, e que ambos, aparentemente, despertavam mais comentários na imprensa do que artistas bem conhecidos do selo MPB, que despontavam naquela década, como Carlos Lyra e Jair Rodrigues.

TABELA 1: FREQUÊNCIA DE NOMES DE MUSICISTAS NA IMPRENSA CARIOCA DOS ANOS 1960

Alguns músicos negros/as ligados à história do Samba, do Choro e das Escolas de Samba		
Termo Pesquisado	Ocorrências	Média de ocorrências p/dia *
"Joao da Baiana" (1887-1984)	365	0,10
"Ismael Silva" (1905-1978)	1319	0,36
"Heitor dos Prazeres" (1898-1966)	1436	0,39
"Clementina de Jesus" (1901-1987)	1.560	0,43
"Pixinguinha" (1897-1973)	2628	0,72
"Ataulfo Alves" (1909-1969)	3.282	0,90
Total	10.590	2,90
Artistas/grupos "do momento" nos anos 1960		
Termo Pesquisado	Ocorrências	Média de ocorrências p/dia *
"Carlos Lyra"	2.098	0,57
"Jair Rodrigues"	2.840	0,78
"Zé Kéti"	3.383	0,93
"Nara Leão"	4.775	1,31
"Jovem Guarda"	5.042	1,38
"Simonal"	6.002	1,64
"Beatles"	7.062	1,93
"Chico Buarque"	7.225	1,98

*Média aproximada. Fonte: Hemeroteca Digital da BN, consultada em out. de 2020. Metodologia: tomei como recorte o intervalo 10 anos entre 1960-1969, considerando cada ano com 365 dias, na imprensa do estado do Rio de Janeiro. Desconsiderei a provável coincidência de menções em mais de um periódico em um mesmo dia, que diminui a frequência diária, mas intensifica a cobertura em ocasiões especiais. O mecanismo de busca da Hemeroteca Digital contabiliza uma ocorrência se o termo pesquisado aparece em determinada página, não importando quantas vezes ele apareça nessa mesma página. Selecionei alguns/mas musicistas/grupos que, pela singularidade dos nomes, não teriam homônimos circulando na imprensa da época com frequência suficiente para distorcer significativamente os resultados

Não admira, portanto, que Ataulfo declarasse, em 1967 ao *Jornal do Brasil*, que jamais ganhara tanto dinheiro com suas músicas do que naquela década. Só desconfiamos do motivo atribuído ao sucesso pelo jornalista, supostamente reproduzindo a opinião de Ataulfo: a *Jovem Guarda*, por não ser "o que o povo quer", realçava o valor do "samba autêntico"[41]. Ora, da Jovem Guarda vinha parte do prestígio de Ataulfo, que, para além da participação no programa do grupo, teve, entre outros sucessos, a sua "Amélia" regravada por Roberto Carlos em 1967. E ele reconhecia isso[42]. A crítica musical inventava certas histórias de acordo com seus partidos sonoros e, como veremos, a historiografia vindoura da música popular guardaria esse particular.

Dada a importância conquistada por estes veteranos da música carioca, os amantes de música nacional não deviam se surpreender com a presença deles no acervos e nas atividades do novo museu da Guanabara.

[41] "Aquela ainda é a verdade". *Jornal do Brasil*, 28 out. 1967, Cad. B, p. 16.
[42] Ver a seção "Nós também fomos bossa-nova", neste capítulo. Sobre Ataulfo Alves e outros clássicos do samba em suas negociações com a Jovem Guarda, ver Neder (2012, p. 63).

O MIS foi inaugurado em abril de 1965 pelo governador do então estado da Guanabara, Carlos Lacerda, que, segundo Lisboa (2009), pretendia com isso celebrar a memória do Rio de Janeiro por ocasião do aniversário da cidade – motivo de festividades grandes e diversas naquele ano – e, assim, seduzir apoios para sua campanha na eleição presidencial, prevista para o fim daquele ano. Essa memória, pela relevância econômica e cultural do mercado de música a que venho me referindo, pelo destaque da música e do carnaval para a identidade carioca, e por certos entrelaçamentos entre o campo do poder e campo da música popular – além de outras circunstâncias (cf. Capítulo 4) – teve desde o princípio como carro chefe esta última, a música popular. Ela ocuparia o centro de uma gama variada de atividades, que lograriam se manter à salvo da intervenção direta dos militares até 1972, e dentre as quais se destacaria a série de Depoimentos Para a Posteridade[43].

A série gravou em áudio, entre 1966 e 1972, mais de uma centena de entrevistas com personalidades de várias áreas, das ciências às artes. Fazendo uma matemática simples a partir do catálogo da instituição, vê-se que nesse período foram realizados em média três a quatro depoimentos por mês. Uma frequência bastante razoável, evidência de que aquele foi de fato um espaço cultural movimentado.

O espectador assíduo das entrevistas, eventos por regra abertos ao público, logo perceberia que elas eram extensões da prática jornalística de entrevistar artistas badalados. Notaria ainda que a escolha dos depoentes deixava claro que, em que pese a presença de nomes "do momento", como Chico Buarque e Sérgio Ricardo, eram artistas que despontam no mercado entre os anos 1930 e 1945 – que parte significativa da crítica musical chamava de "Era de Ouro da música popular" – que a instituição decidiu convidar com mais frequência. De um total de 81 entrevistados para a seção de Música Popular Brasileira da série entre 1966 e 1972, 71 viveram esse período nacionalista, e varguista, marcado pela ascensão do samba e pela oficialização dos desfiles de suas escolas pela prefeitura do Rio. E entre os representantes período celebrado estavam todos os musicistas negros ouvidos pelo MIS até 1972, incluindo os "magos do samba" e Heitor dos Prazeres. As Escolas de Samba também seriam entrevistadas a partir de 1967. Provas de que a equipe do museu deixou-se influenciar e/ou fazia parte do coro, muito maior e anterior àquela instituição, de entusiastas do papel que as comunidades negras tiveram para a história da música nacional.

Mas o tal hipotético espectador veria também que esta influência tinha certos limites claros, a começar pela cúpula do Museu. Contrariando as previsões mais otimistas, não foi

[43] Essa informação está presente em: Mesquita (2009, p. 131-148) e Pereira (2019, p. 44).

Heitor dos Prazeres ou qualquer intelectual negra/o que dirigiu o MIS até 1972. A primeira diretora negra foi chegou ao cargo somente neste século, e ficou por curto período: Nilcemar Nogueira, atual diretora do Museu do Samba. Até 1971, o MIS ficou sob a responsabilidade de Ricardo Cravo Albin, jovem de 25 anos, branco, produtor musical e membro de uma família de poderosos fazendeiros do nordeste. O primo de Albin era secretário de turismo da Guanabara, e o início da história do MIS passa, portanto, pelos tradicionais arranjos familiares da elite nacional. A museóloga Neusa Fernandes assumiria a direção até o fim de 1972[44].

A presença de Albin no comando fez o museu ganhar ares de instância maior – posto que estatal – de legitimação do campo cultural no qual atuava o diretor[45]. Em março de 1966 já se anunciava nos jornais do Rio de Janeiro a organização no MIS de um Conselho "*Superior*" de Música Popular Brasileira.[46] Embora a historiografia sobre tema não nos forneça muitos detalhes sobre isso, os acalorados debates musicais na imprensa sugerem que foram acirradas as disputas e articulações para ocupar os postos dentro desse conselho. E não era para menos. As opiniões de seus integrantes ganhavam foros "oficialidade", pelo institucional com o campo do poder[47]. Entre outras coisas, ao CMPB caberia, já a partir de 1966 a organização e realização da série de Depoimentos nas áreas de Música Popular Brasileira e, em parte, de Carnaval. Em outras palavras, a ele caberia definir as pessoas, eventos e perspectivas representativas da história carioca – e brasileira – nessas áreas.

Não se tratava de um poder qualquer, portanto. E os intelectuais negros (os músicos entre eles), também almejaram conquistá-lo, como veremos a seguir, embora os trabalhos sobre o MIS não os tenha encarado como candidatos nessas disputas.

Zica, Cartola e Zé Kéti: possibilidades e limites da autonomia

> *Modéstia à parte, todo esse pessoal [Hermínio B. de Carvalho, Albino Pinheiro] foi levado por mim [ao Zicartola]. Levei o Sérgio Cabral para ser relações públicas do Zicartola.*
>
> Zé Kéti, 1986[48]

[44] FERNANDES, 2010, p. 182, 167. SOARES NETO, 2018, p. 22-49. O quadro de diretores do Museu está disponível no Anexo 8 deste volume.
[45] FERNANDES, 2010, p. 167-212.
[46] "Conselho Musical", *Correio da Manhã*, 6 mar. 1966. 2º Caderno, p. 4.
[47] Da importância do controle da memória histórica para os grupos no poder, ver: GOMES, 2007; LE GOFF, 1990, p. 426, 545.
[48] Entrevista concedida ao Pasquim, em maio de 1986, citada por Nei Lopes (2000, p. 99).

O modesto, mas concorrido restaurante e casa de shows Zicartola (1964-1966) foi inaugurado na rua da Carioca n. 53, e constitui um dos marcos da "noite negra" da primeira metade da década de 1960 na Guanabara[49]. Ele foi um importante lugar de *negociações* entre diferentes grupos sociais. Comunidades negras populares, universitários engajados, profissionais da crítica e produção de música (comunistas ou não), muitos dos futuros conselheiros do MIS, ouvintes do samba "autêntico" ou simples curiosos frequentavam o lugar. Ali, Cartola, Dona Zica e suas redes sociais e musicais tornavam-se acessíveis de quem não os conhecia de perto – dispensando-os da necessidade de "subir o morro" ou à Zona Norte – e, ao mesmo tempo, procuravam tirar proveito dessa curiosidade, já que a inciativa do restaurante era em parte sua. Bem ao contrário do que gostam de destacar os trabalhos que falam sobre o tema, e do enquadramento que dava parte significativa imprensa da época, o restaurante não era fruto da solidariedade de brancos de esquerda com os "desprotegidos" da música popular[50]. Como qualquer outro negócio, havia ali objetivos de ordem prática, econômica, confluência e confronto de interesses.

Dona Zica e seu companheiro eram patronos e sócios do estabelecimento, que, conforme ela afirma no depoimento que deu ao MIS, no início dos anos 1990, foi construído em parceria com investidores, uns tais irmãos Agostini. Trata-se de dois brancos clientes do concorrido carrinho de negócios gastronômicos que Zica comandava na Praça Mauá em 1960, ela e um ajudante seu, um menino de Mangueira que empurrava a barraca móvel e entregava as marmitas. Em volta do carrinho, lembra Zica, se juntavam tanto os clientes quanto uma rapaziada interessada em samba e em Cartola, da qual faziam parte Zé Kéti, Elton Medeiros e "uma porção de estudantes" [51]. De fato, uma matéria de Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) no *Diário da Noite*, em julho de 1961, comenta o sucesso das marmitas de Zica e do almoço que Cartola deu a jornalistas em sua casa e de Zica, na Rua dos Andrada, sede da União das Escolas de Samba. O almoço dedicava-se, segundo o autor, à comemoração — mas obviamente

[49] A primeira notícia a respeito do Zicartola que encontrei data de novembro de 1963, e informa que o restaurante está em fase final de organização. "Zicartola", *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1963, p. 10. A abertura só aconteceu em fevereiro de 1964. "Tempo consagra 'Cartola'". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 7 fev., p. 4.

[50] Trabalhos de viés jornalístico e laudatório, afinados com o "paradigma da mediação". Há apenas um trabalho sobre o Zicartola (CASTRO, 2014), mas diversos livros anteriores fazem referência a ele, a começar pela biografia de Cartola (SILVA; FILHO, 1983), que lhe dedica um capítulo. Nesse capítulo, a propósito, o episódio é narrado como elogio da democracia racial. A história começa pela palavra do acadêmico branco, de família poderosa, Nuno Veloso, que se conecta imediatamente com a narrativa do "favor" prestado pelo rico Eugenio Agostini, também homem branco, ao aplicar seu dinheiro no restaurante. Agostini descreve Zé Kéti "chorando" de gratidão pela oportunidade de participar do empreendimento, uma imagem que em nada condiz com a postura que assume em seu depoimento, como veremos. O próximo testemunho "autorizado" é o de Hermínio B. de Carvalho. É depois de todos esses *outsiders* que a voz de Zica, Cartola e Zé Kéti são ouvidas.

[51] Dona Zica, 1993 Disco VI-00257.1, 54'-1:10'. Ver: Lopes (2000, p.70-71).

também à divulgação — do disco que estava para sair de Cartola pela "Vila", e servia também para promover a arte de Zica, que preparou para a ocasião grão de bico, "arroz de forno e carnes diversas"[52].

O casal colocava em prática uma estratégia das agremiações carnavalescas negras que remontava ao Rio da Primeira República: convidar jornalistas para suas sedes como forma de amplificar sua visibilidade e participação nos debates públicos (cf. Capítulo 4). Creio que tenha sido de Zica a ideia desse almoço de divulgação, pois quem tomava a frente das negociações desse tempo era ela, mesmo quanto à carreira do companheiro. É dela a responsabilidade pela volta de Cartola aos discos nos anos 1950, depois de um ostracismo de mais de 10 anos, segundo ela nos conta, contornando a interrupção que julgava inoportuna da biógrafa Marília Trindade Barbosa:

> **D. Zica:** Eu sempre dou aquele jeitinho, né? Eu sempre gosto de ajudar aos outros, ajudei também a ele. Aí eu falei com a Creuza, filha dele, eu falei: "oh, Creuza, vamo na cidade ver se a gente encontra esse pessoal — Ari Barroso, o Petra de Barros, esse outro... esses compositores antigos, né? — vamo ver se a gente lá dá um jeito no Cartola". [...] Salivei lá ele... foi. Aí chegamos lá, até encontremos com Ary Barroso. Ary Barroso quando viu ele chegou a ficar até gago. "Cartola! Você é o Cartola, meu Deus!". Já tinha uns 12 anos que ele não convivia com essa gente.
> **Marília T. Barbosa:** eu acho importante falar, pra quem for ouvir no futuro, que você tá falando, as pessoas assustadas em reverem o Cartola, nesses 12 anos de ostracismo, era bom que você falasse um pouco disso.
> **D. Zica:** Pois é, tô falando, né...
> **Marília T. Barbosa:** é homem que gravou, duas décadas antes
> **D. Zica:** Tô falando né... (Dona Zica, 1993 Disco VI-00257.1, 40'-54')

O Zicartola era, assim, uma maneira de Zica amplificar seus negócios, seus ganhos e de alavancar mais uma vez a carreira de Cartola. Ela era pródiga em usar em seu benefício o interesse do pessoal da Zona Sul pelos saberes e pela influência comunitária dela e de seu companheiro. Da década de 1950 ao início da seguinte — diz Ariosébia — o pessoal da "Era Vargas", "Yara Vargas", "Guilherme Romano", "Mário Saladini", enfim, pessoas da elite política, foram repetidas vezes procurá-los para lhes pedir apoio em eleições. As escolas de samba eram peças importantes também no tabuleiro eleitoral, e o casal era visto pelos poderosos como aliados estratégicos, posto que bem conhecidas em Mangueira e fora da comunidade. Negociando esse apoio ela conseguiu diversas ocupações para o companheiro na burocracia do Distrito Federal — segurança, faxineiro, distribuidor de alimentos —, além da referida casa na Rua dos Andrada.

---

[52] PRETA, Stanislaw Ponte. Grão de bico com Cartola. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 9, 7 jul. 1961. Trata-se de um 78 RPM com uma música de Cartola (Festa da Penha) e outra de seu amigo Nelson Cavaquinho. Cf. https://immub.org/album/78-rpm-67691.

Figura 7: Cartola e Zica na festa de seu casamento (1964)

Fonte: "Casamento em tempo de samba", *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, [s.p.], Ano 1964, Edição 00792(1).

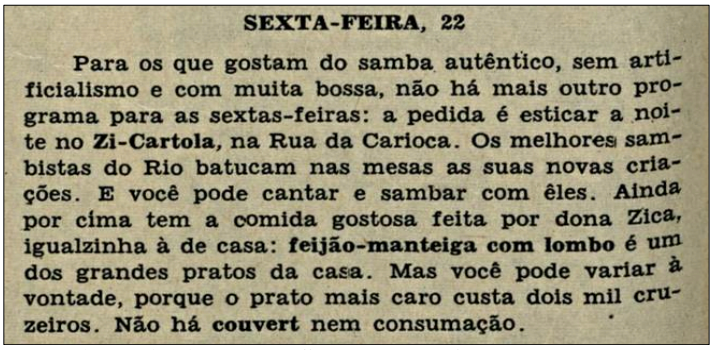
Figura 8: Nelson Cavaquinho, Cartola, Zica e Zé Kéti

Fonte: "Casamento em tempo de samba", *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, [s.p.], Ano 1964, Edição 00792 (1).

Se o restaurante não envolvia eleições, envolvia dinheiro. Certamente não escapavam aos cálculos dos irmãos Agostini, como não escapava à Zica, os lucros possíveis de um negócio, mesmo que pequeno, que tinha como chamariz um dos "magos do samba" e o tempero mágico da sócia. Essa é a aposta que aparece no anúncio publicado na agenda cultural de *Cinelândia*, revista de circulação quinzenal (Figura 9). Faz parte dela também a encomenda para que Heitor dos Prazeres fizesse um desenho para ser a marca do cardápio do restaurante. Já em 1964, numa

matéria especial da edição internacional de *O Cruzeiro*, uma das revistas mais lidas da época, o Zicartola é apresentado como "*cuartel general del samba*" (Figura 10). De fato, outros magos e magas, mais ou menos célebres, também apareciam por ali. Desde que o restaurante abriu as portas, uma certa Clementina de Jesus, antiga conhecida do casal de proprietários, de rodas de partido, festas e carnavais, amiga próxima de Dona Menina, irmã de Zica, foi ali presença constante[53]. O negócio prometia...

Figura 9: Anúncio do Zicartola, 1964



SEXTA-FEIRA, 22

Para os que gostam do samba autêntico, sem artificialismo e com muita bossa, não há mais outro programa para as sextas-feiras: a pedida é esticar a noite no **Zi-Cartola**, na Rua da Carioca. Os melhores sambistas do Rio batucam nas mesas as suas novas criações. E você pode cantar e sambar com êles. Ainda por cima tem a comida gostosa feita por dona Zica, igualzinha à de casa: **feijão-manteiga com lombo** é um dos grandes pratos da casa. Mas você pode variar à vontade, porque o prato mais caro custa dois mil cruzeiros. **Não há couvert** nem consumação.

Roteiro de Cinelândia, p. 72, Edição 00277, maio 1964

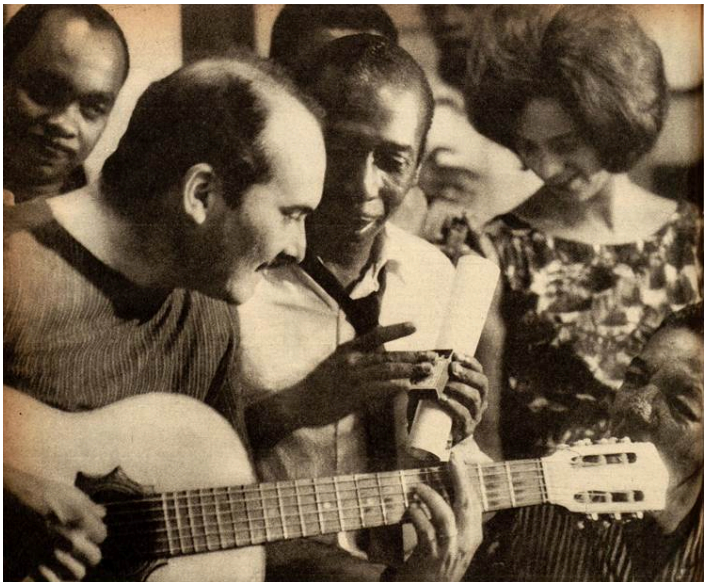
O primeiro mestre de cerimônias e responsável pela programação musical do Zicartola, segundo todas as fontes disponíveis, era o compositor, cantor e funcionário público José Flores de Jesus, o Zé Kéti[54], que muito contribuiu para o sucesso, expressivo embora curto, alcançado pelo estabelecimento.

Em seu depoimento ao MIS, em fevereiro de 1967, Zé afirma que foi convidado ao posto pelos donos do lugar[55], o que devemos entender como uma requisição partilhada por Cartola e Zica, dos quais era próximo pelo menos desde a década de 1950, embora já os conhecesse desde antes, já que frequentava Mangueira e outras escolas/comunidades desde os anos 1930. Zé também já construía diálogos com as rodas de artistas engajados desde os anos 1950, quando atuou e ajudou a produzir o filme *Rio 40 Graus*[56]. Sua leitura dos anseios do público de classe média alta amante de samba devia ser, portanto, bastante apurada. Não admira que ele tenha

[53] Sobre essas redes: Dona Zica, 1993 Disco VI-00257.1, 54'-1:10'. De Hermínio B. de Carvalho é a informação da encomenda a Heitor dos Prazeres (SILVA; FILHO, 1983, p. 102).
[54] Zé trabalhava no IAPETEC, funcionário "nível oito". "A cidade". *Correio da Manhã*, 1 dez 1964. A informação também se encontra em Silva e Filho (1983, p. 103), Lopes (2000). Zé é apresentado e se apresenta como "diretor artístico" do Zicartola em: BITTENCOURT, Sérgio. "Bom dia Rio". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1964. Cad. 2, p. 4. Lopes (2000, p. 99); Silva; Filho (1983, p. 103); Zé Kéti, 1967, CD 176.1, f. 9.
[55] Zé Kéti 1967 — CD 176.1, f. 9.
[56] Detalhes da trajetória de Zé Kéti em seu depoimento e na biografia de Nei Lopes (2000). Sobre a o filme Rio 40 Graus e participação de Zé Kéti, ver também MacCann (2004), a seção "Neorealist samba".

sido escolhido e, provavelmente, tenha também se disposto desde o princípio a construir aquele negócio.

Figura 10. Flagrante das noites no Zicartola



Fonte: BASTOS, Jairo Martins. *O Cruzeiro Internacional*, Rio de Janeiro, p. 62, 1 jun. 1964. Em destaque, da esquerda para a direita, Billy Blanco, Zé Kéti (com a caixa de fósforos) e Cartola (abaixado).

Ressalte-se, contudo, que os patronos também andavam construindo suas parcerias artísticas com o cinema engajado e conheciam os gostos e expectativas de seus produtores. Nesse início dos anos 1960, Cartola e Zica participaram da gravação de *Ganga Zumba*, dirigido por Cacá Diegues, coproduzido pelo elenco quase inteiramente composto de artistas negros/as e lançado em 1963. A dramatização de históricas lideranças revolucionárias afro-diaspóricas estava em alta, como já sabemos. Na entrevista ao MIS, Zica destaca seu papel, digamos, fundamental na participação na produção desse filme, gravado com parcos recursos na cidade natal da família de Cartola, Campos dos Goytacazes. Quando faltava comida — o que não foi raro, diz Zica — ela arrumava alimentos com o dono da venda mais próxima, conseguia ajuda de pescadores da região e preparava a refeição para todos: "assim foi feito *Ganga Zumba*", isto é, com sua diplomacia, sua atuação e seu tempero — combinação que também tornaria possível a realização de outros projetos culturais de relevo naqueles anos[57].

Mas voltemos a Zé Kéti. À frente da programação do restaurante, ele apresentava-se diariamente com Cartola e Nelson Cavaquinho, amigo muito próximo do casal, eventualmente

[57] Dona Zica, 1993 Disco VI-00257.1, 1h:22' ao fim. Uma análise do filme está disponível em Feldhuese e Aguiar (2016).

acompanhados de Ismael Silva e outros artistas, na base de violão, voz e caixa de fósforo, e criou uma agenda semanal de atrações. A ideia era abrir espaço a esses artistas e seus contemporâneos, além de novos talentos de Mangueira e outras comunidades musicais. Aproveitava-se a crescente popularidade destas para chamar clientes ao restaurante e aproveitava-se o restaurante para dar visibilidade a tais talentos. Uma das noites, a Noite do Samba, destinava-se mesmo à apresentação das escolas, com fantasia, instrumentos e outros aparatos.

A iniciativa deu bons frutos. Entre outras, a atuação singular na programação da "fabulosa" cantora "Clementina da Mangueira" (futuramente conhecida pelo sobrenome, "de Jesus"), começou em julho de 1964 a chamar a atenção do público, devia despertar o interesse de muitos produtores e empresários atentos à chance de lançar novas estrelas para a "noite negra" do Rio[58]. Ela não ignorava essas possibilidades, embora não fale de seus cálculos estratégicos nas entrevistas que deu nessa e em épocas posteriores. Clementina teve muitos exemplos de êxito artístico profissional entre os integrantes do circuito de jongo, samba e partido-alto de que participava: Paulo da Portela, Araci de Almeida, Donga, o próprio Cartola e o consagrado Heitor dos Prazeres são alguns deles[59]. Ela via as escolas de que participou, algumas das quais ajudou a fundar (como a Portela, de Zé Kéti), sendo procuradas, prestigiadas, companheiros tornando-se empresários culturais (ainda que modestos), atores e produtores (Cartola e Zica). Com tal contexto favorável e sua singular técnica como cantora, ela devia ter lá seus sonhos de se tornar uma estrela de rádio, disco e TV.

Um dos sujeitos atentos ao potencial de Clementina de Jesus foi o violonista/jornalista Hermínio B. de Carvalho, que, assim como seu colega de profissão, Sérgio Cabral, e o produtor Albino Pinheiro, fora convidado a participar da programação do restaurante por Zé Kéti, segundo o testemunho deste último. O objetivo desse convite devia ser ampliar a visibilidade da casa com a divulgação que essas pessoas podiam fazer dela em seu trabalho na imprensa, além de cultivar capitais sociais potencialmente importantes para a carreira dele, Zé Kéti, seus empregadores e amigos. Os jornalistas, por sua vez, partilhavam da curiosidade difusa pela

[58] Assim essa nova estrela em potencial é apresentada, com muitos elogios em: WANDHAUSEN, Walter. Zicartola e a imprensa. Leitura, Rio de Janeiro, p. 65, jul.-ago. 1964. "Encontro matinal", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 Sec., p. 3, 11 ago. 1964. "Do Zicartola ao Beco das Garrafas". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1964. 2º Caderno, p. 2. Nesta última matéria, Clementina é anunciada como atração da reabertura do Zicartola (que parece ter passado um tempo de portas fechadas), com o aposto "fabulosa", como em outras que encontrei. Ver também Castro *et al*. (2017, p. 76-79); somando ao depoimento de Elton Medeiros presente em: Castro (2014, p. 89); e também aos seguintes reclames: "De 'Zicartola'". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1964. 3º Caderno. p. 2.

[59] A informação sobre esses encontros consta do depoimento de Clementina de Jesus (1967, CD 151.1, f. 4, 7, 17) ao MIS.

cultura das comunidades negras, mas sem dúvida buscavam o prestígio advindo da convivência com sambistas disputados pela crítica e, em boa medida, pelo mercado, chave para a construção de uma imagem pública (verdadeira ou não) de *habitués*, conhecedores e defensores do chamado "samba autêntico". Imagem que poderia lhes ajudar a alcançar posições elevadas no campo musical. Essa estratégia de inserção era tanto mais importante para profissionais em início de carreira, como Sérgio Cabral, que até fins da década 1950 sequer trabalhava em redações, mas como técnico eletricista. A quem tentava se firmar como jornalista, cobrir as Escolas de Samba e atividades conexas naqueles anos não era boa aposta[60].

Nesse sentido, "a descoberta" de Clementina de Jesus é talvez um modo adequado de descrever o que a cantora representava *para as pretensões de Hermínio* — ela seria a mina de ouro de sua carreira, por meio da qual ele se lançaria definitivamente como produtor. À perspectiva de tais "descobertas", devemos somar o pagamento que esses *outsiders* ganhavam para trabalhar no restaurante. Sabemos que Sérgio Cabral recebia um salário mensal no Zicartola, e é possível que os outros dois colegas também fossem pagos, embora Hermínio costume se apresentar como abnegado colaborador[61]. Os registros da contabilidade do restaurante poderiam nos dar, a esse respeito, informações interessantes, mas a historiografia sobre o tema não se interessou por esses pormenores, que permanecem desconhecidos.

Porém, seguindo o hábito da classe média e alta brancas, extrato da maior parte dos gestores do negócio cultural que conhecemos, Hermínio não estava interessado, pelo menos naquele momento, em estreitar laços com Clementina fora do conforto da casa dele e de seus amigos empresários e produtores (lugares dos primeiros ensaios) na Zona Sul[62]. Em uma entrevista recente, ele reconhece que não conhecia Mangueira nem havia visitado outros dessas comunidades mesmo no contexto de organização do *Rosa de Ouro* (1965), que é seu primeiro trabalho de sucesso como produtor e de Clementina como cantora. Se, para representar o "som dos morros", o espetáculo contou com musicistas oriundos da periferia do Rio, é porque Zé Kéti, mais uma vez, interveio[63]. O conjunto que tocou no *Rosa* era uma formação modificada do grupo A Voz do Morro, que José Flores montou um pouco antes do espetáculo, consubstanciando profissionalmente parcerias informais que construía antes e durante o

[60] Zé Kéti 1967, CD 176.1, f. 9. Ver também: Silva e Filho (1983, p. 103-104). As informações do próximo parágrafo também são oriundas dessas fontes.
[61] A informação sobre o salário de Cabral e a autoimagem de Hermínio estão disponíveis em Silva e Filho (1983, p. 103-104).
[62] Sobre o lugar dos primeiros ensaios, ver o diálogo entre Clementina e Hermínio, no seu depoimento ao MIS, pouco depois dos fatos que estamos descrevendo: Clementina, 1967, CD 151.1, f.8.
[63] Lopes (2000, p. 70-77); Carvalho (2010). Em breve, citarei outra fonte para essa informação, uma entrevista de Zé Kéti em 1966.

Zicartola, que testemunham, mais uma vez, a importância do compositor naquele contexto[64]. Vejamos.

O *Rosa de Ouro* foi o segundo espetáculo cujo projeto passou antes pelas mesas do restaurante de Dona Zica. O primeiro foi o *Opinião* (1964-1965), estrelado por Zé Kéti, Nara Leão (depois substituída por Maria Betânia), João do Vale (músico negro, maranhense), com direção de Augusto Boal, Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho. O show é um dos epítetos da estética do CPC e uma resposta direta ao golpe de 1964, mas também refletia a maneira como Zé Kéti poetizava a insubordinação em sua já extensa obra[65]. Ele se vinculava a uma corrente de compositores negros de inteligência brilhante, como Geraldo Pereira e Wilson Batista — este reconhecido por Zé como uma de suas principais referências[66] —, que discutem em seus sambas das décadas de 1940 a 1950 os problemas cotidianos das comunidades populares e a dificuldade dos artistas negros no meio musical[67]. José Flores trabalha essa temática em muitas de suas canções, entre as quais aquela que dava título à peça que comentamos ("Opinião"), cujo tema é a resistência dos moradores da favela ao despejo, à "limpeza social" empreendida pelos grupos dirigentes, um enfrentamento constante na vida dos grupos subalternizados do Rio desde o tempo do "bota abaixo", na Primeira República. Esse drama também havia sido poetizado no passado, em "A favela vai abaixo" (1928), do "rei do samba" nos anos 1920, Sinhô. Os modos populares de resistência e atuação política não dependiam, assim, da intelectualidade branca engajada para serem artisticamente dramatizados, nem a estética da insubordinação de Zé Kéti era resultado do contato com ela. Dessa estética participavam outras experiências, referências e tradições de pensamento[68].

---

[64] Silva e Filho (1983, p. 103-104).

[65] Ver a discografia de Zé Kéti em ordem cronológica em: https://immub.org/compositor/851/?order_by=ano&order=asc.

[66] Zé Kéti, 1967, CD 176.2, f. 1; CD 176.1, f. 5.

[67] Vejam a análise de McCann (2004), "The rebirth of critical samba e The Return of the malandro". Ouçam, sobretudo, as seguintes peças de Geraldo e Wilson, todas dessa época: Lá vem Mangueira (1943, Wilson Batista e Haroldo Lobo), Cabo Laurindo (1945, Wilson Batista e Haroldo Lobo), Comício em Mangueira (1945, Wilson Batista e Germano Augusto), Acertei no Milhar (1940, Geraldo Pereira e Wilson Batista), Falsa baiana (1944, Geraldo Pareira), Falso patriota (1953, Geraldo Pereira), Golpe errado (1946, Geraldo Pereira), Cabritada malsucedida (1953, Geraldo Pereira), Chico Brito (1950, Wilson Batista, essa uma das obras-primas do samba carioca), Ministério da Economia (1951, Geraldo Pereira e Arnaldo Passos). Destaque para essas duas últimas, que podem ser ouvidas aqui (todas estão disponíveis no YouTube): Chico Brito (W. Batista), interpretada por Paulinho da Viola, e "Ministério da Economia" (1951), de Geraldo Pereira e Arnaldo Passos. Muitas dessas músicas ficariam conhecidas pelas gravações de expoentes brancos da MPB dos anos 1960, 1970 e 1989, como Chico Buarque, Cristina Buarque, entre outros.

[68] Ouvir (disponível na internet): OPINIÃO, DIZ QUE FUI POR AÍ, MALVADEZA DURÃO, MASCARADA, ACENDER AS VELAS E OUTROS SUCESSOS DE ZÉ KETI. Gravadora: Itamaraty/CID. Catálogo: 2118, Ano: 1973. Sobre o show Opinião, da perspectiva da intelectualidade branca engajada, ver: GARCIA (2018). Uma descrição do processo de construção da peça encontra-se em: JAFA, Van. "As intenções de Opinião". *Correio da Manhã*, 16 dez. 1964. 2º Caderno, p. 2. Sobre o bota abaixo, ver Marins (2012) e o capítulo sobre "a cidade negra", em Chalhoub (1990), entre outros trabalhos.

O show *Opinião* potencializava conquistas e preferências artísticas que Zé Kéti vinha construindo havia mais de uma década, e consolidava um dos momentos de maior projeção de sua carreira, que ele procurou compartilhar com alguns de seus companheiros ao construir o grupo A Voz do Morro[69]. Na entrevista de três páginas que concedeu em janeiro de 1966 à revista *Manchete*, o "compositor popular consagrado", José Flores, respondeu a uma pergunta sobre a origem do grupo. Explicou que, entre 1964 e 1965, a fábrica Musidisc pediu a ele que se dirigisse à sede da empresa para gravar um cassete com suas últimas músicas, que seriam apresentadas a possíveis intérpretes. Foi então que lhe veio uma ideia:

> [...] como conheço bons compositores das escolas de samba, propus levar comigo esses rapazes [Jair do Cavaquinho, José Cruz, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, Zé Cruz e Oscar Bigode], que hoje formam o conjunto, para que cantassem também suas composições *e tivessem igual oportunidade*. Lá na fábrica de discos, fizemos uma "roda de samba" e começamos a cantar nossos sambas, batendo em caixa de fósforos. Luís Bittencourt [da Musidisc] ficou entusiasmado e sugeriu que nós mesmo gravássemos as nossas composições. Organizamos então o conjunto, que batizei de A Voz do Morro em homenagem ao meu primeiro samba de sucesso. (*Manchete*, Rio de Janeiro: Ano 1966\Edição 0716, p. 33, grifo meu)

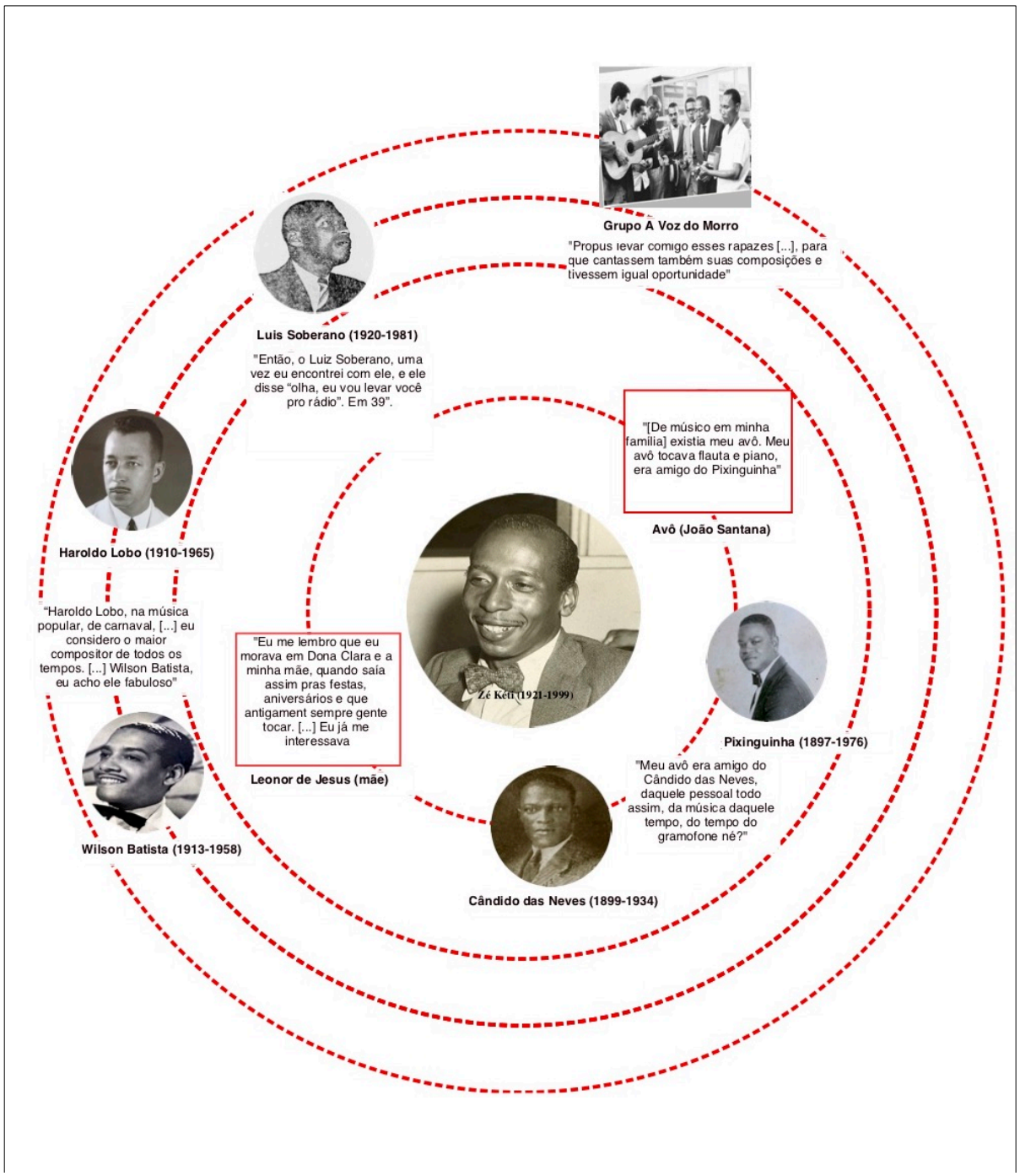
Com o gesto de levar seus companheiros à Musidic, Zé continuava uma cadeia de solidariedade da qual havia sido beneficiário, no início de sua carreira (1939-1940), quando o compositor negro Luís Soberano lhe introduziu no meio do rádio ao levá-lo ao café Nice. Isso depois de ter aprendido a gostar de música nas festas às quais ia com sua mãe. Depois também do pessoal do "tempo gramofone", entre os quais o avô João Santana, Pixinguinha e Índio das Neves, filho do primeiro artista negro contratado da primeira gravadora do país, Eduardo das Neves, terem lhe despertado o sonho de se tornar músico profissional (cf. Grafo 2). As músicas desse trio constituem algumas das primeiras memórias sonoras de Zé Kéti, como ele ressalta em seu depoimento ao MIS, em fevereiro de 1967. As lideranças da música negra construíam, assim, seus próprios caminhos para o sucesso, geração após geração[70].

---

[69] "O homem mais em evidência na música popular de hoje", é como Walter Wandhausen define o compositor em reportagem de meados de 1963: Ze-Keti. *Leitura*, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1964. Música, p. 64-65.

[70] Mesmo Paulinho da Viola estava ainda em início de carreira no momento da formação do A Voz do Morro. A informação o grupo precede o Rosa de Ouro é confirmada na reportagem citada no capítulo anterior: Flávio Eduardo. Isto é samba. Os rapazes da Rosa de Ouro. O jornal, Rio de Janeiro, 04 abr. 1965, p. 6. http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/42993. Acesso em: Sobre as primeiras referências de Zé, ver: Zé Kéti, 1967, CD 176.1, f. 1. Sobre Luiz Soberano, ver: https://cifrantiga2.blogspot.com/2010/11/luis-soberano.html. Zé Kéti narra a sua chegada à profissão "levado" por Soberano em: Zé Kéti, 1967, CD 176.1, f. 6.

GRAFO 2: ZÉ KÉTI – REDE DE INICIADORES, REFERÊNCIAS E SOLIDARIEDADES



Trecho da rede sociomusical de Zé Kéti presente nas narrativas do compositor. Não encontrei fotos da mãe e do avô. Elaboração: o autor. Fonte das narrativas e vínculos: Zé Kéti, 1967, CD 176.1, f. 1, 2, 5, 6; CD 176.2, f. 1; *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 31, Ano 1966, Edição 0716. Elaboração: o autor. Fonte das imagem, ver anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

Tão cioso quanto Dona Zica de sua importância, Zé Kéti enfatiza, no mesmo depoimento, que não construiu pontes apenas para seus companheiros compositores das escolas de samba. Ele entendia que a ascensão profissional de certos sujeitos que compunham o estafe do MIS e que organizavam aquela entrevista era em parte responsabilidade sua e, ao afirmá-lo, também

nos lembra que, por mais proveitosas que possam ter sido as parcerias que construiu com eles, elas tinham seus limites:

> Zé Kéti: Eu, quando fui pro Zi-Cartola, modéstia à parte, eu já era o Zé Kéti. Porque, dias antes de eu ir pro Zi-Cartola, eu fui ao *Jornal do Brasil* e, pelo *Jornal do Brasil* então, eu convidei todo mundo. O texto do jornal dizia assim: "Zé Kéti convida tudo mundo para ir ao Zi-Cartola e tal, na inauguração". Encheu o Zi-Cartola na inauguração, e realmente foi muito bonito. *Eu inventei* a programação. *Eu inventei* a noite do Samba, em que escolas e blocos carnavalescos podiam se apresentar fantasiados. *Eu convidei* Albino Pinheiro para ser relações públicas nesse dia.
> *Eu inventei* a noite... da Homenagem, eu levava, essa noite, os grandes nomes da música popular Brasileira pra ser homenageados. E com isso, como o Zicartola não podia realmente pagar o preço, o valor, do artista, o artista era homenageado então. Ele ia lá de graça. Nós oferecíamos lá um uísque uma bebidinha lá. [...] Levava nessas noites, assim, Aracy de Almeida, Ismael [Silva], grandes artistas [negros]. *Eu convidei, para minhas relações públicas* o nosso amigo aqui, Hermínio Bello de Carvalho, que posteriormente, o Hermínio então imaginou a ordem da cartola dourada. [...]
> Inclusive, na sexta feira, *quem me ajudava* era o Sérgio Cabral com relações públicas. [...]
> Hermínio: Mas eu queria que você situasse o Zicartola, assim, mais como movimento.
> Zé Kéti: Deixa *eu* chegar logo até lá, né!(Zé Kéti, 1967, CD 176.1, f. 9, grifos meus)

Aparentemente, Zé também aprendeu a mencionada estratégia de participação na esfera pública das comunidades negras, de dirigir-se aos jornais para divulgar seus eventos, iniciativa que dividiu nesse caso com Cartola e Zica, que também aparecem anunciando a inauguração do Zicartola na imprensa[71]. Mostra também que, como Zica, ele prezava o seu direito à palavra, direito de contar a história de sua perspectiva e em seu tempo, contrapondo-se à intervenção inoportuna do entrevistador. E, finalmente, nos sugere que não estava satisfeito com o fato de ser apenas um depoente no MIS. Não parece coincidência que ele enfatize a dependência de dois integrantes do CMPB da instituição (Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho) e um de seus mais próximos colaboradores (Albino Pinheiro) em relação às suas iniciativas, diante de um deles (Hermínio), como faria na entrevista que serve de epígrafe a esta seção, concedida ao *Pasquim*, onde trabalhava Sérgio Cabral nos anos 1980. Ele estava destacando que esses três homens brancos[72] se alçaram a tais posições com ajuda dele e deixa claro que possuía qualificações mais do que suficientes para orientar a documentação da música carioca a partir de suas preferências.

[71] "Montanhas, Títulos & Outras". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 21 fev. p. 4. "Zicartola". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 fev. 3º Caderno, p. 2.

[72] Hermínio Bello de Carvalho não tinha a pele exatamente branca, mas eu não acredito que fosse lido socialmente como negro e não tenho informação de que se identificasse como tal. Não tenho a confirmação de que Albino Pinheiro tenha sido conselheiro do MIS até 1972, mas ele está presente em algumas entrevistas e tem parcerias diversas com Sérgio Cabral e Hermínio, como Mostra Soares Neto (2018).

Sim, cara leitora. Poucos anos depois de conhecerem as pessoas cujos contatos e parcerias artísticas contribuíram decisivamente para alavancar suas carreiras, esses e outros *outsiders* das rodas do samba, eram agora reconhecidos, por si mesmos e pelo Estado como autoridades no tema, ocupando um posto no "conselho de música popular" do MIS. Já ele, José Flores – assim como Cartola, Zica, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus – ficou de fora dessa.

Poeta sagaz como era, Zé certamente já sabia que essa reviravolta era possível. Pois os *outsiders* eram, de fato, pródigos em usar a arma de convencimento que era sua palavra escrita na imprensa para construírem-se como "autoridades", aproveitando as portas que as comunidades negras lhes abriram. Em 1964, comentando uma das noites no Zicartola, uma certa jornalista Eneida (que devia ser Eneida de Moraes, outra futura integrante do CMPB) afirmava que, "Excetuando Almirante, Lúcio Rangel e Sérgio Porto", três futuros membros do estafe do museu, "estavam presentes todos *os 'donos' do samba*, nossos especialistas em música popular". Como "especialistas" ela se referia, de modo algo vago, à "gente da imprensa", entre os quais podemos imaginar que estavam os fervorosos advogados do chamado "samba autêntico", como José Ramos Tinhorão e, muito provavelmente[73] outros futuros membros do CMPB. Por outro lado, nenhum dos "donos do samba" sugeridos eram os próprios sambistas promotores do espetáculo. Zé Kéti foi excluído da alcunha, como seria excluído do conselho.

No mesmo sentido das ideias de Eneida foi o jornalista Flávio de Macedo Soares, em um artigo longo e elogioso (sob a ótica de seu autor) sobre a estreia do show Rosa de Ouro. Citemo-lo com certa demora, pois suas ideias são representativas da maneira como os olhares curiosos de seu grupo sociorracial enxergavam pessoas como Zé Kéti e suas negociações com estas. Soares referiu-se à música e aos músicos negros do espetáculo nos seguintes termos:

> Suas histórias são simples como eles próprios. São homens do morro mesmo, que levam na massa do sangue o germe da música, têm pouco a contar, as mesmas preocupações, os mesmos sonhos que nós. [...É] o mundo do samba tradicional, aquele que faz José Ramos Tinhorão pular de alegria, aquele que existia somente no morro, até que a [ilegível] de nacionalismo na música o fizesse aparecer na ZS [Zona Sul]. [...] O samba do Rosa de Ouro é – o que é uma pena – um samba em vias de extinção. Seria por outro lado bastante ingênuo contrapô-lo à bossa-nova como "verdadeiro samba" [...] a BN está aí mesmo para ficar.[74]

Entre os músicos que o jornalista define como "homens simples do morro" estavam Elton Medeiros e Paulinho da Viola, jovens de classe média, letrados, funcionários públicos. Eles tinham fortes laços com as escolas de samba, mas até onde sabemos, nunca moraram em morro

[73] "Encontro matinal", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1964, 2 Sec., p. 3, grifos meus.
[74] Flávio Eduardo de Macedo Soares, crítica completa do Show Rosa de Ouro: Flávio Eduardo, "Isto é samba", O Jornal, Rio de Janeiro, p. 6, 04 abr. 1965.

nenhum. Aparentemente, para o jornalista, todo negro que fazia samba era simples e morava em morro. Mas acompanhemos seu raciocínio, pensemos com ele. Esses "homens simples" – continua Soares – pertencem a uma categoria de pessoas outra que aquela à qual o "nós" – jornalistas e leitores da Zona Sul do Rio dos anos 1960, preferencialmente brancos como o autor – pertencemos: apesar de sua condição social e de sua localização geográfica, eles têm os "mesmos sonhos e preocupações que nós". Sua música, contudo, está em vias de "extinção", pois a mais evoluída Bossa Nova ("BN") venceria, por suposto, a seleção natural da cultura. Aliás, essa raridade que é o "samba do morro" encontra-se tão debilitada que só chegou até "nós" por causa do "nacionalismo" de gente boa como José Ramos Tinhorão – e, subentende-se, o produtor do espetáculo em questão, Hermínio Bello de Carvalho – que o foram buscar nos lugares mais inóspitos da cidade.

Num passe mágica, sem dúvida convincente para boa parte de seu público, Soares apaga qualquer vestígio do trabalho de Zé Kéti, Zica e seus amigos negros no processo de concepção e montagem do Rosa de Ouro e de difusão do "samba autêntico". O destino desse grupo e de sua música torna-se, assim, concessão paternalista dos autointitulados "donos do samba", como diria Eneida. Tinhorão e Hermínio Bello de Carvalho, embora talvez divergissem de Macedo quanto à vitória da bossa nova sobre o "samba de morro", devem ter ficado lisonjeados com o reconhecimento, pelo colega, do assistencialismo que supostamente prestavam aos músicos negros. Em 1966, os três brindariam juntos a posse de suas respectivas cadeiras no CMPB.

Se ver-se excluído desse conselho ao contrário desses ambiciosos jornalistas e ler essas distorções nos jornais já deveria irritar bastante Zé Kéti, havia ainda outros custos do contato com esse pessoal pesando na entrevista que deu ao MIS.

Seu maior sucesso, "Máscara Negra", acabara de estourar nas paradas de sucesso, desbancando as vencedoras do I Festival da Canção do ano anterior (1966) e ganhando também o concurso de composições carnavalescas da Secretaria de Turismo da Guanabara, do qual o referido conselho fora jurado. Porém esse sucesso começava, no exato momento de seu depoimento (início de fevereiro), a ser ameaçado por uma acusação, que se provou mais tarde falsa, de que Zé Kéti não era autor da música. E como mostraram os jornais, um dos primeiros censores a apontar-lhe o dedo e lhe chamar de "ladrão" — termo que consta das reportagens — foi ninguém menos que José Ramos Tinhorão[75].

[75] Sobre o sucesso da música, ver: "O que a cidade vai cantar". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1967. Caderno B, p. 3. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1967, p.1. A acusação de Tinhorão aparece na seguinte nota: "Zé Kéti magoado vê falsa acusação", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1967. 1º Caderno, p. 10. Sobre o sucesso e a questão dos direitos autorais e seu desfecho, ver: LOPES, 2000, p. 72-81.

Por isso, não me parece acaso que, mesmo com o enorme sucesso da música, Zé tenha desconversado em todas as tentativas que Hermínio fez de conversar sobre o concurso do MIS/Secretaria de Turismo que a premiara e ainda tenha dito que não pretendia mais mexer com música de carnaval[76]. Ele estava magoado, e não era para menos. Ao final do depoimento, solta este lamento, que parece ironizar os "doutores" e reivindicar respeito:

> Agora, doutor Ricardo [Cravo Albin], eu espero agora, com o dinheiro que eu vou receber na SBACEM com direitos autorais [de "Máscara Negra"], comprar uma casa pra minha mulher, *que eu sou pai de filhos também*. (Zé Kéti, 1967, CD 176.2, f. 2, grifo meu).

Além de sinalizar seus descontentamentos em documentos históricos, Zé procurou contornar sua exclusão do MIS com empreendimentos próprios. Nos anos seguintes, foi atrás de montar seus projetos de valorização do "folclore brasileiro", projetando um novo Zicartola, sob sua direção, como já salientou Nei Lopes. Buscou para isso negociar com a ditadura, como fizeram os egressos do conselho, que nisso tiveram muito mais sucesso[77].

Dona Zica tampouco deixou sem custos a negociação com essa gente. Em seu depoimento, ela mostra que se sentia lesada pelos sócios brancos do Zicartola. Conta que precisou vender o restaurante em 1965 porque acumulava prejuízos financeiros, o que parece ser a parte da história que mais fortemente marcou em sua memória. Depois de contar do início das negociações com os Agostini, Zica avançou direto para os problemas — pessoas pedindo fiado, o Cartola "sem cuidado" com o futuro do negócio. Hermínio B. de Carvalho, que conduzia o depoimento, então a interrompeu, procurando encaminhar a conversa para o que achava importante: o "movimento cultural" Zicartola, que também tentara destacar no depoimento de Zé Kéti e que, de sua perspectiva, não envolvia esses dissabores. Mas Dona Zica via as coisas de outro ângulo e rechaça a tentativa de tomar-lhe a palavra:

> Hermínio: pera aí, você está passando muito depressa pela história
> D. Zica: "Tá passando, pera aí", deixa eu contar como é que ficou pra mim! [...] O Rogerio [Agostini] botou gerente, e eu só tratava da cozinha, porque eu sei tratar da cozinha. [...] O Cartola também não tava com muita atenção, queria mais era tocar violão, começou o fiado, as contas começam a chegar. Chamei ele e falei, "Oh Cartola, sabe de uma coisa, vamos passar isso adiante". [...] o gerente, o gerente "comia" mais do que eu. Quando eu via, eu não *tinha nada, e o gerente tinha*. (Dona Zica, 1993, VI-00257.1, 1:10'-1:22', grifos meus).

[76] Zé Kéti, 1967, CD 176.2, f. 2.
[77] Cf. "Homem de negócios" em Lopes (2000). Sobre os diálogos dos conselheiros com a o regime, ver o terceiro capítulo.

A relação com os sócios gerava lucros desiguais, mesmo considerando a visibilidade e o prestígio que a proprietária alcançou com o restaurante, que ela também ressalta depois desse desabafo[78].

De fato, os esforços e as estratégias[79] da cozinheira e do companheiro levaram Cartola ao ápice da carreira entre os anos 1960 e 1970, mas o caminho até ali foi tortuoso, cheio de atritos e com perdas significativas, advindas da distribuição socialmente desigual de poder, que o pensamento de Dona Zica percebia com clareza e comunicava publicamente, ao seu modo. Sua leitura de mundo era, nesse sentido, bem mais realista e precisa que a memória festiva de Hermínio Bello de Carvalho. Ocorre que este último, ao contrário de Zé Kéti, Cartola e Zica, não tinha do que reclamar.

Ismael Silva: "lutou violentamente pela sua vitória"

No tempo do Zicartola, Ismael Silva ainda era bem conhecido como artesão de linhas melódicas de grande força expressiva. Força que ele construía, entre outras coisas — e aqui começa um papo de músico —, pela utilização recorrente de notas longas nas últimas sílabas poéticas de seus versos — geralmente curtos no início das canções, frequentemente de uma palavra apenas (Cf. "Amar") —, estendendo seus sentidos (melódico, harmônico e literário), fazendo com que eles se desvaneçam demoradamente, como resultado natural da respiração do intérprete[80]. Isso põe em evidência os arcos de dinâmica de cada uma dessas frases e das peças como um todo, além de conferir-lhes certo caráter solene, como o das cantilações gregorianas. Suas largas melodias adquirem completa dramaticidade sobre o rico solo harmônico de suas canções, o qual, como em Cartola, é oriundo da experiência do compositor com a prática de choro. Ismael utiliza constantemente dominantes secundárias no desenvolvimento e mesmo nas frases de apresentação de seus temas, por meio das quais costuma, quando em modo maior, caminhar para regiões menores do campo harmônico, iniciando sequências (Cf. "Choro sim") e, quando em modo menor, potencializando a tensão das cadências, também incrementada pela utilização de apojaturas — acordes de passagem, que demandam geralmente movimento

[78] Dona Zica, 1993, VI-00257.1, 1:10'-1:22'

[79] Entre essas estratégicas estava o interessado convite para que Jota Efegê e Hermínio B. de Carvalho fossem seus padrinhos de casamento, gesto que visava consolidar alianças potencialmente proveitosas e que provaram seus potenciais nos anos seguintes. A informação desse apadrinhamento encontra-se em: "Casamento em tempo de samba", Revista do Rádio, Rio de Janeiro, Ano 1964, Edição 00792 (1), [s. p]. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/144428/44520.

[80] Disponível em: *Ismael Canta* Ismael (1957), https://www.youtube.com/watch?v=RvAgXk4T1Kg. Todos os demais exemplos citados neste parágrafo podem ser consultados nesse mesmo *link*.

cromático do baixo[81] até o ponto de chegada, que é a posição fundamental da dominante ou da tônica (ver "Não vá atrás de ninguém", "Antonico").

A beleza que disso resulta podia não ser entendida em termos, mas era percebida e apreciada pelo público dos anos 1950 e 1960, mais de 20 anos depois dos primeiros êxitos profissionais de Ismael Silva. Em 1955, ele gravou seu primeiro LP solo — uma novidade tecnológica da época. Gravou outro em 1957, pela Mocambo — *Ismael Canta Ismael*, no qual o/a leitor/a pode ouvir os exemplos citados anteriormente — e mais um em 1959, em parceria com Ataulfo Alves[82] —, mostrando que o valor de suas obras ainda estava em alta. Isso se devia também ao interesse difuso que já existia nesse momento em torno dos vínculos históricos e culturais desses e outros compositores com as escolas de samba e o com tempo da ascensão nacional do gênero, nos anos 1930. Onda que vinha em boa hora para Ismael.

O compositor alcançou tanto sucesso quanto meio profissional dos 1930 permitia a um homem negro de origem humilde como ele. Ele chegou a montar seu próprio conjunto e mediar a gravação de canções de companheiros do circuito vernáculo de música negra, como o Marcelino, da Mangueira[83]. Teve, contudo, a carreira subitamente interrompida em consequência de uma briga de circunstâncias desconhecidas que resultou em um processo e uma condenação a quatro anos de prisão por tentativa de homicídio, em 1936[84]. Em 1939, ele já procurava voltar ao mercado, pedindo ajuda de um colega de profissão famoso e em boa posição no meio, Pixinguinha.

Esse pedido foi pouquíssimo comentado pela historiografia, mas é muito significativo, não somente porque mostra o empenho de Ismael pela reabilitação de sua carreira, mas também porque aponta para a solidariedades negras no meio da música profissional. Uma das primeiras pessoas com quem ele imaginava poder contar, no mais delicado momento de sua vida, era um músico de sua cor, do qual até onde sambemos não era próximo, mas a quem percebia como referência de sucesso e possível mão amiga. Sabemos dessa história por meio de uma carta

---

[81] O movimento do baixo é variável, pela liberdade do violão acompanhador do samba e no choro. Mas o cromatismo está sempre como sugestão em passagem como na primeira cadência de "Não vá atrás de ninguém". O movimento do grau V64/V — (VI7) —V7 é esperado nessa cadência pelo ouvido experiente nesse tipo de repertório, mesmo que o intérprete ou arranjador encontre outro caminho.

[82] Sobre os discos de Ismael, há vários anúncios, como este, na imprensa: *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 7, 7 dez. 1955. *Correio da Manhã*, 29 de jan de 1956, Cad 5, p. 07. Pouco depois, "O jornal" anunciava que o "ultra-famoso" Ismael Silva acabara de assinar o contrato com a Mocambo: "Música Popular", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 jul. de 1956, p. 7.

[83] "Ismael e seu esquadrão" gravam um Samba Raiado de autoria de Marcelino: "Grandes Sucessos". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1931, p. 2. Para ouvir o "samba raiado" gravado nessa parceria, acesse o link: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/30832/samba-raiado. As dificuldades dos sambistas da geração de Ismael nos anos 1930 serão analisadas no segundo capítulo.

[84] "Juri". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1936 1936.

escrita por Pixinguinha ao folclorista Mozart Araújo, pedindo que mobilizasse seus contatos junto a cantores com contratos em gravadoras para que lançassem músicas de Ismael, como forma de ajudá-lo.[85]

Mesmo com esses esforços e essas ajudas, contudo, Ismael enfrentou ainda uma década de esparsas atividades artísticas, até conseguir, finalmente, emplacar uma série de sucessos nos anos 1950, que não foi apenas de LPs, mas de shows e várias gravações e regravações de suas músicas por outros intérpretes. McCann (2004, Cap. 5) chamou atenção para o bom momento vivido pelo choro no mercado nesse período, também investido da aura e do selo de "autêntica" manifestação da música nacional popular. Pixinguinha e Benedito Lacerda gravam seus famosos duos em meados dos anos 1940, seguidos, pouco depois, pela construção do Grupo da Velha Guarda, de Donga, Pixinguinha, João da Baiana e companhia, que tocava nos programas musicais e saudosistas de Almirante na Rádio Tupy, apresentando-se também em shows e gravando discos ao longo da década de 1950. Ao fim dessa mesma década, surge o conjunto Época de Ouro, dirigido pelo bandolinista Jacob do Bandolim, feroz crítico do jazz e da Bossa Nova e um dos nomes de maior destaque nessa ascensão do choro e do *ethos* nacionalista que a acompanha. McCann nota, com precisão, que esse ufanismo musical se vinculava indiretamente à campanha "o petróleo é nosso", do segundo governo Vargas, mas não atenta para o fato de que o samba também se beneficiou desse cenário.

Em 1955, a boate Casablanca reuniu alguns dos mais célebres representantes de ambas as práticas/gêneros no show de sucesso "O samba nasce no coração"[86]. Dele fizeram parte Ataulfo Alves — cujas obras compunham boa parte do espetáculo — e suas pastoras, Ismael Silva e o Grupo da Velha Guarda. O momento difícil vivido por Ismael no fim dos anos 1930 parecia, finalmente, deixado para trás em um evento que o reunia, coincidentemente ou não, à pessoa a quem recorrera para dar a volta por cima — Pixinguinha.

[85] Silva e Filho (1979, p. 182).
[86] Entre as provas do sucesso está a iniciativa da gravadora Mocambo de gravar o repertório show em LP: "O Samba nasce no coração", *A Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 2, 4 jul. 1955.

Figura 11: Ismael Silva e Donga no show "O samba vem do coração"

Fonte: "O SAMBA nasce no coração". *A Última* Hora, Rio de Janeiro, p. 2, 4 jul. 1955.

A persistência em cartaz de alguns dos grandes nomes de décadas passadas chegava a incomodar as "novas gerações" de profissionais. Em 1956, alguns cantores da Sinter, gravadora que explorava esse nicho, reclamavam desse "passadismo", segundo Paulo Medeiros, colunista do *Última Hora*:

> Parece que está havendo um movimento — subterrâneo por enquanto — entre cantores da Sinter contra o que eles chamam de passadismo de Pitigliani e Luiz Bittencourt. Acham eles, os "novos", que os atuais diretores estão por demais ocupados com os "velhos". Primeiro foi a Velha Guarda; pois Ismael Silva [51 anos], agora Cartola [48 anos]. Não têm o grupo a menor razão. Ao contrário, deviam estar satisfeitíssimos com [...] uma gravadora que os põem [aos cantores] com gente da força daqueles "monstros" da nossa música popular ("Velhos e novos", A Última Hora, Rio de Janeiro, 20 mar. 1956. 2º Caderno, p. 4.)

Os discos de Ismael faziam parte dessa onda nativista, sustentada por um público cativo, do qual parecia fazer parte Paulo Medeiros, fã desses já clássicos autores. Nessa mesma onda, que se mantém e ganha volume nos anos 1960 início dos 1970, o compositor manejaria surfar com significativo sucesso, tendo constantemente suas músicas gravadas ou regravadas, por ele mesmo e outros intérpretes, como mostra a sua extensa discografia[87].

Os lucros com esses primeiros LPs podem não ter sido grandes, mas contribuíam para a manutenção de seu prestígio entre os consumidores de samba, entre os quais críticos musicais, roda à qual pertencia o autor na nota citada, e a intelectualidade mais tradicional — entre os quais, Prudente de Moraes Neto, Vinícius de Moraes e outros. Em um de seus depoimentos ao

[87] Disponível em: https://immub.org/compositor/425/?order_by=ano&order=asc.

MIS (1969), ele entendia esses capitais sociais como reconhecimento bem-vindo de seu valor, mas ressalta que a relação com essas pessoas tinha limites muito claros:

> Eu andei frequentando o ambiente de intelectuais, por solicitação deles, não é? Porque eu sou compositor e tal, então andava frequentando. *Eu não tinha nada com intelectuais né?*, mas como solicitação, repito, que muito me honrava né? (Ismael Silva, 1969, CD 4, f. 2, grifo meu).

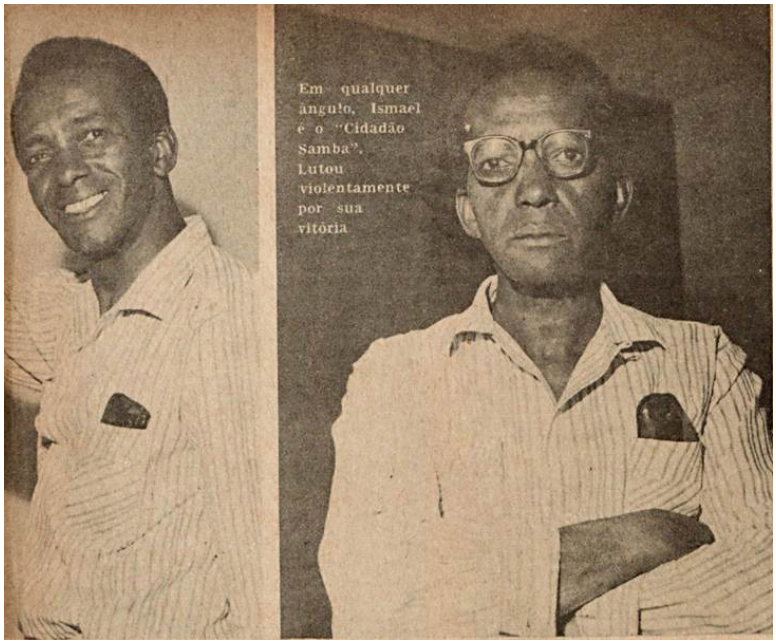
"Frequentar o ambiente de intelectuais" provou-se boa estratégia, mas não sem que os esforços de Ismael se direcionassem a outros espaços. O compositor investia em seu passado como liderança histórica das escolas de samba para manter sobre si a atenção do público desde pelo menos 1951, quando já se apresentava à imprensa como "compositor e fundador da Deixa Falar", lembrada como "escola primeira" pela memória comunitária e pela historiografia dedicada ao tema (essencialmente baseada nessa memória)[88]. Em meio ao relativo sucesso alcançado por seus LPs, Ismael fez mais um gesto nesse sentido: resolveu se candidatar a Cidadão Samba na virada de 1959 para 1960. Esse título foi criado pelas escolas de samba nos anos 1940 como forma de ampliar os espaços de exercício de cidadania e participação na esfera pública para seus integrantes[89]. Ismael usava, assim, instrumentos de autorrepresentação das comunidades negras para valorizar a si mesmo e às próprias comunidades. Segundo os jornais da época, Ismael teve em sua campanha apoio amplo das próprias escolas e de ricos admiradores de sua obra[90], o que vinha a calhar, pois os votos eram pagos à Associação das Escolas quando feitos por aqueles não eram vinculados a nenhuma dessas agremiações. Seus capitais sociais davam retorno dos dois lados. Ismael foi afinal eleito, e vários periódicos publicaram fotos de suas vitórias e das homenagens que recebeu de históricos companheiros artísticos, como Cartola (Figura 12)[91].

A vitória veio no exato momento em que os Acadêmicos do Salgueiro cantavam, dançavam e vibravam a história de Zumbi e de Palmares diante dos olhos e ouvidos cariocas, mais ou menos no mesmo período em que Dona Zica se dirigia a Campos para produzir e atuar em *Ganga Zumba* e em que se gestava o projeto de seu restaurante. O êxito e o contexto pareciam prenunciar para Ismael uma década de boas oportunidades.

---

[88] Cf. "Silhuetas", Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23 dez. 1951. 5o Caderno, p. 1.
[89] Sormani Silva, 2018, p. 54 *apud* BARBOSA, 2018, p. 197.
[90] Cf. "Piedade dá 500 votos a Ismael" *Jornal do Brasil*, 23 jan. 1960. 1º Caderno, p. 7. *Jornal do Brasil*, 24 jan. 1960. 2º Caderno, p. 7. "Ismael caminha para a vitória". *Jornal do Brasil*, 29 jan. 1960. 1º Caderno, p. 9.
[91] Cf. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 fev. 1960. 2º caderno, p. 5.

Figura 12: Ismael Silva, eleito Cidadão Samba (1960)



Fonte: *Radiolândia*, Ano 1960, Edição 0308 (2), p. 19

As luzes da crítica mantinham-se próximas e ele cuidou de alimentá-las com suas participações no Zicartola, nos eventos de samba nos *campi* universitários, e, a partir de 1965, nos shows produzidos pelo Grupo Opinião, egressos do CPC e do espetáculo estrelado Zé Kéti, do qual falávamos antes. O Quadro 1 mostra algumas das atividades de Ismael nesses anos.

QUADRO 1: ALGUNS REGISTROS DA PRESENÇA E INICIATIVA DE ISMAEL SILVA NA ESFERA PÚBLICA (1960-1966)

DATA	EVENTO	FONTE
OUT-60	A Sinter lança o *extended-play* Cidadão Samba com obras de Ismael	"Discos", *O Jornal*, RJ, 11/10/1960, p. 8. http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/7857
MAR-62	Participa dos "seminários de música popular" organizados pela Faculdade Nacional de Filosofia e pelo Jornal do Brasil	*Revista da Tribuna*, RJ, 20/03/1962, p. 6. http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/10609
SET-62	Participa do show na inauguração da escola "Noel Rosa"	"Escola" *Correio da Manhã*, 21/09/1962. Cad. 1, p. 7. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/32834
JUN-63	Participa de palestra sobre "samba e sambistas" na Escola Nacional de Belas artes	"Sambas e sambistas cariocas", *Correio da Manh*ã, RJ, 20/06/1963, 2º cad, p. 2. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/40887
1964	Apresentações no Zicartola	"Os 4 grande do Zicartola", *Correio da Manhã*, RJ, 21/06/1964, 4º cad, p. 4.
JUN-64	Concede entrevista especial à *Manchete*	"Pedro Bloch entrevista Ismael Silva", *Manchete*, Rio de Janeiro,", Manchete, Rio de Janeiro, 20/06/1964, p. 89-91. http://memoria.bn.br/DocReader/004120/57033
DEZ-64	Pequena biografia publicada no *Correio da Manhã*, no contexto dos	GRUNENWALD, José L. "Prelúdio ao IV centenário, Ismael o Bamba do Estácio", *Correio da*

	preparativos para o IV centenário da cidade do Rio de Janeiro	*Manhã*, RJ, 09/12/1964, 2º cad, p. 3 http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/58391
OUT-65	Participa da "sessão de música popular" no Elite Club	FNFi no Elite", *Uma hora*, RJ, 22/10/1965. http://memoria.bn.br/DocReader/386030/114065
MAR–66	Participa do programa Bossaudade na TV Record em São Paulo	"Pinga Fogo" *Correio da Manhã*, RJ 26/03/1966 Cd. 1, p. 7. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/78132
ABR-66	É homenageado e convidado a fazer show, junto ao Nelson Cavaquinho, no Bar Doce Bar	"A cidade dia a dia", *Correio da Manhã*, RJ 20/04/1966 Cad. 1 p. 7, http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/70832
MAI-66	Procura o *Correio da Manhã* para avisar que tem documentos históricos (gravações antigas com Noel Rosa) e histórias a contar que podem interessar ao Museu da Imagem e do Som	"Ondas e vídeo", *Correio da Manhã*, 22/05/1966, Cd. 4 p. 6. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/71731
JUL-66	Participa de show e de disco organizado pelo Grupo Opinião	"Samba pede passagem", *Correio da Manhã* 12/07/1966, cad. 4, p. 4 http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/72314
SET-66	Participa, mas é desclassificado, assim como Zé Kéti e Pixinguinha, do Festival da Canção Popular em São Paulo	"Revolta Zéti e Pixinguinha a desclassificação", *Correio da Manhã*, 03/09/1966, cad. 1 p. 9. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/74527
SET-66	Concede seu primeiro depoimento ao Museu da Imagem e do Som	
OUT-66	Participa do show "Festival de Músicas desclassificadas em outros festivais..."	"Festival de Músicas desclassificadas em outros festivais..." *Correio da Manhã*, 07/10/1966, cad. 2, p. 7 http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/75450

Nas várias entrevistas que concedeu nos primeiros anos da década de 1960, Ismael falava de sua vida, do samba, reiterava seu protagonismo na história das escolas samba e respondia a muitas das perguntas biográficas que lhe seriam formuladas novamente pelo MIS, em 1966 e 1969. A introdução do jornalista Pedro Bloch a uma dessas entrevistas mostra como as iniciativas de Ismael e seus contemporâneos produziam vitórias simbólicas importantes. Eles se estabeleciam como marcos da história do Rio de Janeiro e provocavam a esfera pública a debater demandas sociais que ainda buscam se firmar em nosso tempo, como "reparação" histórica[92]:

> Em tempo poderíamos dizer que Zicartola é diretor de harmonia de Mangueira e Zica é diretora da ala de pastoras. Poderia contar coisas do arco-da-velha dessa gente entupida de talento, sufocada de ritmo, transbordante de melodias, a quem tanto devemos da música que vive na alma e no assobio de cada um de nós. A cidade caminha para o IV quarto Centenário. Vamos lembrar nossos sambistas, nossos "trovadores", o ritmo da cidade? Vamos dar a eles prêmios e meios de vida à altura de seu talento e *da dívida que temos para com eles*? Vambora? ("Pedro Bloch entrevista Ismael Silva", *Manchete*, Rio de Janeiro, 20/06/1964, p. 89, grifo meu)

Se a dívida histórica com as comunidades negras não foi paga nos anos 1960, elas ao menos conseguiram fazer com que isso fosse matéria de discussão, e Ismael era parte dessa

[92] Cf. Abreu e Mattos (2016).

conquista. As ações do compositor registradas na imprensa do Rio, que faço questão de destacar para afastar a passividade do retrato que certos autores traçaram dele, mostram que Ismael não "lutou violentamente" apenas por concurso para Cidadão Samba, mas por cada um de seus êxitos. Seu depoimento ao MIS em maio de 1966, se já era bastante provável por tudo o que vimos nesta seção, foi por ele próprio sugerida à instituição. Em maio de 1966, ele procurou o jornalista Oziel Peçanha para avisar que tinha um disco seu com Noel Rosa — o "menino dos olhos" dos conselheiros e da crítica branca de modo geral, e Ismael sabia disso muito bem — que deveria interessar o museu e incitar o colunista a "jogar um verde" a seu favor, dizendo:

> Aliás, a história da escola de samba pioneira, do Estácio de Sá, contada pelo seu próprio fundador, deveria ser depoimento valioso para aquele museu. Ismael tem músicas inéditas, bonitas, para carnaval ou não, mas diz que não se arrisca a oferecê-las a gravação com parceria ("Ondas e vídeo", *Correio da Manhã*, 22/05/1966, Cd. 4 p. 6.)

Em setembro do mesmo ano, Ismael gravava seu depoimento; 18 músicas suas foram gravadas em 1966. Em 1970, meses depois de sua segunda entrevista ao MIS, que eu não duvido que tenha sido feita por sua insistência, a editora Abril lançava um disco com gravações históricas do compositor. Se não teve uma vida materialmente à altura de suas contribuições à cultura do país, seu reconhecimento foi uma significativa vitória[93].

Mas é fato que as conquistas de Ismael sempre tiveram muitos limites. Ele jamais foi recompensado em medida justa pelas suas músicas. Entre outros motivos, porque cantores, gravadoras e, a partir dos anos 1950, os produtores de seu setor de atuação embolsavam a maior parte dos lucros do processo. E os dividendos simbólicos que Ismael colheu vinham acompanhados aborrecimentos, como os preconceitos raciais que assediariam sua imagem, no discurso de detratores e mesmo de apoiadores brancos, que detinham mais poder que ele sobre os meios de produção e divulgação de suas obras.

Os autores do tempo de Ismael já eram chamados de "velhos" por rivais "jovens" na década de 1950, como vimos há pouco, apesar de estarem ainda na casa dos 50 anos. Muitos dos produtores de Ismael e jornalistas que apoiavam a estética representada por ele também afirmavam isso, apesar dos esforços do compositor em contrário. Evidência importante desse embate data da semana do dia 20 de junho de 1958, pouco depois do lançamento do disco *Ismael Silva canta Ismael Silva*. Ele dirigiu-se irritado à redação do jornal *A Última Hora* para

[93] Esse segundo depoimento (Ismael Silva, 1969) foi um realizado apenas por Ricardo Cravo Albin. Não foi um evento público, como costumavam ser aqueles realizados em 1966. Além da possível vigilância do regime, essa discrição sugere uma organização algo inesperada, a pedido do próprio entrevistado. Discografia disponível em: https://immub.org/album/historia-da-musica-popular-brasileira-ismael-silva.

tornar pública sua reclamação em relação ao texto de apresentação que o jornalista branco Brício de Abreu — relações públicas da gravadora Mocambo e um dos futuros conselheiros do MIS. Ismael enfatizou *que não tinha quase 70 anos como dizia Abreu no disco, mas 53*, e estava em plena atividade[94].

Outros compositores negros enfrentaram o mesmo problema. Em entrevista à *Manchete* concedida em 1966, Zé Kéti parece se antecipar a tais preconceitos ao responder uma pergunta sobre onde teria nascido o samba: "Sinceramente" – disse ele – "eu não sei. *Sou novo* em relação aos sambistas da velha-guarda. Donga, Pixinguinha, Almirante é que podem responder essa pergunta [grifo meu]"[95].

É difícil encontrar tais revides na imprensa, já que os próprios jornalistas reforçavam os preconceitos e filtravam as conversas que tinham com os músicos ao escrever suas colunas. Mas a naturalidade com que o estereótipo do músico negro "velho", "folclórico", espécie de "pai João" circulava na crônica musical sugere que os confrontos foram constantes. Um artigo escrito pelo nosso já conhecido Flávio Eduardo Macedo Soares, futuro conselheiro do MIS, sobre um evento de "samba autêntico" realizado na Faculdade de Medicina da Universidade do Brasil em 1963, nos fornece disso um exemplo paradigmático.

A plateia era composta por estudantes universitários, brancos em sua grande maioria, e conhecidos artistas engajados, também brancos, vinculados ao CPC, como Carlos Lyra e Cacá Diegues. Os convidados especiais eram Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e Ismael Silva. Macedo Soares procurou passar aos leitores um pouco da impressão geral que esses convidados causaram no público presente. Manejando palavras e sentidos que imaginava serem facilmente compreendidos, ele definiu Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti como "*três velhinhos realmente lindos, três lendas vivas do samba, ex-companheiros de Noel Rosa, veteranos de todas as batalhas do samba*" [96]. Os três tinham então 57, 52 e 43 anos, respectivamente. Zé Kéti sequer chegou a conhecer pessoalmente Noel Rosa, que morreu quando ele tinha 17 anos.

Além do estigma da velhice, a cor de Ismael foi diversas vezes objeto de "elogios" embebidos de racismo, dos anos 1930 aos anos 1960. Sabemos disso porque seus autores tinham orgulho de suas próprias palavras, como é praxe nos comportamentos raciais naturalizados. Em 1963, num artigo em que exaltava Ismael Silva e conclamava o mercado

[94]MIRANDA, Oswaldo. Rádio, TV, Disco. *A Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 6, 20 jun. 1958.
[95] *Manchete*, Rio de Janeiro, Ano 1966, Edição 0716, p. 32.
[96] Cf. SOARES, Flavio E. de Macedo Soares. Samba sem rótulo na medicina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 out. 1963, grifos meus.

fonográfico a prestigiá-lo, o ainda obscuro jornalista Sérgio Cabral repete como se fossem suas as seguintes palavras "favoráveis" ditas por figuras famosas ao compositor:

> [...] Prudente de Moraes Neto não admite rivais para Ismael. Vinícius de Moraes disse sobre ele: — seu nome está ligado à crônica carioca enquanto o samba existir. *O próprio Francisco Alves [cantor branco] apresentava Ismael como "o preto da alma branca"* ("O desconhecido Ismael Silva". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1963. 4º caderno, p. 2, grifos meus)

Não era apenas Chico Alves – seu primeiro "parceiro" branco – quem utilizava esse "elogio". O próprio Prudente de Moraes Neto – sujeito geralmente lembrado pelos cronistas da música popular por seu apreço pelos sambistas – parece ter sido corresponsável por popularizá-lo. Em uma nota do *Correio da Manhã*, de 1956, um jornalista não identificado utiliza o seguinte texto como legenda a uma foto do compositor: "Ismael Silva, *'o divino' ou 'o negro da Alma Branca'*, como o chama Prudente de Moraes Neto"[97].

Enfim, tais aliados sempre podiam pregar peças, e manejavam entre si para que tivessem a última palavra, ou o último tostão das parcerias com Ismael e outros músicos. Não surpreende que Ismael Silva tenha ficado de fora, como Zé Kéti, do conselho de Música Popular do MIS, ao contrário do esperto jornalista Sérgio Cabral, que clamava *atenção* ao compositor, mas não parecia interessado a dividir com ele a *posição* de conselheiro. Ora, se Cabral e outros queriam posar, no presente e para a posteridade, como "ressuscitadores", "descobridores", deste e outros artistas, admiti-los como iguais não era a melhor estratégia.

Donga, na luta pela história

> Conhecerá o leitor o meirinho [Oficial de Justiça] Ernesto dos Santos, de uma das Varas da Fazenda Pública, outrora Varas Federais? Não conhece? Ou não liga o nome à pessoa? Pois Ernesto dos Santos é figura muito conhecida, figura que já foi conhecida em Paris, onde se exibiu por duas vezes, aí pelos anos 20. A primeira na famosa excursão dos "Oito Batutas" — uma tentativa de lançamento internacional da música brasileira [...]. O meirinho Ernesto dos Santos, que foi um dos Batutas, não é outro senão o popularíssimo Donga, autor de numerosas composições de merecimento excepcional ("Alegria outorgada", *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 2, 13 fev. 1949).

Tenho a impressão de que esse reclame do *Diário Carioca* também é lido com surpresa pelos amantes do samba e MPB do século XXI, pois ainda hoje se pode com facilidade encontrar retratos que vinculam esse "batuta" aos signos do esquecimento e da pobreza[98]. Não

[97] Cf. "Gente da Música". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 maio 1956, 5o Caderno, [s. p.], grifos meus. Sobre Francisco Alves, ver o segundo capítulo.
[98] Ver: Pereira (2019, p. 61). Ver também a seguinte biografia: https://www.ebiografia.com/donga/.

que a pobreza seja uma mácula; a questão é o impulso de associar um homem negro a ela sem sequer atentar para as particularidades de sua trajetória. Donga foi um dos mais bem-sucedidos musicistas "de cor" a construir carreira no pós-abolição no Brasil. Essa é a memória que permanece entre seus descendentes na atualidade. Sua neta Zaíra, em conversa que tivemos por telefone, contou-me:

> [Meu avô] era oficial de justiça — foi ele que levou o Jacob [do Bandolim] pra ser oficial de justiça. Encontrava Doutor Eumano Cruz, tinha amigos desembargadores. Todo mundo aqui em torno dele, literatos, músicos. *Meus avós* [*Donga e Zaíra Oliveira*] *eram um casal top de classe média pra alta e preto!* Você imagina o que era isso pra época! Vovó tinha casacos de pele chiques, era poliglota, teve muita importância para meu avô. *Eles eram um casal intelectual.* (Marcia Zaíra, 8 de julho de 2020, grifos meus).

O período desse resplendor do qual fala dona Zaíra deve ter sido o dos anos 1920 e 1930, quando os avós estiveram envolvidos em diversos empreendimentos artísticos de sucesso notável. Mas os anos 1940 tampouco foram ruins. O trabalho como oficial de justiça parece ter começado no início dessa década e seguiu em trajetória ascendente nas seguintes, dando ao compositor considerável estabilidade financeira, da qual se beneficiou outro músico famoso, que parece ter-lhe sido próximo — Jacob do Bandolim. Entre as décadas de 1930 e 1940, Donga e sua esposa Zaíra Oliveira, cantora lírica negra laureada pelo Instituto Nacional de Música, ajudaram financeiramente o bandolinista quando ele passava por sérias dificuldades, e parecem ter sido decisivos para que ele também seguisse a carreira de funcionário do judiciário[99].

Em 1949, ano da reportagem citada, Donga mantinha uma carreira artística de certa notoriedade há nada menos que de 30 anos. Seu marco inicial é 1916, quando foi gravado seu (e de outros) mais conhecido samba, "Pelo Telefone", primeiro a tornar-se *hit* e colocar o gênero em evidência. A música é hoje um dos mais longevos sucessos do país, ao lado de outras peças centenárias como "Ô, abre alas" e "Luar do Sertão". Entre os anos 1920 e 1930, Donga viajou à Europa e pela América Latina[100], atuou e liderou grupos musicais como Os Batutas, o Grupo da Guarda Velha e o Grupo do Fulanos. Boa parte de suas atividades reverberaram nos periódicos cariocas. Em vista do sucesso alcançado pelos dois primeiros desses grupos, construídos em parceria com Pixinguinha, procurou patentear seus nomes como marcas registradas da dupla, atento que estava às ferramentas disponíveis para a garantia de proventos

[99] Sobre Zaíra, que foi professora no Internato Orlina da Fonseca, nos fala também Dona Yvonne Lara (1978, CD 523.1, f 1). As informações sobre a nomeação de Donga a oficial de justiça vem de: *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 55, 10 de jul. 1941, p. 13.

[100] A literatura sobre essas viagens é vasta, embora ainda haja certos destinos a explorar (ver o segundo capítulo). Cito aqui apenas as mais atuais: Lacerda (2011); Martins (2014); Coelho (2013); Melo (2018). O samba "Pelo telefone" é objeto de uma conhecida controvérsia autoral, bem analisada por Sandroni (2013).

maiores no mercado musical. Em meados dos anos 1950, fazia excursões, gravava discos e trabalhava na Rádio Tupy com uma versão atualizada de uma de suas almejadas *trade marks*, o Grupo da Velha Guarda[101]. A essa altura, já havia ascendido ao Supremo Tribunal Federal (STF, Figura 13). Na apresentação dos integrantes do conjunto no recorte a seguir, vemos que muitos deles (incluindo Pixinguinha e João da Baiana) eram funcionários públicos, embora a posição de Donga fosse a mais elevada. Isso não é um detalhe qualquer.

Figura 13: Anúncio das atividades do conjunto da Velha Guarda

'GRAVAÇÕES EM DESFILE'
(ALBERTO REGO)

"VELHA GUARDA"

Estes são os componentes da "Velha Guarda" que vêm lutando com denodo em prol da nossa música popular em reuniões, em teatros, no rádio e no disco. São êles:

Waldemar – Idade: 43 anos – Carioca, de Piedade. Toca cavaquinho e é o melhor cavaquinho para o gênero da Velha Guarda. É artista da Rádio Nacional, e também compositor, já com várias músicas gravadas.

Bide – (Alcebíades Moreira da Costa) – Idade: 43 anos – Carioca, do Catete. Oficial de Justiça. Toca flauta. Aluno de Pixinguinha, conhece tôdas as músicas do mestre e é possuidor de um belo sôpro. E' considerado um dos melhores flautistas da capital, principalmente para os "Chorões".

Ruben Bergman – Idade: 58 anos – Carioca, de Engenho de Dentro. Professor de violão. É um braço no conjunto, pois é um acompanhador como poucos. Pertence ao "cast" da Rádio Nacional há 14 anos, onde foi premiado por sua correção e competência. Realizou uma "tournée" por tôda a América do Sul e Central. Esteve por muitos anos radicado na Argentina onde lhe deram a alcunha de "Violonista Gentleman".

João da Baiana – (João Machado Guedes) – Idade: 68 anos – Carioca de Cidade Nova. Toca pandeiro e é compositor, passista, sapateador e cantor afro-brasileiro. É o pandeirista preferido pela orquestra do maestro Radamés Gnattali. Atualmente é exclusivo da Rádio Nacional e da fábrica Odeon. Nas horas vagas dedica-se à pintura acadêmica. É conhecido como "Babalaô de Orixá".

Pixinguinha – (Alfredo da Rocha Viana) – Idade: 58 anos – Carioca do Catumbi. Funcionário da Prefeitura no cargo de professor de música. Toca saxofone e flauta. Em 1922 esteve em Paris como chefe e integrante do famoso conjunto: "Os Oito Batutas", com passagem por Espanha e Portugal, sempre divulgando, já naquela época, a nossa música. Percorreu tôda a América do Sul, e estêve muito tempo radicado na Argentina. Foi o primeiro maestro a orquestrar os nossos sambas. É, atualmente, a maior autoridade viva da nossa música popular. Orquestrador executante.

Donga – (Ernesto dos Santos) – Idade: 64 anos – Carioca, de Aldeia Campista. Oficial de Justiça do Supremo Tribunal Federal. Toca prato (com faca de mesa), um instrumento primitivo. Violonista, compositor, sapateador, passista, ritmista e compositor. Foi, com Pixinguinha e outros, fundador dos "Oito Batutas" e, como tal, visitou Paris, a Espanha, Portugal e tôda a América do Sul. Deve-se a Donga a divulgação e introdução do nosso samba na alta sociedade por intermédio do primeiro samba gravado: "Pelo Telefone", de sua autoria.

Altredinho "Flautin" – (Alfredo José Rodrigues) – Idade: 74 anos – Carioca, do Catumbi. Toca flautin de 5 chaves, sendo um autêntico "Velha Guarda", foi criado pelos pais de Pixinguinha. É também emérito sapateador, e, como solista, é quem mais conhece as "malhas" e "nuances" do nosso choro.

Mirinho – (Casemiro Ramos Filho) Idade: 50 anos – Carioca, de Botafogo. Toca violão, sendo um ótimo seresteiro. Laureado na Pintura Clássica, conquistando uma medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes, em 1954, sendo membro do Juri.

J. Cascata – (Álvaro Nunes) – Idade: 42 anos. Carioca, de Vila Isabel. Toca afochê. Compositor, criador de belas páginas populares interpretadas por Orlando Silva, Sílvio Caldas, etc. Organizador do conjunto e cantor da Turma da Velha Guarda. Seu maior sucesso: "Lábios que Beijei".

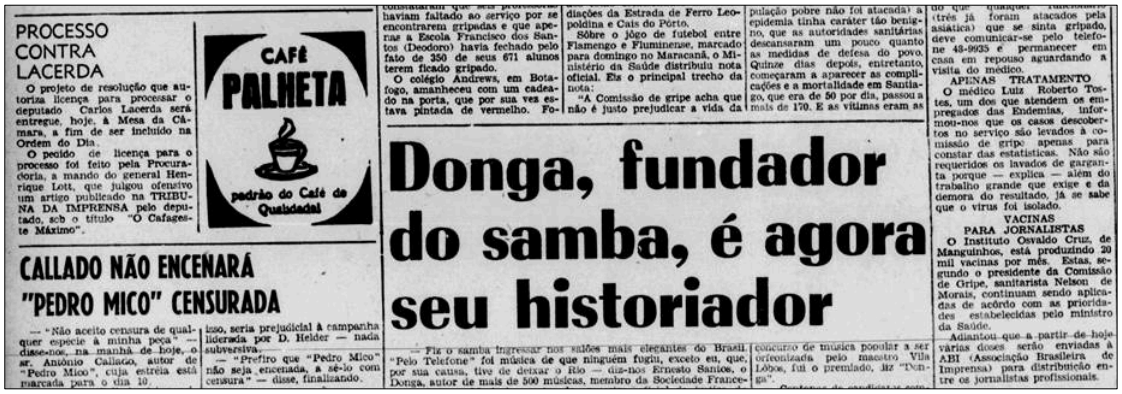
Pixinguinha aparece ao fundo com o sax, Donga com violão em primeiro plano, ao lado de João da Baiana, que empunha prato e faca. Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 6, 23 mar. 1957.

[101] Sobre as patentes de Donga: Hertzman (2013, p. 124).

O Grupo da Velha Guarda — a exemplo do vimos ocorrer com na trajetória de Ismael Silva — costuma ser visto como uma iniciativa do radialista branco Almirante, destinada a "dar" oportunidade a musicistas quase "esquecidos" e em dificuldade financeira. A história pregressa de Donga, Pixinguinha e os dados socioeconômicos dos integrantes mostram que a história não é bem assim. Esse empreendimento continuava os investimentos dos dois *band-leaders* no terreno dos conjuntos e ritmos "típicos-brasileiros", que havia pouco tempo resultado nas gravações de Pixinguinha com o flautista Benedito Lacerda, como comentávamos na seção anterior. Sem dúvida, o novo grupo não compensava a marginalização racial sofrida por Pixinguinha em sua carreira de arranjado na RCA Vitor no fim dos anos 1930, que o fez voltar a atuar primeiramente como instrumentista (BESSA, 2005), mas tampouco se trata de um prêmio de consolação: era uma estratégia possível de reinserção. Embora ocupasse lugar de maior poder, Almirante não agia sozinho.

Tampouco o projeto de documentar o passado da música popular brasileira era exclusividade de Amirante. Uma das notícias em destaque na *Tribuna da Imprensa*, em julho de 1957, entre graves notícias do contexto político e social, era a seguinte:

Figura 14: Manchete sobre Donga na *Tribuna da Imprensa*



PROCESSO CONTRA LACERDA

O projeto de resolução que autoriza licença para processar o deputado Carlos Lacerda será entregue, hoje, à Mesa da Câmara, a fim de ser incluído na Ordem do Dia.

O pedido de licença para o processo foi feito pela Procuradoria, a mando do general Henrique Lott, que julgou ofensivo um artigo publicado na TRIBUNA DA IMPRENSA pelo deputado, sob o título "O Cafagestе Máximo".

CAFÉ PALHETA
padrão do Café de Qualidade!

CALLADO NÃO ENCENARÁ "PEDRO MICO" CENSURADA

— "Não aceito censura de qualquer espécie à minha peça" — disse-nos, na manhã de hoje, o sr. Antônio Callado, autor de "Pedro Mico", cuja estréia está marcada para o dia 10.

isso, seria prejudicial à campanha liderada por D. Helder — nada subversiva.

— "Prefiro que "Pedro Mico" não seja encenada, a vê-la com censura" — disse, finalizando.

Donga, fundador do samba, é agora seu historiador

— Fiz o samba ingressar nos salões mais elegantes do Brasil. "Pelo Telefone" foi música de que ninguém fugiu, exceto eu, que, por sua causa, tive de deixar o Rio — diz-nos Ernesto Santos, o Donga, autor de mais de 500 músicas, membro da Sociedade France-

diações da Estrada de Ferro Leopoldina e Cais do Pôrto.

Sôbre o jôgo de futebol entre Flamengo e Fluminense, marcado para domingo no Maracanã, o Ministério da Saúde distribuiu nota oficial. Eis o principal trecho da nota:

"A Comissão de gripe acha que não é justo prejudicar a vida da

pulação pobre não foi atacada) a epidemia tinha caráter tão benigno, que as autoridades sanitárias descansaram um pouco quanto as medidas de defesa do povo. Quinze dias depois, entretanto, começaram a aparecer as complicações e a mortalidade em Saúde, que era de 50 por dia, passou a mais de 170. E as vítimas eram as

três já foram atacados pela asiática) que se sinta gripado, deve comunicar-se pelo telefone 43-9935 e permanecer em casa em repouso aguardando a visita do médico.

APENAS TRATAMENTO

O médico Luiz Roberto Tostes, um dos que atendem os empregados das Endemias, informou-nos que os casos descobertos no serviço são levados à comissão de gripe apenas para constar das estatísticas. Não são requeridos os lavados de garganta porque — explica — além do trabalho grande que exige e da demora do resultado, já se sabe que o vírus foi isolado.

VACINAS PARA JORNALISTAS

O Instituto Oswaldo Cruz, de Manguinhos, está produzindo 20 mil vacinas por mês. Estas, segundo o presidente da Comissão de Gripe, sanitarista Nelson de Morais, continuam sendo aplicadas de acôrdo com as prioridades estabelecidas pelo ministro da Saúde.

Adiantou que a partir de hoje várias doses serão enviadas à ABI (Associação Brasileira de Imprensa) para distribuição entre os jornalistas profissionais.

concurso de música popular a ser orientada pelo maestro Vila Lôbos, foi o premiado, Sr "Donga".

Fonte: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 2, 06 set. 1957

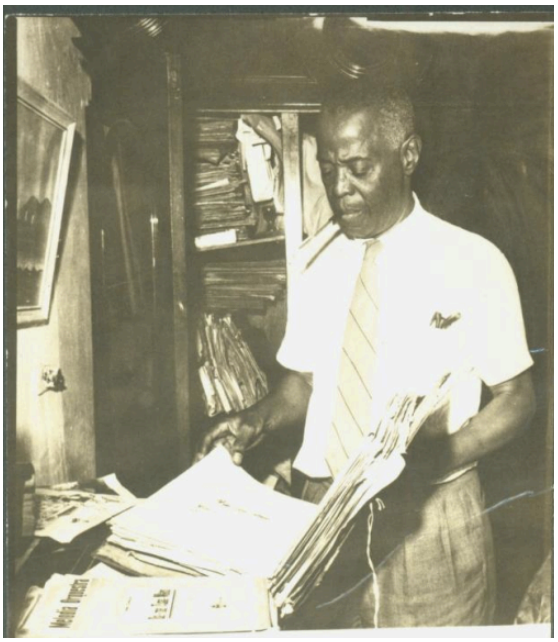
A manchete impactante é seguida de uma entrevista. Nela, Donga conta sua história pessoal, exalta seu samba famoso, "Pelo telefone", destaca sua posição no STF, seu vínculo com Sociedade Francesa de Autores Musicais (construído, segundo ele, em sua excursão de 1922 a Paris), sua rede negra de aprendizado de samba — João da Baiana, Sinhô, "Didi da Gracinha", "Tia Aciata" — e seu interesse pela documentação e estudo do samba e outras manifestações culturais historicamente vinculadas às comunidades da diáspora africana no

século XX, como os "cordões de velhos" e a "rumba"[102]. Donga também lamenta a ausência de um devido retorno e reconhecimento de suas contribuições nas sociedades de autores, mas assinala que isso não o impediria de seguir contribuindo para a música popular:

> "Com direitos [autorais], não [arrecado muito]. Nem sequer, apesar do que fiz pela classe, sou reconhecido como fundador da sociedade de que faço parte. *Mas minha satisfação será morrer deixando o samba em boas mãos. Por isso estou escrevendo uma história do samba*. Dinheiro já não me importa" — concluiu o fundador do samba. (grifos meus).

Donga montava um arquivo sobre música popular, que parece ter sido bastante rico, mas que, infelizmente, foi perdido em sua quase totalidade em uma enchente nos anos 1980[103]. Talvez os manuscritos de sua história do samba tenham se perdido com ele, não se sabe, mas é fato que parte desse material foi utilizado por Sérgio Cabral na escrita de seus livros, já que o jornalista ainda mantém parte do arquivo em seu poder[104].

Figura 15: Donga em seu arquivo pessoal nos anos 1960



Fonte: Acervo MIS, citado em Lacerda (2011, p. 223)

[102] Aspas indicam expressões de Donga. Sobre seu vínculo com a sociedade de autores franceses ver a matéria da Tribuna da Imprensa, mas disso também fala, em seu depoimento ao MIS, o compositor e jornalista David Nasser (1967, CD 165.2, f. 5).

[103] Mas ainda sobraram alguns documentos, guardados pela família, que passam atualmente por um processo de organização. Sua filha, Lygia Santos (1934-), foi uma das responsáveis pela preservação do arquivo. Soube desse quando li, anos atrás, a dissertação de Lacerda (2011) sobre os Oito Batutas. Ele fez entrevistas com Lygia Santos.

[104] Essa informação me foi dada durante o exame de qualificação desta tese, em março de 2019, pelo professor Marc Hertzman, que entrevistou Sérgio Cabral para suas próprias pesquisas.

De todo modo, a iniciativa de Donga é uma evidência formidável da preocupação das comunidades negras com a memória de seu protagonismo – sobretudo porque não é a única. Todas as escolas de samba entrevistadas pelo MIS nos anos 1960, ou pelo menos as três que ouvi, levaram aos estúdios do museu seus arquivos comunitários, com documentos institucionais, livros de recortes de jornais e muito mais. Tenho também a informação de que um macumbeiro importante para história das escolas, Zé Espinguela, tinha um arquivo pessoal, que foi roubado de sua família nessa época, por um jornalista esperto que não pude identificar, mas que devia estar sedento para entrar para o *hall* de "dono do samba"[105]. Esse tipo de esperteza parece ter sido comum. Andreia Bastos, neta de João da Baiana, contou-me em conversa via e-mail que tivemos para esta pesquisa que sua mãe guardava nos anos 1970 documentos de João. Mas eles não ficaram em posse da família:

> [pois] a maior parte dos objetos e fotografias estão em poder do MIS, inclusive as últimas fotos que ela tirou dele no Retiro dos Artistas, *pois o [conselheiro do MIS] Almirante havia pegado o álbum para ver as fotos e acabou ficando com ele*. Descobrimos por acaso durante uma pesquisa [no MIS, nos anos 1990] que eu fazia para meu projeto de pesquisa da universidade (BASTOS, 2020, grifos meus).

"A mais alta patente do rádio", como ficou conhecido o radialista, se achava no direito de confiscar a história dos outros.

Nilcemar Nogueira, fundadora e diretora do Museu do Samba (situado em Mangueira) e neta de Cartola e Dona Zica, também relatou, na defesa desta tese, ter ocorrido coisa semelhante com sua família. Certos produtores e jornalistas se apossaram de documentos familiares e objetos do compositor que a neta ainda luta para reaver e manter sob a guarda da instituição pela qual trabalha e que surge dos esforços das comunidades negras em preservar e divulgar seu patrimônio.

O caráter político do gesto de documentar e contar a própria história, hoje evidente, não escapava a Donga, e enga-se quem suponha que seu veio historiador fosse influência de Almirante ou outro "mediador" branco. Donga divulgava publicamente as memórias da comunidade afrobaiana da qual fazia parte, e defendia a africanidade dos gêneros e festas "nacionais" desde pelo menos 1925, data do mais antigo registro que encontrei de sua militância. Ele estava então no ápice da popularidade, pouco depois de sua primeira viagem à Europa, e foi entrevistado por *O Jornal*, como um dos "Reis do samba e do choro". Nessa

[105] Informação presente em: Entrevista com Crispim (com contribuições do irmão Wilson) Gomes da Costa, filhos de José Gomes da Costa (o Zé Espinguela), 06/02/1987. Coleção Ermelinda A. Paz, Instituto Moreira Salles, Caixa 2.

ocasião, definiu-se como aprendiz de João Câncio, Hilário Jovino Ferreira — tio de Heitor dos Prazeres — e Tia Sadata, "uma africana de puro sangue", idealizadora do rancho 2 de Ouros, na Pedra do Sal, na Saúde — que o repórter, ignorando a história e ouvindo mal, transcreve como "rua Pedro de Sá". Se o sociólogo Guerreiro Ramos ([1955] 1995, p. 243-244) tivesse lido a matéria, diria que o que Donga diz ali não é o "negro tema", mas o "negro desde dentro":

> Eu era muito criança, tinha talvez quatro anos de idade, quando minha família manteve contato estreito com Tia Sadata [...], uma africana de puro sangue. Cresci ouvindo o samba, e vendo a dansa do samba, tal como é, verdadeiramente da terra negra. (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 de jan. de 1925)

Em 1930, Donga reitera a importância dessas pessoas e lugares de memória em entrevista ao *Diário da Noite*, exaltando, ademais, a "negrada" que com ele integrava os Oito Batutas, e os "pretos minas", protagonistas dos cucumbis, introdutores — segundo o entrevistado — de instrumentos "tipicamente *africanos*", como o tamborim e o pandeiro, nos desfiles carnavalescos. Por tudo isso e mais, os mina eram, para Donga, um dos grupos étnicos responsáveis pela própria construção do samba e do carnaval cariocas. Hoje temos visto uma literatura musicológica comprovar essas teses, demonstrando a origem africana desses e outros instrumentos[106].

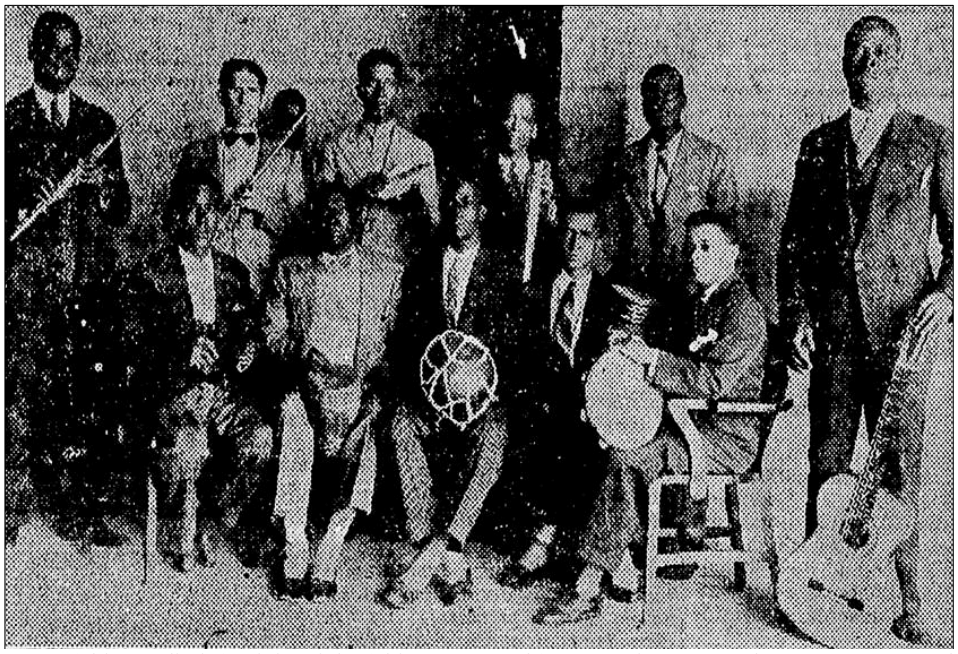
Os grupos musicais que o compositor liderou corroboram tal perspectiva histórica. Eram todos majoritariamente negros, como ilustram as Figuras 16-18, a seguir.

Figura 16: "Les Batutas" (Paris, 1922)

[106] Cf. "A música e canção do carnaval". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 04 fev. 1930. Sobre os cucumbis, ver: Brasil (2016b). Sobre os instrumentos de origem africana no samba, cf. Galante (2015).

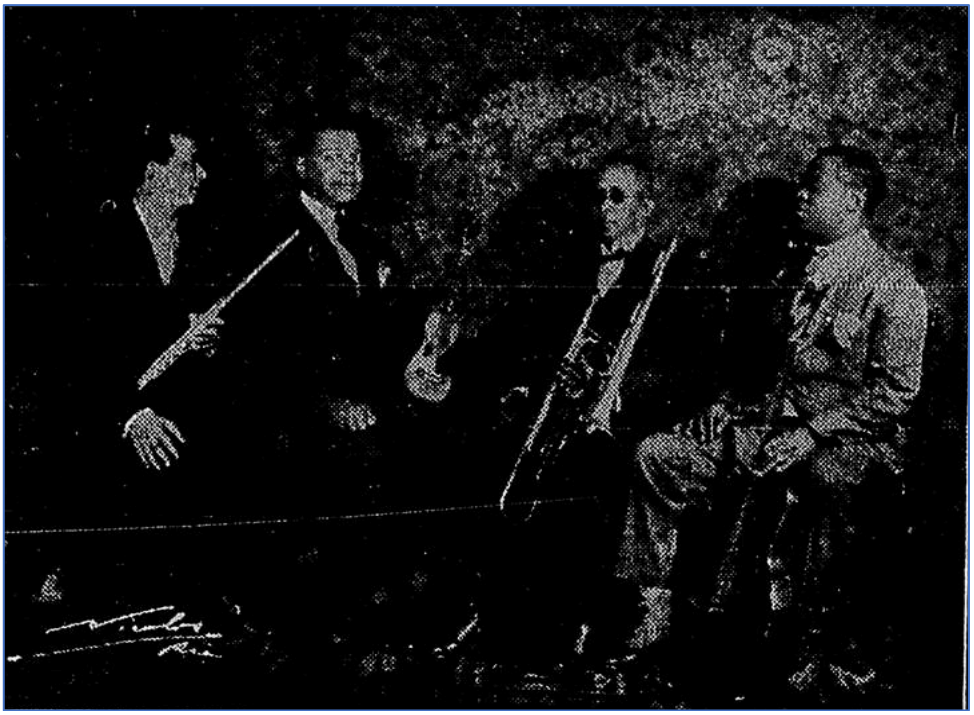
Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos "Feniano" e Duque [o empresário do grupo em Paris, dançarino]. Sentados: China (Otávio Vianna), Nelson dos Santos Alves e Donga. Note-se como, em certas formações, músicos negros dominavam quase completamente o conjunto. Fonte: Bastos (2005, p. 178)

Figura 17: Integrantes do grupo da Guarda Velha (1934)



Donga (último à direita), Pixinguinha (último à esquerda) e outros integrantes do grupo que não pude identificar. No centro, sentado, de paletó claro, é Tio Faustino, inventor de instrumentos com tecnologia afrodiaspórica (GALANTE, 2015, p. 64). Fonte: "Carnaval". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1934, p. 5

Figura 18: "Grupo dos Fulanos", liderado por Donga



"Grupo dos Fulanos", "um dos melhores conjuntos de que nossa phonografia dispõe", segundo a matéria donde vem essa fonte. Da direita para a esquerda: Donga, Candinho Trombone, Nelson Alves

(egresso dos Batutas) e A. Maria Bastos. Fonte: "Grupo dos Fulanos", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 7, 25 maio 1930

Donga, por suposto, não desenvolveu essa consciência racial sozinho. Ela é fruto de projetos coletivos interconectados das comunidades negras no Brasil e na diáspora. Sua família, seus amigos, os candomblés e carnavais de que participou, as escolas de samba e outras associações, as mobilizações negras nos EUA e na África, entre outras, compunham as redes de pessoas e ideias em que Donga desenvolveu sua identidade e suas políticas de solidariedade[107]. São constituintes desse processo as performances do compositor nas suas entrevistas dos anos 1960, como a que concedeu ao MIS em 1969.

Ali ele reitera que os Batutas, a despeito dos integrantes brancos que passaram pelo grupo, eram "*gente de cor*": "sempre tivemos [consciência]. Nós [Os Batutas] fomos lá [a Paris] com a cara, a coragem e os instrumentos. Sem it [fama, marketing etc.], ninguém tinha it não, *o negócio era gente de cor*"[108].

Ali, Donga reafirma que o samba não existiria sem os "negros minas" que habitavam a região entre o Campo de Santana e a Saúde, que não se deve esquecer de Tia Sadata, nem de Hilário Jovino Ferreira e outros. Ressalta, ademais, para surpresa de seus entrevistadores, que os "negros" da "América do Norte" também têm o seu "samba", pois "devem ter sofrido nas mesmas condições que eu sofri e outros".[109]

Não é difícil entender de onde vinha essa comparação. Tendo trabalhado décadas com os processos da Suprema Corte, viajado o mundo fazendo música, Donga devia acompanhar atentamente as notícias e debates sobre as reivindicações de seus semelhantes nos EUA por direitos civis e sonhar com um futuro em que ninguém mais precisasse sofrer "nas mesmas condições". Esse era também, em termos muito similares, o apelo que fazia Wilson Simonal em seu programa de TV, em 1967, ao qual Donga pode muito bem ter assistido. Simonal apresentou em rede nacional o seu "Tributo a Martin Luther King" e o dedicou a seu filho dizendo ter a esperança de que "ele não encontre nunca aqueles problemas que encontrei e tenho às vezes ainda encontrado, apesar de me chamar Wilson Simonal de Castro" [110]. Esse era ainda o apelo de Senghor, poeta que o amigo de juventude de Donga, Heitor dos Prazeres, encontrou no Senegal e sobre quem os dois podem ter conversado em 1966.

[107] Sobre o percurso da consciência negro em movimentos organizados, ver: Domingues (2005; 2007; 2014; 2019).
[108] Donga, Ernesto dos Santos, 1969, CD 114.2, f. 3, grifo meu.
[109] Donga, 1969, CD 114.2, f. 3, 2. Sobre o samba do "negro americano": Donga, 1969, CD 114.1, f. 6.
[110] Morais (2016, p. 18).

Na década de 1960, os êxitos profissionais de Ernesto dos Santos ainda rendiam bons frutos financeiros, garantindo à sua filha, Lygia Santos, oportunidades que ele não teve. Ela se formou em Direito por essa época, mais tarde adquirindo também o diploma de Museóloga, áreas cuja escolha passava pela orientação paterna.[111] É de se notar, nesse sentido, que os múltiplos capitais sociais e simbólicos do músico não tenham sido suficientes para lhe credenciar a ocupar um lugar de conselheiro de música popular no novo museu da Guanabara. Embora ele pareça a pessoa perfeita para o tipo de trabalho que se faria ali, ficou de fora do estafe, ao contrário de seu pupilo no direito e beneficiários de sua generosidade, Jacob do Bandolim. Para quem achava que Donga havia sido "ajudado" pelos conselheiros do MIS, eis a irônica realidade: ele foi excluído por eles (ou, pelo menos, "não incluído") do espaço de maior poder da instituição, apesar de ter salvado de apuros, décadas antes, um de seus futuros membros.

"Nós também fomos bossa-nova": quem é folclore?

O interesse de Donga por história e musicologia não era movido pelo nacionalismo autoritário de pessoas como Jacob do Bandolim e José Ramos Tinhorão. Prova disso é que seu Grupo da Velha Guarda continuava de ouvidos atentos às tendências da época. Em reportagem à revista *Manchete* de abril de 1961, Ronaldo Bôscoli ressalta a aprovação que Pixinguinha e Donga deram ao Grupo do [Roberto] Menescal e ao movimento bossa-nova durante uma improvisada *jam session* que antecedeu uma das apresentações de ambos os conjuntos na TV Rio (Figura 19).

Segundo o texto de Bôscoli, Pixinguinha defendeu a inovação que a bossa nova procurava introduzir no samba via harmonia e instrumentação jazz, postura muito natural vinda de um músico que construía esses diálogos estéticos desde os anos 1910. Um dos integrantes do Grupo do Menescal queixava-se: "nosso movimento é malvisto pelos cérebros emperrados, os vendedores do samba comercial [leia-se, Tinhorão, Jacob do Bandolim, entre outros]". Pixinguinha responde: "não liguem para isso. *Nós já fomos bossa-nova como vocês*, o samba não pode parar. É importante que vocês continuem estudando. E muito. Quanto ao resto, deixa falar".

[111] Informações da neta, dona Zaíra (2020).

Pixinguinha *ainda* era bossa nova, pois trabalhou com Vinícius de Moares na trilha sonora do filme *O sol sobre a lama* (1963)[112]. Não era *somente* bossa, contudo. Em seus depoimentos ao MIS (1966; 1969), Pixinguinha evocou mais de uma vez o iê-iê-iê, líder de público na segunda metade dos anos 1960, sinalizando que não dispensava nenhum caminho sonoro. De sua chegada ao Brasil depois da viagem a Paris, em 1922, ele afirma: "se fosse agora eu seria o Roberto Carlos!"; quando perguntado sobre se ainda compunha, responde "eu sou capaz até de fazer um iê-iê-iê pra eles aí hehehe!". Há também uma menção a "esses cabeludos", como eram conhecidos os integrantes da Jovem Guarda, como futuro promissor, desde que eles "estudem" (música) muito. Em outras palavras, Pixinguinha dizia ao público que compunha "um bocadinho de cada coisa", e estava à disposição trabalhar com o que viesse pela frente[113].

Figura 19: O Grupo da Velha Guarda e o Grupo do Menescal na entrada dos estúdios da TV Rio

A VELHA GUARDA ENCONTRA A BOSSA NOVA

TENDO O PÃO DE AÇÚCAR COMO TESTEMUNHA A VELHA GUARDA TOCOU E APROVOU A BOSSA NOVA.

● Suando por todos os poros o veterano Pixinguinha ganhava o estúdio A da TV-Rio, quando escutou no corredor o fio de um sambinha bossa nova. O velho flautista aguçou o ouvido e disse para Donga: "Samba legal, hem?" O outro entreabriu a porta e comentou: "O menino do piano tem umas diminutas infernais." Entraram. Era o conjunto de Menescal (23 anos) que ensaiava. Luís Carlos (20 anos) já célebre como pianista de Maísa e dos festivais de "jazz", inventava coisas dentro da melodia. Bebeto, o melhor contrabaixista do Rio, ainda imberbe, fazia aranhas no seu instrumento. E Hélcio cochilava ao balanço da bateria, certamente recordando seus acompanhamentos com Sammy Davis Junior e Ray Anthony. Pixinguinha brincou "Querem tirar a vez dos coroas?" Menescal sobressaltou-se num suste-

Pixinguinha no sax, Bide na flauta, atrás dele, João da Baiana e Donga. Fonte: *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 87, 29 abr. 1961.

[112] Pixinguinha fez a música, o Vinícius escreveu letras de canções. Mais informações em: https://pixinguinha.com.br/discografia/abertura/ .

[113] Pixinguinha, 1966, CD 123.2, f. 2, 3; 1968, 124.2, f.2. Sobre os "cabeludos": Napolitano (2007a, p. 96-97).

Para desespero do estafe do MIS, cujas preferências musicais situava-se entre o "samba autêntico" e a então nova "MPB", Roberto Carlos também foi elogiado diante dos gravadores da instituição por Donga, Ataulfo Alves, Orlando Silva, Clementina de Jesus e Patrício Teixeira. Heitor dos Prazeres, com o conhecimento de quem vira áfricas em miniaturas e em tamanho real, afirmou que o iê-iê-iê era nada mais do que um dos ritmos do candomblé estilizado[114]. Eles utilizavam o evento público do depoimento para flertar com os nichos mais lucrativos do mercado e, de quebra, expunham ao ridículo as pretensões de saneamento simbólico do museu. Vale a pena citar duas das passagens mais saborosas:

> MIS: Aproveitando a oportunidade, pois, como você vê os compositores dessa nova geração?
> Donga: Eu até gosto. Eu não sou contra eles não. Eu sou contra quem não observa, não pesquisa e não trata deste assunto que eu estou falando aqui [a preservação do que é brasileiro "de origem"]. Agora eles não, porque eles são novos. E tem uns cidadãos muito bons, muito bons! Muito bons. Eu acho aí cidadãos... tem aí... mesmo lá dentro desse coisa deles tem uns camaradas muito bons.
> MIS: por exemplo?
> Donga: O rapaz que está fazendo um grande sucesso, sempre fez aí.
> MIS: Chico Buarque?
> Donga: O Roberto Carlos. É um sujeito muito bom. (Donga, 1969, f. CD 114.2, f, 5).

> MIS: você gostaria de registrar algum nome dessa juventude (da juventude inteligente, não dessa juventude inconsequente ieieiê, mas a que procura e pesquisa música)?
> Ataulfo Alves: [...] Eu vivo muito fora dessa gente. Agora, um indivíduo, que eu sinto certa coisa nele, não sei se é porque ele cantou a minha música também (talvez seja isso), é esse menino que eu nem conheço, como é que é?... Carlos não se deque? Esse que manda tudo ir pro inferno...
> MIS: ah... o Roberto Carlos.
> Ataulfo Alves: Roberto Carlos! [...] No meu entender ele fez uma música, assim naquele iê-iê-iê, mas trazendo juventude, quer dizer uma coisa pra juventude.
> MIS: E o Chico, hem? Chico Buarque? Nós estamos falando nessa área aí. Nessa área de Chico, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Gilberto Gil. (Ataulfo Alves, 1966, CD 47, f. 17)[115].

Além de mostrar divergências a respeito do que era ou não era musicalmente bom ou "nacional", esses diálogos são importantes por um motivo menos evidente. Como vimos na matéria de Macedo Soares citada na seção sobre Ismael Silva, um dos aspectos do *habitus* de profissionais brancos do campo musical era a tendência a relacionar musicistas negros/as ao que havia de mais primitivo e antigo no que eles imaginavam ser a linha evolutiva da MPB. Esses músicos representariam certo "folclore urbano", como observou Fernandes (2010; 2015). Essa visão preconceituosa atingia principalmente sambistas, mas podia ser observada em

[114] Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1; Patrício Teixeira, 1966, CD 39, f. 22; Donga (1969 CD 114. 2, f 5; Ataulfo Alves, 1966, CD 47, f. 10. Orlando Silva, 1968, CD 132.2 f. 1; Heitor dos Prazeres, 1966, f. 18.
[115] Sobre Chico, preferido do Conselho, a bancada do MIS pede opiniões de: Ismael Silva (1966, CD 5.1, f. 8; 1969, 5.4, f. 2), Pixinguinha (1966, CD 123.2, f 8;), Ataulfo Alves (1966, CD 47, f. 17), Patrício Teixeira (1966, CD 38, f. 22), Donga, (1969, f. CD 114.2, f, 5) e Nelson Cavaquinho (1967, CD 137.2, f.2).

diversos domínios, na academia e fora dela, como apontavam intelectuais como Guerreiro Ramos ([1955] 1995, p. 244) e Beatriz Nascimento (2021). No que tange ao samba, ela foi especialmente acintosa em comentários sobre Clementina de Jesus.

O disco *Clementina, Cadê você?*, produzido pelo MIS em 1970, traz um texto de apresentação assinado por Hermínio B. de Carvalho que diz o seguinte:

> Clementina de Jesus não é somente um *documento vivo do nosso folclore*: em suas *raízes primitivistas*, Quelé tornou-se o repositório de um tipo de música que estava se extinguindo, porque não documentada em disco. [...] Também o que nos interessa em Clementina, além de seu valor patrimonial, é a força dramática de seu canto que tem raízes fundas e inconscientes no processo que fornece as células mais vivas e imperecíveis que caracterizam a identidade de nossa linguagem musical [grifos meus][116].

O grau de comprometimento de Hermínio e vários de seus colegas do campo musical, e do MIS em particular, com esse olhar que primitiviza Clementina se mede pela reprodução de comentários semelhantes a esses no livro que comemora a trajetória da cantora, publicado em 2001:

> Hermínio B. de Carvalho: [Clementina] faz parte da *nossa ecologia*, baobá que é nessa imensa floresta amazônica de sons que vieram das senzalas, das áfricas, dos *primórdios de nossa civilização*. (grifo meu) [...]
> Ary Vasconcelos [conselheiro do MIS nos anos 1960]: A descoberta de Clementina de Jesus teve para a música popular brasileira uma importância que presumo corresponder na antropologia à do achado de um elo perdido. [...] O choque produzido por Clementina foi exatamente este: em pleno fastígio da voz europeia, o espaço artístico brasileiro foi cortado pelo próprio grito ancestral da África, no que ela tem de mais puro, isto é, o negro e selvagem. (COELHO, 2001 apud FERNANDES, 2015, p.148, 153)

Paremos, por consideração à memória da cantora essa coleção de "elogios" depois do espetáculo de desumanização produzido pelo conselheiro do MIS Ary Vasconcelos, que nada deixa a dever à pior antropologia do século XIX, embora tenha sido produzido um século mais tarde. Clementina, como ocorria com Ismael, não tinha controle sobre o que esses homens escreviam sobre ela.

Pixinguinha também precisou lidar com esse tipo de coisa. Hermínio B. de Carvalho, uma das mentes mais jovens e arejadas do MIS, tinha a mesma ordem de ideias com as quais interpretava Clementina de Jesus ao dirigir a seguinte pergunta a Pixinguinha, na primeira entrevista deste ao museu, em 1966: "*Como é ser um músico tradicional amado por um Baden*

[116] CARVALHO, Hermínio Bello. Contracapa do disco. *Clementina, Cadê Você?*, Clementina de Jesus 1970, Museu da Imagem e do Som (MIS 013). Disponível em: https://sambaderaiz.org/clementina-cade-voce/.

[Powell], Chico [Buarque], Elizeth [Cardoso], Vinícius [de Moraes]?". Aí, a expressão "músico tradicional" relaciona Pixinguinha ao passado e o diferencia daqueles que, para Carvalho, representavam tendências modernas ou atuais. O flautista, evidentemente contrariado, tergiversa e não responde.[117]

É também essa ideia de "músico tradicional" que o diretor Ricardo C. Albin evoca em 1970, no prefácio à publicação pelo MIS de transcrições dos depoimentos de Pixinguinha, Donga e João da Baiana, no famoso livro *As Vozes Desassombradas do Museu*. Albin afirma que esses "pioneiros" não estavam no meio musical em busca de dinheiro, apenas de "reconhecimento" pelos seus feitos.[118] Quer dizer, enquanto folclore, o trio não visava essa coisa espúria que são os lucros, que próprio Albin não dispensava.

Pois bem, o que Pixinguinha, Donga, Patrício, Ataulfo e companhia estão dizendo ao chancelar o que havia de mais vendável nos anos 1960 é que – obviamente – essas caricaturas não têm correspondência com a realidade: eles queriam reconhecimento *e pagamento*, não pertenciam ao passado (real ou idealizado), viviam o presente e entrariam de bom grado no setor do iê-iê-iê se tivessem a chance. Eles tinham *também* (mas não somente) saberes *vernáculos* — aprendidos em terreiros, rodas de samba e de choro —, não saberes reificados; e não se apegavam à tais raízes para parar no tempo, mas para dialogar com ele.

Ninguém melhor do que o mais idoso integrante do Grupo Velha Guarda, João da Baiana (1887-1984), para dar a última palavra sobre esse assunto. Ele foi um destacado compositor e intérprete de pontos de religiões afro-brasileiras no mercado fonográfico dos anos 1930 aos anos 1950, além de afamado percussionista. Em 1966, quando deu seu depoimento ao MIS, era funcionário (instrumentista) aposentado do Rádio Nacional (Rádio MEC), posição à qual chegou graças a habilidades construídas no circuito vernáculo de música, a seus aprendizados no meio de profissionais como Eduardo das Neves, Pixinguinha, Donga e Sebastião Cirino, e à leitura atenta que ele fazia das expectativas do mercado (cf. Capítulo 6). Leitura que continuava fazendo no exato momento de seu depoimento:

> MIS: você compõe até hoje?
> João da Baiana: Quando tenho um tempozinho, quando eu posso, quando eu tenho um contrato — eu tô sem contrato agora. Por exemplo, eu tava na Odeon, terminou meu contrato e a [RCA] Vitor disse que queria falar comigo, mas tô esperando. Ou a Vitor ou a Odeon, quem der mais, não é? [...] Agora eu tô mais na parte do afrobrasileiro, porque não tem concorrência, né? E eu fico sozinho, fico solto. E no samba, você sabe, existe mais samba de que compositor, não é? (João da Baiana, 1966, CD 94, f.,23, grifo meu).

[117] Pixinguinha, 1966 CD 123.2, f. 8, grifos meus.
[118] Fernandes (1970, p. 9).

João conseguiu contratos. Gravou o disco *Gente da Antiga* com Clementina de Jesus e Pixinguinha, em 1968, pela Odeon, companhia que deve ter "dado mais"[119]. Um disco maravilhoso, aliás, e uma evidência da complexidade para qual esta seção procura chamar a atenção. Ali João toca pandeiro, prato e faca e canta, muito "solto", seus pontos de "afro-brasileiro", os quais já havia gravado nas décadas precedentes. Pixinguinha toca flauta e sax, depois de ter sido compositor/arranjador de algumas das faixas em suas versões originais, entre as quais o *Que-querê*. Esta era composição sua com Donga e João da Baiana, interpretada pela primeira vez em disco em 1931, pelo seu Grupo da Guarda Velha, com as vozes negras de Zaíra Oliveira (companheira de Donga) e Francisco Sena[120].

Clementina, por sua vez, canta com segurança, força e expressividade, desenvolvidas em terreiros, rodas e em seus diálogos com sua companheira de palco no *Rosa de Ouro*, Aracy Cortes. Também improvisa versos no partido-alto com grande habilidade.

Como faziam em suas apresentações com o Grupo da Velha Guarda ou da Guarda Velha, João e Pixinguinha estavam desenvolvendo com Clementina um projeto profissional no terreno dos chamados gêneros "típicos brasileiros", agora mais conhecidos pela expressão "autênticos". Para isso, relativizam e combinam as diferenças e particularidades de suas trajetórias, o que era facilitado pelos contatos que tiveram no circuito vernáculo de música negra ao longo das quatro décadas precedentes (cf. Capítulo 6)[121].

Os produtores do disco enquadraram essa reunião profissional sob o signo "gente da antiga", que tinha significados variáveis. Positivos, na medida em que sinalizava para o pioneirismo desses artistas, mas também muito negativos, visto que se comunicava com os preconceitos já mencionados: a velhice, o "folclórico". Não sabemos em que medida o trio teria participado da escolha do título, mas não há dúvidas de que a interpretação que fariam dele apontava no sentido oposto a tais imagens.

Contradições como essas vinham marcando toda a história pregressa do mercado cultural nas Américas (cf. Capítulo2) e nos ajudam a compreender por que João da Baiana ou Clementina de Jesus jamais integraram o Conselho de Música Popular do MIS. Nem o aclamado Pixinguinha foi aí incluído. Para Ricardo Albin e seus colegas, ao que parece, aquele era um lugar para etnólogos do cacife de Ary Vasconcelos e Hermínio B. de Carvalho, não para os "objetos" de sua reflexão.

---

[119] Disponível em: https://immub.org/album/gente-da-antiga-pixinguinha-clementina-de-jesus-e-joao-da-baiana.
[120] Esta primeira gravação está disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36100/que-quere.
[121] Sobre essas redes: João da Baiana, 1966, CD 94, f.4; Ernesto dos Santos (Donga), CD, 114.1, f. 9; Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 5; Heitor dos Prazeres, CD 184, f. 17.

Elizeth Cardoso e Carmen Consta: “fui ajudada por mim mesma”

Sérgio Cabral, um dos maiores entusiastas do imaginário dos “descobrimentos” de musicistas e “folclores” negros dos anos 1960, reitera em livro recente que Elizeth Cardoso tinha muita “satisfação de *reencontrar Jacob do Bandolim, o seu descobridor*”[122]. Carmen Costa, cantora contemporânea de Elizeth, também é ainda hoje definida como “descoberta” de um homem branco — nesse caso o cantor Francisco Alves. Assim o jornalista Luiz Fernando Vianna, colunista da *Folha de São Paulo*, refere-se a ela em artigo que anuncia seu falecimento, em 2007[123]. Os perfis atualmente disponíveis de Elizeth e Carmen na internet reproduzem esses jargões, que não dizem rigorosamente nada sobre elas, apenas comprovam e reforçam os racismos e sexismos que formatam o discurso musical brasileiro há cerca de 70 anos.

Segundo Elizeth Cardoso, em sua concorrida entrevista ao MIS, em 1970, ela começou a cantar publicamente, em ambientes informais, antes dos 10 anos de idade. Por volta dos 16, já frequentava os programas de calouros e se lançava como cantora, depois de trabalhar como vendedora e cabelereira. Para se manter na profissão artística, precisou enfrentar, com ajuda da mãe, constantes tentativas de controle de suas ações por parte do pai e do marido, do qual se separou em fins dos anos 1930. Este lhe fez sofrer dissabores que ela nem consegue verbalizar em sua entrevista, rompendo em lágrimas. Ela estava grávida quando da separação, e por pouco não desistiu de cantar. Daí em diante, cuidando do filho, contando com a mãe, amigas e amigos, um talento extraordinário e muita tenacidade, conseguiu se reinserir e fazer a carreira brilhante que estava ainda em pleno vigor no início dos anos 1970. No depoimento, ela revelou que teve ajuda de alguns musicistas negros nessa reinserção, Ataulfo Alves e Grande Otelo. Sobre este, disse:

> Todas as vezes que ele sabia que eu estava precisando de ganhar um dinheirinho, ele me procurava e nós íamos então fazer a Boneca de Piche. Era o número da nossa preferência. Então fica esse registro aqui. Eu deixo meu agradecimento a Grande Otelo (Elizeth Cardoso, 1970, CD 61.2, f. 10).

Boneca de Piche é um número famoso de música/cena idealizado para apresentação de *blackfaces*, o qual, segundo Elizeth, constituía uma possibilidade constantemente disponível

[122] Cabral (2010, L 892, grifo meu).
[123] VIANNA, Luiz Fernando. Folha de São Paulo — Ilustrada, São Paulo, 26 abr. 2007. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2604200711.htm

para que ela e seu parceiro ganhassem alguns mil réis. Mais uma das ironias criadas pelo racismo no mercado do entretenimento. A composição é de Ary Barroso e Luiz Iglégias[124].

Curioso que esses solidários mediadores (Otelo e Alves), apesar da importância a eles atribuída por Elizeth, não pareciam interessar muito aos organizadores do evento, já que nenhuma pergunta sobre eles foi elaborada ao longo de mais de três horas de conversa. O tema da "descoberta" da cantora pelo conselheiro Jacob do Bandolim, ao contrário, estava programado para ocupar um lugar todo especial na entrevista. Elizeth, no entanto, frustrou os presentes ao resumi-lo a poucas palavras de agradecimento. Quem é que gosta de ser definida como responsabilidade de outrem?[125]

Carmen Costa teve uma trajetória semelhante, embora mais aventureira que a de Elizeth Cardoso. Em 1972, ela contou ao MIS que começou seu aprendizado musical com sua família, em Trajano de Moraes, no Vale do Paraíba Fluminense, através de jongos, ladainhas e outras cantorias regidas pela mãe. Veio trabalhar ainda criança como babá e empregada doméstica em Niterói, e depois no Rio de Janeiro — o cantor Francisco Alves foi um de seus empregadores. Ela se inseriu no meio musical como cantora, através de programas de calouros, e fez uma dupla de sucesso com seu primeiro companheiro, Henricão (1908-1984), em 1939, cantando sambas e "macumbas". Depois de uma viagem ao Norte do país, casou-se com um engenheiro norte-americano e se mudou com ele para os EUA. A partir de então, sua vida e carreira se deram, à contragosto do marido, em meio a viagens e amores entre Brasil, Estados Unidos, com passagens pela Colômbia[126].

Carmen também contou com o apoio de mãos de ébano, entre os quais seu amor Mirabeau Pinheiro, com quem teve sua única filha. Buscou ainda a parceria de musicistas africano-americanos, empreitadas que ficaram registradas na imprensa e em discos gravados nos EUA.

Ela estreou em Nova York cantando em hotéis e no histórico *845 Club*, no Bronx, onde se apresentavam grandes estrelas da música negra do país (Figura 20). O circuito afro-americano e ela aproveitavam para enegrecer a imagem da música brasileira, utilizando como codinome da cantora o mesmo utilizado pela sua xará lusitana, Carmen Miranda: "*the Brazilian Bombshell*".

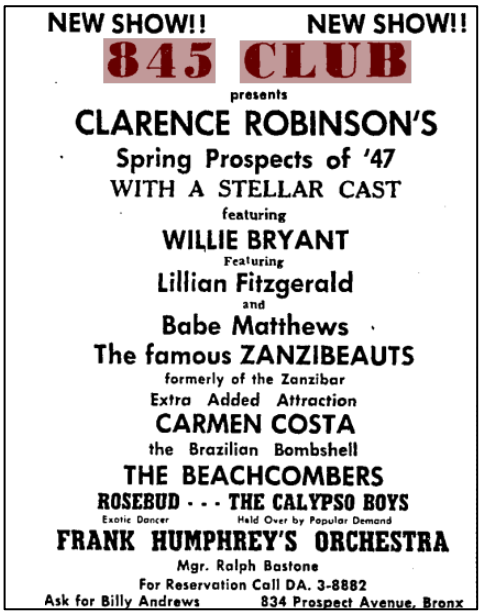
---

[124] Uma gravação do número realizada em 1973, com Grande Otelo e a cantora branca Virgínia Lane em blackface, está disponível na internet:
https://www.youtube.com/watch?v=3wnu8OEYwGY&ab_channel=CanalMem%C3%B3ria

[125] Cf. Elizeth Cardoso, CD 61.3, f. 3.

[126] Todas as informações deste e dos próximos parágrafos constam da narrativa autobiográfica. O anúncio do show de estreia de Carmen com Henricão pode ser visto aqui em: "Macumba!". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 de abril 1939, p. 8.

Figura 20: Carmen Costa no 845 Club



"845 Club". *New York Amsterdam News,* New York, 12 abr. 1947, p. 18

Na década do *boom* da bossa nova na América do Norte (1960), ela se inseriu como representante da brasilidade, conseguindo espaço nos conjuntos de Dizzy Gillespie e Lionel Hampton. Além da imprensa, encontrei seus passos nessa fase fuçando no banco de dados da Biblioteca Pública de Nova York, Biblioteca do Congresso e outros acervos. Topei com a Carmen cantora e percussionista, junto aos parceiros negros João Paulo e o violonista Bola Sete, em *New Wave* (1963), de Dizzy Gillespie. No *finale* do álbum, "Pergunte ao João", que procura a textura percussiva do samba tradicional, as vozes brasileiras, em contraponto em movimento paralelo, dialogam gostosamente com o improviso livre de Gillespie.[127] O mesmo trio brasileiro aparece em *Bossa Nova Jazz* (1963)[128] — em minha opinião, a melhor performance de Carmen nos estúdios dos EUA dessa década, além de ser a mais destacada — e *Hamp's Portrait of a Woman* (1968), de Lionel Hampton; *Bossa Nova* (1962) — de The Ramsey Lewis Trio — *Piano, strings & bossa nova* (1962), *Samba para dos* (1963)[129] — do pianista argentino Lalo Schifrin, que integrou também a banda de Gillespie nos anos anteriores.

Contando com reconhecimento público e essa rede influente de capitais sociais, Carmen e seus dois parceiros arrumaram para si um espaço na famosa apresentação da bossa nova no Carnegie Hall, em 1962, a contragosto dos brasileiros enviados pelo Itamarati para representar o movimento, que se julgavam seus únicos integrantes legítimos. Com poucas exceções, essa

[127] Ouvir: https://open.spotify.com/album/4hGmuIZf2US0XzzplPki1I?si=wPCO6dueRjCNfFwYMHZODw.
[128] Ouvir: https://www.youtube.com/watch?v=SYgeb6OKm5U&ab_channel=AllThatJazzDonKaart.
[129] Esses dois estão disponíveis nas plataformas de streaming.

comitiva oficial era basicamente branca. Vinícius de Moraes, futuro conselheiro do MIS e bossanovista de primeira hora, comenta essa tentativa de exclusão em entrevista de 1963, com um humor bem à sua cor:

> O pessoal da Bossa Nova realmente tentou impedir que Carmen Costa e José Paulo tocassem, sob alegação de que eles nada têm a ver com a nova música brasileira, mas a verdade é que eles foram muito aplaudidos, *apesar das macaquices*. (A Bossa Nova reage nos EUA", *O Cruzeiro*, 09 fev. 1963)

José Ramos Tinhorão, em artigo intitulado "Bossa de Exportação" (1963) — comentado pelo músico/pesquisador negro Gevoane Santos (2022), da Universidade de Tulane — reforçou a piada de Vinícius e adicionou uma crítica ao próprio evento, que dividia opiniões na imprensa brasileira. Disse ele: "Para coroar o insucesso do ridículo, o violonista bola Sete, que fisicamente *não se distingue muito de um gorila*, tocou violão nas costas, numa macaqueação que transformou o Carnegie Hall num verdadeiro 'zoo'"[130].

A respostas do trio veio por meio de suas atividades profissionais nos EUA — duradouras e bem anteriores à comitiva oficial — que ânimos nacionais como esses tiveram que engolir. Além de tocarem e cantarem, eles mediaram a aproximação de músicos do país com o repertório e estética de samba e da bossa nova. Para horror de Tinhorão, dos três, Bola Sete foi o que mais destaque teve nessa seara, sendo ouvido, gravado e televisionado como referência do gênero, em especial pelo seu virtuosismo e estilo original como violão solista. Vejam, por exemplo, sua performance ao vivo no programa *Jazz Casual*, em São Francisco, 1963[131]. Esse protagonismo negro, que vem sendo estudado por Geovane Santos (2022), foi sepultado pela memória e historiografia da bossa nova no Brasil, que, como vemos, tinha suas preferências raciais.

Carmen e José Paulo também responderam à violência poeticamente, com sua canção "*The same to you*" ("O mesmo que você"), que consta do citado disco *Bossa Nova Jazz* (1963). A peça reivindica respeito aos autores e reconhecimento pelo *trabalho* com a bossa nova, citando direta e ironicamente trechos de bossas famosas:

> Eu fui, do outro lado
> Pra fazer sucesso
> Igual você

[130] SANTOS, 2022, Grifos meus. O perfil do pesquisador pode ser acessado em: https://www.linkedin.com/in/geovane-paiva-santos-09a720b6.

[131] Jazz casual. Bola Sete-Vince Guaraldi, a production of KQED for National Educational Television (13/WNET). [1963?] United States. viewing copy 1 videocassette of 1 (VHS) (ca. 30 min.): sd., b&w; 1/2 in. VAB 9176 (viewing copy). Library of Congress. O vídeo também está disponível em: YONA, Tana. Bola Sete and the Vince Guaraldi Trio take on the tranquil sounds of Bossa Nova (1963), *insheepsclothinghifi.com*, 21 abr. 2021. https://insheepsclothinghifi.com/bola-sete-vince-guaraldi-1963/.

Passei o ano inteiro no estrangeiro
Batucando no pandeiro
Pra poder acontecer
Cantando "Desafinado"
Todo atrapalhado
"Numa Nota só"
Que nem você[132]

Figura 21: Carmen Costa e José Paulo (1963)

Fonte: FENSKE, Kürten. Carmen Costa — a grande dama da música brasileira, *Revista Prosa Verso e Arte* (online), 21 set. 2020

Esse foi um dos muitos episódios de racismo que Carmen, Bola Sete e José Paulo tiveram que vencer para "acontecer" e seguir em sua caminhada. Imagino que seus camaradas africano-americanos fizeram questão de lhes dar suporte para enfrentá-lo, como Hampton ao reservar espaço no disco para esse manifesto. A imprensa negra — além da imprensa branca — dos EUA também veiculou diversas vezes a palavra de Bola Sete como *expert* em bossa nova[133]. O *Chicago Defender* ainda publicou um artigo do flautista Herbbie Mann por meio do qual destacou que o sucesso do gênero dependia do público e artistas negros[134]. A bossa nova era muito mais preta para os comentadores e musicistas das redes de Carmen Costa nos EUA do que na terra de Vinícius e Tinhorão.

Carmen estava se estabelecendo novamente no Brasil no momento de seu depoimento ao MIS (1972), e começava a explorar um ainda desconhecido ritmo afro-indígena das Américas,

[132] Essa é a quarta música do disco, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SYgeb6OKm5U&ab_channel=AllThatJazzDonKaart. A fonte sobre a autoria da música é: FENSKE, Kürten. Carmen Costa — a grande dama da música brasileira, *Revista Prosa Verso e Arte* (online), 21 set. 2020. Disponível em: https://www.revistaprosaversoearte.com/carmen-costa-a-grande-dama-da-musica-brasileira/.

[133] Cf. por exemplo: "Describes Bossa Nova". *Chicago Daily Defender*, Chicago, 17 Oct 1962, p. 17.

[134] Claims Bossa Nova Fate Rests With Negroes". Special to the Defender. *Chicago Daily Defender*, Chicago, 12 nov. 1962, p. 17.

o carimbó, pronta para arranjar novas turnês. Seu depoimento fazia parte das estratégias dessa nova fase.

Elizeth Cardoso e Carmen Costa "descobriram" a si mesmas e abriram caminho, como mulheres negras e mães, em um terreno repleto de barreiras raciais e sexuais, que tolheram, dentre outras, a carreira de Dona Zica. Ela afirma em seu depoimento ter tido sonhos de ser cantora, frustrados por falta de incentivo — mesmo de Cartola — e oportunidade[135]. Como pensadora, contudo, ela resume bem os desafios das trajetórias das três.

Zica gravou seu depoimento ao MIS apenas nos anos 1990, depois que vários coletivos negros do Rio e de outros lugares do país a haviam consagrado como uma de suas grandes lideranças. Ela foi, portanto, uma das excluídas pelos conselheiros de Música Popular da instituição das entrevistas dos anos 1960 e 1970, os mesmos que comeram sua feijoada na Rua dos Andrada ou no Zicartola, que frequentaram e se beneficiaram de seu restaurante. O roteiro de sua entrevista tardia, ainda por cima, era programado para versar mais da metade do tempo disponível sobre Cartola, não sobre *ela*[136]. Contrariando essa programação, Dona Zica sublinhou sua agência ao longo de toda a conversa. No final, perguntada sobre se seus 80 anos haviam valido a pena, ela diz:

> Valeu. Valeu a pena porque hoje eu tô disfrutando de todos os frutos, graças a Deus eu tô colhendo os frutos. Todo mundo me ama, o Brasil inteiro. Olha que eu já viajei o Brasil todo, já sou madrinha de mais não sei quantas escolas [de samba] e madrinha de grupo, madrinha de salão. *E tudo isso por quê? Porque eu fiz por onde*. [...] Além de eu ser ajudada pelo Cartola, *fui ajudada por mim mesma.* [...] Às vezes eu tô andando na rua, um grupo de meninas [diz]:
> "— é, não é [Dona Zica]?
> — É sim. Vou perguntar:
> — A senhora é a dona Zica?
> — Sou.
> — Ah! Não disse!?"
> Não é dizer "ah, tá prosa!". É porque, pra mim, é um prazer eu agora ser reconhecida por todos. E vem aí todo mundo. Vem, me abraça e quer um autógrafo. Isso pra mim é uma beleza. *A gente lutou tanto com a vida* e agora, no fim, vem essa graça de Deus, não é?! (Dona Zica, 1993, VI-00257.2, 11'40" ao fim, grifos meus com Dona Zica)

[135] Dona Zica, 1993, VI-00257.1, 1:10'-22'. Sobre desigualdades de gênero nas comunidades de música negra, ver Capítulo 4.

[136] Entre o minuto 20 e 30 ainda do primeiro DVD (são dois), Hermínio B. de Carvalho diz o seguinte a Zica: "Bom, Zica, nós já ouvimos nesse primeiro bloco um pouco da sua infância, a gente viu que você nunca teve medo de trabalhar, a formação de sua personalidade, e eu, como seu padrinho de casamento, e que teve o privilégio de conviver com você, por tanto tempo, posso garantir que continua assim. Agora vamos passar para o segundo bloco, que é o encontro com o divino Cartola." (Dona Zica, 1993, VI-00257.1, 20'-30')

Quem salvou quem?

Os artistas que nos falaram neste capítulo – entre muitos outros que, pelo recorte que nos orienta, não pude citar – comprovam que as comunidades negras, incluindo os veteranos de suas escolas musicais, não estavam nos anos 1960 esperando cair do céu a oportunidade de contar suas histórias e gravar suas músicas. Eles e elas buscavam se fazer ouvir e construir sua "alvorada" havia décadas, pelo Brasil e pelo mundo. Músicos mais velhos, ligados ao samba, apostavam desde pelo menos os anos 1940 na importância da história que construíram e testemunharam para manterem e renovarem seu prestígio e das coletividades de que participavam. Mais do que isso, eles documentaram essa história, a divulgaram, e assim vinham afirmando de diversas maneiras suas identidades negras[137].

Mesmo os depoentes que foram menos bem-sucedidos em suas carreiras não deixaram de buscar espaço por seus próprios esforços, reinserindo suas obras clássicas e compondo contemporaneamente. Eu ouvi 84% das entrevistas de artistas negros para seção de Música Popular Brasileira da série de depoimentos do MIS realizados até 1972. Destes, apenas Walfrido Silva parecia já não ocupar nem buscar maiores espaços no meio artístico. Seu último disco de sucesso datava de 1956. Mas ele era secretário de uma sociedade gestora de direitos autorais, a SBACEM, desde 1960.[138] Ou seja, ele não estava precisando da ajuda de ninguém.

Por outro lado, vimos que certos conselheiros do MIS é que tiveram de recorrer a músicos negros para se salvar da pobreza, ganhar uns trocos ou fazer nome no campo musical; lemos relatos, que merecem ser mais explorados e debatidos, de documentos comunitários e familiares surripiados por jornalistas candidatos a "donos do samba". Quem salvou ou mediou o sucesso de quem nesses casos? Ressalte-se, finalmente, que o caminho desses músicos na década de 1960 foi marcado por obstáculos e insultos impostos por quem posaria anos depois de seus "salvadores". Os depoimentos ao MIS eram parte desses desafios e de suas relativas conquistas. Não foram presente de ninguém.

---

[137] Em face das evidências, soa bastante ousada a "hipótese" do sociólogo Dmitri Fernandes (2014; 2015), segundo a qual "o empretecimento do samba" — ou seja, a representação do samba como cultura negra enraizada na África — é responsabilidade de Hermínio Bello de Carvalho, Tinhorão e seus colegas nacionalistas do MIS. Retomaremos a essa crítica em momento oportuno.

[138] Informações sobre Walfrido em oriundas de: Walfrodo Silva e Gadé, 1968, CD 172.2, f. 1-2. ALTA "Fidelidade", *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 556, 1960. "Discos mais vendidos do Rio", *Revista do Rádio,* Rio de Janeiro, 15, dez. 1956.

CAPÍTULO 2. BIDE E A OUTRA HISTÓRIA DO SAMBA: CONFLITOS RACIAIS EM TORNO DA PROPRIEDADE DA MÚSICA E DA HISTÓRIA (1968-1920)

Nos idos dos anos 1920:

> À delegacia do 14º distrito foi ontem pela manhã o Sr. Vieira Freitas & C, sócio da Fábrica de fôrmas para calçado, à travessa São Diogo, n. 13, e queixou-se de que trinta operários de seu estabelecimento porque não haviam recebido "festas" e se declaram em greve. [...] Adiantou mais o queixoso serem chefes do movimento os operários Edmundo Custodio, *Alcebíades Barcelos*, Theodoro Machado, Mendes, Euclides Pereira da Silva, Adalberto Machado e Eugenio Silva. ("Casos de polícia — Por causa de festas", *O Paiz*, Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 1923, p. 5, grifo meu)[139].

Em março de 1968, 45 anos depois dessa greve — que não sabemos se foi bem-sucedida, mas que sinaliza uma vida de trabalhos e lutas — Alcebíades Barcelos, 66 anos, um dos mais antigos moradores das cercanias do morro de São Carlos, no Bairro Estácio de Sá, dirigiu-se ao casarão da Praça XV, onde situava-se o jovem Museu da Imagem e do Som. Se procurou o caminho mais curto, a linha reta da Av. Presidente Vargas, deve ter revisto lugares que marcaram sua vida e foram marcados por ele, ou pelo menos os imaginou através do asfalto e do concreto que foram postos sobre eles. O Canal do Mangue, lugar de bares, gafieiras, do "meretrício" (na linguagem sexista da época); a Praça Onze de Julho, antigo palco dos carnavais das comunidades negras, desaparecido, como o agitado Mangue, com a construção da referida avenida. Chegando na Cidade Nova, bairro onde moraram alguns de seus bons amigos, ele deve ter avistado, à esquerda, o Morro da Providência, ao pé do qual ficava (e fica ainda hoje) a pequena Travessa São Diogo, onde ele fazia sapatos e piquetes em 1923.

As lembranças deviam estar à flor da pele, afinal seu compromisso no centro era para contar histórias de sua vida. E qual desses lugares lembrados, provavelmente revistos, mais efeito lhe teria causado? Seria a Praça Onze, já que o carnaval acabara de terminar? Ele, que foi um dos iniciadores do movimento das escolas de samba, já devia esperar que elas fossem o centro da conversa. Isso era o que planejava a equipe do MIS e, com toda a probabilidade, ele foi avisado desse enfoque.

---

[139] A notícia da greve chegou até mim por conta de uma rede autônoma de memórias dos compositores Bide e Marçal, que tem uma página no Facebook. Quem garimpou a notícia foi um musicista e advogado do atual circuito negro de música da cidade de Curitiba, Bruno Santos de Lima. https://www.facebook.com/bideemarcal/photos/a.374999209233912/1319856208081536/?type=3&comment_id=1320107718056385.

Mas a vida não é feita apenas de festa. Não que a festa não seja importante. Acontece que, como atesta a notícia citada na abertura deste capítulo, muitas vezes é preciso lutar seriamente inclusive pelo direito de usufruí-la[140].

Bide – como era chamado – finalmente chegou ao Museu e acomodou-se no estúdio. Tudo pronto. O diretor ligou o gravador, anunciou os presentes e seus postos institucionais no MIS; dessa vez não havia plateia. Os dados de filiação do entrevistado foram coletados, assim como a data e local de nascimento, conforme a praxe dos depoimentos precedentes. Finalmente dirigiram-lhe a primeira pergunta:

> MIS: Como foi sua infância, Bide?
> Bide: A minha infância, eu... comecei a trabalhar com 9 anos [1911], a minha profissão era sapateiro, trabalhava em fábrica de calçado. Trabalhei no Bordallo (Rua do Nunes), no Gaula, aqui na Rua do Lavradio. Como aprendiz. Trabalhei na DNB também como aprendiz até conseguir ser oficial sapateiro. (Bide, 1968, CD 12.1, f.1)

Depois de ouvir essa resposta peremptória e inesperada, que colocava o trabalho como primeiro aspecto da autoimagem do músico, os entrevistadores encaminharam logo o assunto para o que mais lhes interessava: as escolas de samba. Eles queriam saber de datas de fundação da Deixa Falar, fundadores, detalhes da organização dos desfiles, como eram as performances de batucada e outros detalhes factuais. Bide os acompanhou até certo ponto, pois isso também o interessava. Mas, ao comentar a presença de seu irmão Rubem Barcelos entre os sambistas do Estácio, lembrou-se de algo importante. Interrompendo-os e vencendo suas tentativas de interrompê-lo, completou um fio que permanecera solto na narrativa de abertura. Ele queria falar de *valores:*

> Meu irmão [Mano Rubem] também foi sapateiro. Eu sabia fazer um sapato do princípio ao fim! Já com 15 anos eu já fazia sapato, sabe? Com 15 anos eu já sabia fazer um sapato. Bota o entorno, botava a sola, fazia o sapato todinho! (Bide, 1968, CD 12.1. f. 3).

Meia hora depois, no contexto da narrativa de um drama sobre o qual falaremos em breve, Bide revelou que também seu pai trabalhava com calçados – detalhe que passou completamente batido por seus interlocutores. Depois dos dados familiares protocolares e de um ou outro comentário sobre Rubem, eles não tocaram mais no tema família e parecem não ter dado a

[140] De acordo com minhas pesquisas na HDBN, "festas" era o nome que se dava ao pagamento, formalizado em contrato ou não, de valores extras ou produtos para que os trabalhadores utilizassem em suas festas de fim de ano. Daí que a paralização tenha sido feita no início de janeiro. Entre as notícias que encontrei em que o termo adquire esse sentido, ver: "Os guardas municipais não podem receber festas", *Gazeta de Notícias*, 21 dez. 1915, p. 5.

menor importância para as lembranças de sapateiro, sobre o que nenhuma pergunta lhe foi formulada em mais de três horas de depoimento.

Trabalho e família foram, mesmo assim, ideias centrais no discurso e nos sentimentos de Bide naquele dia – assim como em sua trajetória – e o fato de os conselheiros os terem ignorado contribuiu muito para isso. É o que veremos a seguir.

Neste capítulo, seremos guiados por Alcebíades Barcelos. Mas ele jamais estará sozinho. Terá sempre consigo a palavra de velhos companheiros, pois suas lutas e ideais são frutos de uma coletividade[141]. Juntos, eles contaram ao MIS uma outra história do samba e suas escolas, mais complexa do que a que se vê na crônica musical dos anos 1960 ou do presente, desafiadora de sensos comuns desde então estabelecidos, e das recentes e sofisticadas contribuições acadêmicas sobre o tema. Uma história vividamente marcada pela interseção entre raça e classe na produção de desigualdades do campo da música popular carioca no século XX, assim como pela produção coletiva de consciência negra.

Eu analisarei embates ocorridos durante o depoimento de Bide, tentando mostrar que eles não dizem respeito ao passado somente, mas também ao presente (anos 1960), e giram em torno de valores centrais para o compositor, relacionados à questão fundamental da propriedade de suas obras (seu trabalho) e de sua história. A narrativa do capítulo acompanhará esse diálogo dos tempos, transitando entre o vivido e o momento de contá-lo, produzindo uma "descrição densa"[142] do depoimento e tentando pensar junto ao exercício de memória de Bide e seus companheiros.

O primeiro passo para isso é apresentar melhor às/aos leitoras/es nosso guia, juntando peças de sua identidade espalhadas pelo seu depoimento e outras fontes. Espero que ele me perdoe por essa liberdade.

"Naquele tempo, eu era o Bide"

Alcebíades Barcelos, o Bide, diz-se "de cor clara"[143], e conta ter nascido em Niterói, em 1902. Seu pai, Francisco Barcelos, egresso da cidade de Campos (RJ), terra dos poderosos

[141] Neste capítulo, os musicistas citados são todos homens, um reflexo da centralidade masculina dada à história das Escolas de Samba e do samba na interpretação hegemônica, compartilhada pelos conselheiros do MIS quanto pelos musicistas ouvidos pelo museu. Uma problematização desse segundo ângulo é feita no quarto capítulo.
[142] Geertz ([1973] 2008, p. 185-213). Aproveito o ensejo para agradecer à turma de 2022 do Mark Claster Mamolen Dissertation Workshop do Afro-latin American Research Institute da Universidade de Harvard, pela leitura atenta e parceira que fez do manuscrito deste capítulo. Um agradecimento especial ao professor Cidney Chalhoub que, na ocasião, abriu os debates sobre o manuscrito com a maestria que lhe é característica.
[143] Bide, 1968, CD 12.1, f. 5. Comentarei essa passagem mais adiante. A cor não lhe foi perguntada diretamente.

escravocratas barões do açúcar do século XIX[144], chegou em Niterói não mais que uma década após a abolição. Ali encontrou a companheira Henriqueta Barcelos, e com ela constituiu a numerosa família da qual Bide fazia parte e com a qual se mudou para a capital, em 1911. Não encontrei fotos dessa família, mas os marcadores raciais de Bide não deixam dúvidas de sua ascendência africana, oriunda, a julgar por essa mencionada origem em Campos, ao menos da linhagem paterna. Pai, mãe e filhos se instalaram no bairro do Estácio, na subida do Morro de São Carlos, região em que o músico ainda vivia no momento de seu depoimento.

Figura 22: Bide (circa 1925)

Fonte: cifraantiga3.blogspot

Quando criança, Alcebíades não estudou formalmente por muito tempo, devido à necessidade, mas também, aparentemente, ao desejo de trabalhar. Outros motivos devem também ter pesado para o abandono relatado, como dificuldades de acesso e constrangimentos raciais no ambiente escolar, que faziam parte do cotidiano da educação na Primeira República. Em contrapartida, Bide desenvolveu um profundo afeto pelo ofício de sapateiro, cujo aprendizado e o lugar (a fábrica) marcam a maneira como ele entendia a palavra "infância". Cedo começou a exercer a profissão, seguindo o exemplo do pai e dando exemplo ao irmão mais novo, Rubem Barcelos. A família é parte desse afeto — pai e filho trabalhavam juntos na mencionada fábrica de calçados Bordallo [& CIA] em 1927-1928. Seria também uma tradição

[144] Pereira (2012); Mattos (1995).

familiar a luta por direitos como trabalhador, que vemos Bide encampar na notícia de sua greve, único registro que consegui encontrar dele na imprensa dos anos 1920.[145]

Essas lembranças associadas de infância, trabalho e família aproximam o menino Bide de muitas crianças negras nas primeiras décadas após a abolição, entre as quais estiveram a maioria dos/as artistas que ouvi no MIS — não somente aqueles/as que foram seus amigos do Estácio, Cidade Nova e subúrbios, como também os que vieram de outras terras, outros mares. Mas é certo que Bide percebia com mais nitidez as similaridades entre a posição que ocupava e aquelas dos jovens da vizinhança onde morava. Afinal, eles viveram e refletiram juntos sobre muitas experiências compartilhadas, entre as quais estava a migração familiar de antigos centros da produção agrícola e mão de obra escravizada, um movimento especialmente importante para os rumos da música na capital.

Apesar de a migração não ser um tema programado nos depoimentos, fiz um levantamento a partir de informações fragmentárias que povoam as conversas e outras fontes, que nos ajuda a traçar o contexto em que Bide, seus pais e irmãos se inseriam.

São 24 musicistas negros que constituem o levantamento. Para apenas sete (29,16%) não consegui confirmar movimentos migratórios em direção ao Rio de Janeiro realizado por eles/as mesmos/as, pais e/ou avós. Nos quatro casos em que os avós são identificados como migrantes, o lugar de origem mencionado direta ou indiretamente[146], sem prejuízo de paradas intermediárias, é o continente africano.

Um dos/as 17 migrantes ou descente de migrantes (~71%), o saxofonista Booker Pittman, nasceu nos EUA. Os demais são brasileiros/as. Destes/as, 10 (~59%) são nascidos em, ou descendentes diretos de moradores de, "Minas Gerais" (1), Niterói (1) ou de alguma cidade na região do Vale do Paraíba Fluminense (4) ou Mineiro (3)[147]. Sete (41,17%) são descendentes de imigrantes (não são eles/as mesmos/as migrantes) oriundos da Bahia (5) ou outros estados do Nordeste (2).

O estabelecimento dos nordestinos na capital é em geral mais antigo, em quatro casos realizado com certeza até a década de 1880. Daí que todos/as sejam cariocas de nascimento e

[145] Todas as informações biográficas deste parágrafo foram comunicadas por Bide em momentos diversos de seu depoimento. O trabalho com o pai será mencionado em uma narrativa que citarei mais à frente neste capítulo. Em 1927, a Bordallo & Cia ficava na rua Cons. João Alfredo. Cf. *Almanak Laemmert*: Administrativo, Mercantil e Industrial, Rio de Janeiro, Ano 1927, Edição C00083 (2).

[146] Caso da avó Tereza *Mina* de Clementina de Jesus, cujo nome de nação (em destaque) indica a origem africana.

[147] Niterói se ligava ao Norte Fluminense por uma linha férrea inaugurada em 1888, e era, portanto, ponto de passagem na rota entre as lavouras dessa região e a capital (FARIA, 2008, p. 47). Esse foi o caminho feito pelo pai de Bide: Campos dos Goytacazes — Niterói — Rio de Janeiro.

apenas três tenham nascido já no século XX. Três *(57,14%) possuíam vínculos com Escolas de Samba nos anos 1920 e 1930*[148].

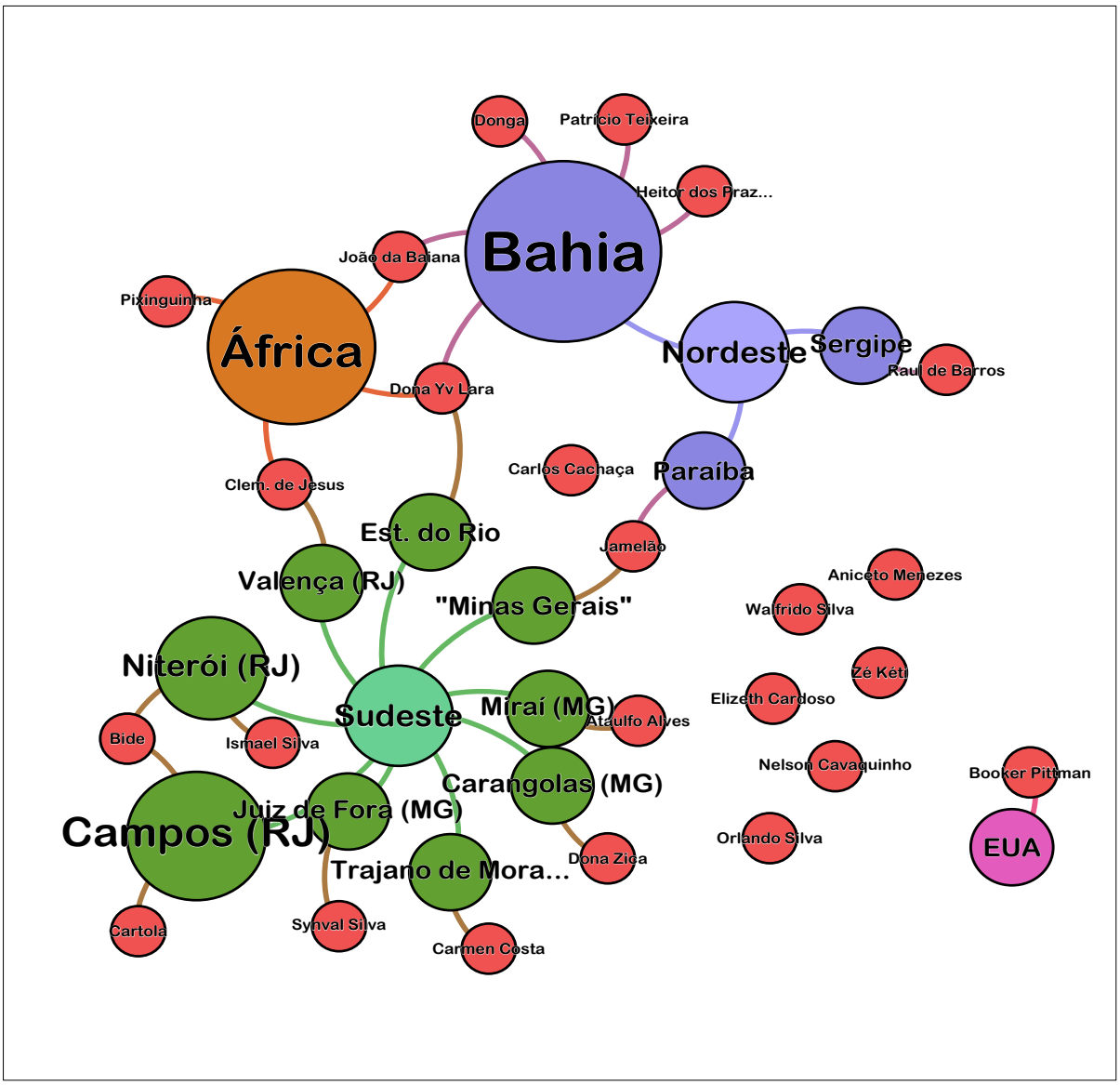
Dos musicistas/famílias vindos do interior do Sudeste, cinco migraram até o fim da década de 1900, três já na década de 1920 — nesse caso, o movimento foi protagonizado pelos/as próprios musicistas. Todos os 10 músicos descendentes dessa região são nascidos/as já no século XX. *Oito (~90%) estiveram envolvidos com fundações e desfiles de Escolas de Samba nos anos 1920 e 1930*[149].

Dois musicistas têm origens familiares no Nordeste e Sudeste: Dona Yvonne Lara e Jamelão, ambos figuras de destaque em escolas de samba. Todas as origens familiares mencionadas estão ilustradas no Grafo 3.[150]

Esse levantamento vai ao encontro de trabalhos mais recentes sobre relação entre demografia e cultura negra no Rio de Janeiro, ao indicar: (1) que havia certa prominência baiana, de raízes Leste-africanas, como sugere Juliana Farias (2005, p. 209-265), na cultura das comunidades negras populares do Rio até o fim do século XIX. O que é corroborado pelo fato de que, até 1870, como mostra Fonsesa (2019, p. 189), os baianos eram o grupo mais expressivo em termos quantitativos nos fluxos migratórios nacionais para a cidade[151]. (2) Que, de 1900 em diante, especialmente a partir da década de 1910, como aponta Costa (2015), imigrantes vindos das lavouras do Sudeste tendem a tornar-se o grupo cultural e demograficamente dominante. Como mostram Slenes (1992) e vários outros autores, o lastro cultural destes últimos é majoritariamente centro-africano (*banto*)[152]. Não à toa, há uma presença massiva deles nas primeiras escolas de samba, surgidas nos anos 1920, e praticamente todos os integrantes com essa origem em meu levantamento são ligados elas.

[148] Jamelão, Dona Yvonne Lara, Heitor dos Prazeres e Jamelão.
[149] Clementina de Jesus, Bide, Ismael Silva, Cartola (Angenor de Oliveira), Ataulfo Alves, Synval Silva, Jamelão, Dona Zica e Dona Yvonne Lara. Só de Carmen Costa, desse grupo filhos do Sudeste Cafeeiro, não tenho informação de seu envolvido com essas agremiações.
[150] No caso de Yvonne, infiro a passagem de sua família pelo Sudeste Cafeeiro por seu envolvimento com uma prática musical negra típica da região: o jongo. Eu retomarei o tema da migração no quinto capítulo.
[151] Fonseca (2019, p. 189).
[152] Entre outros: Nei Lopes (2005), Martha Abreu *et al.* (2015), Mukuna ([1974] 2000), Araújo (2001).

GRAFO 3: ORIGENS FAMILIARES DE BIDE E CONTEMPORÂNEOS (DEPOENTES DO MIS)



Elaboração: o autor. Fontes: depoimentos ao MIS dos protagonistas da tese e Dantas (2019, p. 118-119)

A chegada desses novos moradores vindos do Sudeste agrário para a capital e sua interação com o circuito de música e religiões negras que já existia ali desde o século XIX provocaram importantes transformações na performance do samba vernáculo nos anos 1920[153]. Entre elas está a recriação ou ressignificação de instrumentos a partir de técnicas e tecnologias que trabalhos recentes mostram terem origens *banto*. Exemplo disso é a trajetória da *puíta*, tambor de fricção de registro grave, que começa a ser substituído pelo surdo como instrumento marcador do *beat* na prática de samba por essa época (virada para os anos 1930). Posteriormente, ela entra em desuso no Rio e dá lugar à "filha", cuíca, de igual mecanismo,

[153] Samba que era entendido, nessa época, como festa, dança e prática improvisatória-composicional de corpo, melodia e verso (cf. Capítulo 6).

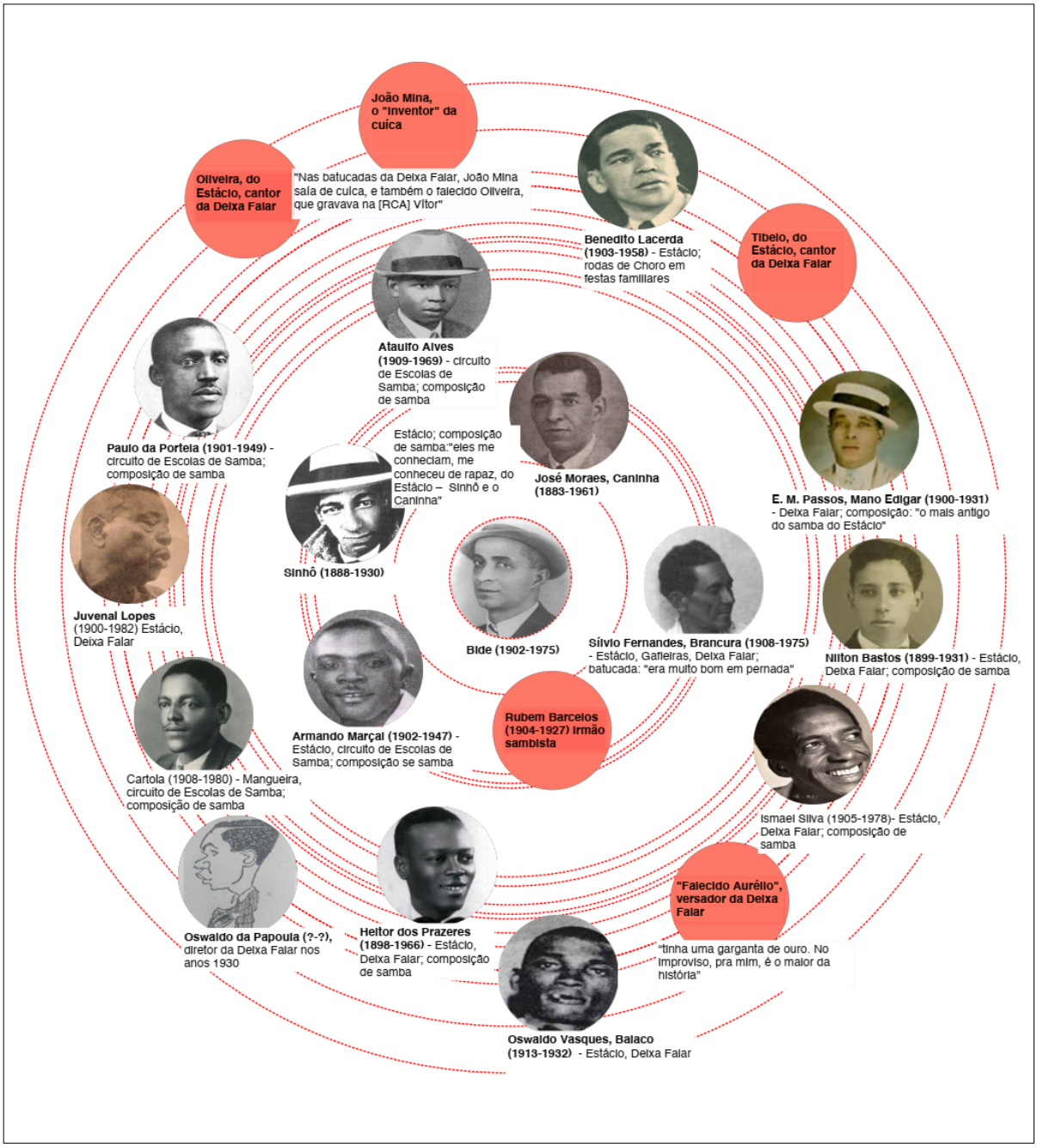
mas feita de material e tamanho diferentes, que lhe conferem maior tessitura e precisão melódica. O mercado fonográfico sentiu e registrou essas mudanças nas gravações desse período, como notou Rafael Galante (2015).

Alcebíades Barcelos foi um dos aprendizes e protagonistas desse contexto. No Estácio, e circulando pela cidade em festas de família, carnavais e gafieiras, inserido em uma extensa rede de sociabilidade e aprendizado musical, Bide adquiriu conhecimentos decisivos para sua trajetória. Essa rede era basicamente composta de descendentes de africanos, pelo que apreendemos ao buscar fotos e informações sobre ela, e encontra-se ilustrada no Grafo 4, a seguir – que traz também informações sobre os integrantes da rede e o contexto de sociabilidade em que se encontravam com Bide.

Nesse grafo, vemos a relação de pessoas vinculadas, nas memórias de nosso narrador, ao cotidiano musical do Estácio, a práticas e estéticas de samba, desfiles de escolas de samba, batucada ("capoeiragem") e choro (caso de Bendito Lacerda). Não consegui encontrar fotos de quatro delas, mas o sólido predomínio negro sugere que elas também deviam ter ancestrais na África. Com efeito, um dos não identificados por imagens é o irmão de Bide, Rubens; outro é João Mina – alcunha que faz referência à "nação mina", mencionada há pouco. Note-se ademais a presença de membros da comunidade baiana da chamada Pequena África – região destacada nas memórias de Donga sobre os "mina" e epítome do período de maior influência baiana na cultura negra do Rio – na rede rememorada por Bide: Heitor dos Prazeres, Sinhô e Caninha. O grafo é signo da interação entre diferentes gerações, movimentos migratórios e núcleos comunitários no circuito de música negra da cidade.[154]

[154] A região da Pequena África pode ser vista em: http://passadospresentes.com.br/site/Site/index.php. Sobre a Pequena África, ver: Moura ([1983]1995).

GRAFO 4: REDE DE SOCIABILIDADE MUSICAL LEMBRADA DE BIDE (1925-1935)



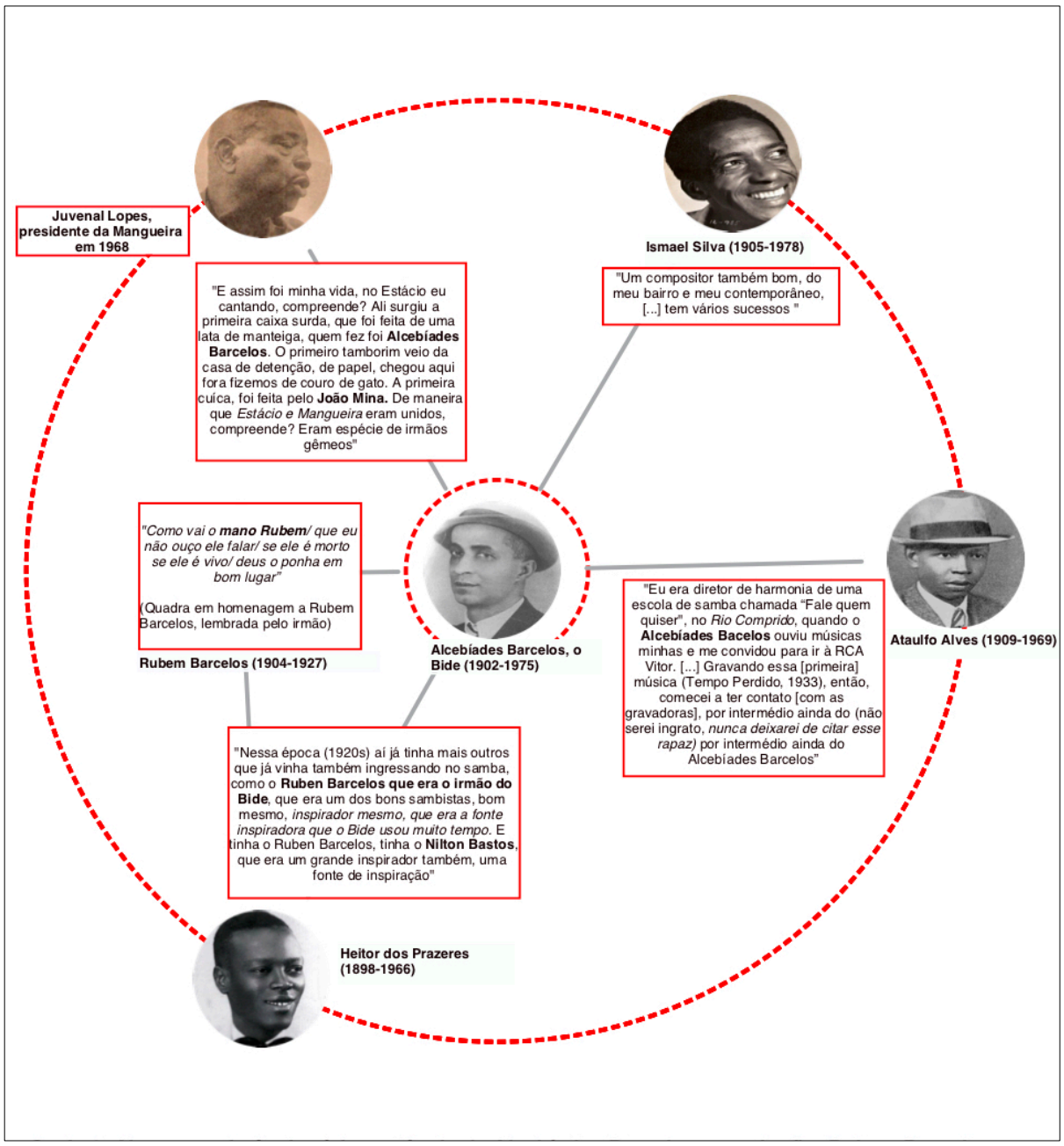
Todos os indivíduos foram citados por Bide em sua entrevista ao MIS, à exceção de Ataulfo Alves, que não é lembrado por Bide, mas enfatiza a lembrança dele (cf. Grafo 5). A informação sobre a invenção da cuíca por João Mina é de Juvenal Lopes (Grafo 4), todos os demais dizeres entre aspas são de Bide. Elaboração: o autor. Fontes para os vínculos sociais e demais informações: Alcebíades Barcelos, 1968, CD 12.1-12.2; Heitor dos Prazeres, 1966, f. 13; Ataulfo Alves, 1966, CD 47, f. 5-6; Mangueira, 1968, CD 209.1, f. 1-2. Fonte das imagem, ver anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

Com esses e outros parceiros, Bide aprendeu a versar de improviso em rodas de samba, dar "pernada" em roda de "batucada"[155], tocar e *fabricar* instrumentos de percussão, fazer ritmo e acompanhamento harmônico em conjuntos de choro, além de compor refrãos para a performance repentista que fazia andar os blocos carnavalescos dos quais participava e que começavam a tomar para si o nome "escola". Aprendeu também a compor canções comerciais e a transformar a prática do verso melódico dos blocos em peça de música — isto é, a transformar o samba em canção, ou a fazer samba "de letras grandes", como diz Heitor dos Prazeres (1966, CD 184, f. 13). Quando já estava inserido no mercado, era conhecido, entre outras coisas, pela sua facilidade tremenda para compor segundas-partes (segundas estrofes)[156], o que sem dúvida se devia a essa ampla formação na prática do improviso[157].

O Grafo 5, a seguir, mostra algumas lembranças de Bide e de seus companheiros do circuito de samba a respeito dele próprio e de seu irmão, Rubem Barcelos (1904-1927), sambista sobre o qual havia viva memória comunitária nos anos 1960. Eles exemplificam a movimentação cultural a que venho me referindo e aspectos coletivos da memória coletiva de seus construtores. O pequeno circuito aí representado nos fala diretamente de lugares como Estácio, Mangueira, Rio Comprido. Mas Heitor dos Prazeres, no tempo que andava com os "inspiradores" compositores a que se refere, já tinha morado na Cidade Nova, em Mangueira e em vários lugares de Madureira. O surgimento das escolas de samba está ligado a essa dinâmica e as potencializa. Pelo que nos contam seus fundadores em suas entrevistas ao MIS, elas constituíam lugares de aprendizado coletivo, sociabilidade, ensinos e (re)invenções musicais, como ocorre com o surdo e a cuíca, cujas origens Juvenal Lopes atribui a Bide e João Mina, respectivamente. Assim fazendo, elas continuavam uma antiga tradição dos carnavais negros do Rio[158] e abriam portas profissionais valiosas, como essa de que nos fala Ataulfo Alves, que, pela solidariedade de Bide, teve sua primeira chance de se lançar como compositor.

[155] "Batucada" era uma performance/competição na qual dois oponentes — cercados por uma roda de pessoas cantam cíclica e continuamente cantos curtos, como os da capoeira, batem palma e por vezes tocam outros instrumentos — procuram derrubar um ao outro com golpes desferidos nas pernas. Não se trata de uma luta: cada um desfere o golpe em sua vez, enquanto outro procura posicionar seu corpo de maneira a evitar a queda, como na posição de guarda da capoeira. Devia haver muitas variantes, mas essa é a descrição básica que nos dão Bide e outros performers (Bide, 1968, CD 12.2, f. 4).
[156] Bide, 1968, CD 12.2, f. 4.
[157] Bide, 1968, CD 12.1-3.
[158] Sobre a importância das escolas de samba, ver: Barbosa (2018); Brasil (2013). Voltaremos ao tema.

GRAFO 5: REDE DE MEMÓRIAS COMUNITÁRIA SOBRE ALCEBÍADES E RUBEM BARCELOS



Elaboração: o autor. Fontes das narrativas: Heitor dos Prazeres, 1966, CD184, f. 13; Ismael Silva 1966 CD 5.1, f.4, f. 8; Mangueira, 1968, CD 209.1, f. 1-2; Bide (Alcebíades Barcellos), 1968, CD 12.3 f. 2; Ataulfo Alves, 1966, CD 47, f. 6. Fonte das imagem, ver anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

Esses laços de solidariedade eram acompanhados de uma construção coletiva de identidade e projetos de vida. Bide e outros membros de sua rede de samba que se profissionalizaram mais cedo eram exemplo para os aspirantes, como o jovem Ataulfo, chegado das fazendas de Miraí (MG) por volta de 1926. No mesmo ano que gravou "Tempo Perdido", ele disse o seguinte ao *Diário Carioca*, jornal que explorava como poucos o crescente interesse por esses artistas:

> Falando das músicas já lançadas, Ataulfo garante que [vão se destacar] "arrasta a sandália", de Benedito Lacerda e Oswaldo Vasques, e "Vou te dar uma figa", de *Getúlio Marinho da Silva (Amor) e Alcebíades Barcelos (Bide).* O Estácio esse ano "abafa a banca". Como "Cartazes" no momento, na opinião de Ataulfo, só dois nomes: *Ismael Silva e Alcebíades Barcelos,* dois das Barreiras do Estácio. ("Ouvindo os Bacharéis do Samba", *Diário Carioca*, Rio Janeiro, 10 de jan. de 1933. p. 9, grifos meus)[159]

Uma outra pequena reportagem do mesmo jornal, no mesmo ano, traz uma foto de Juvenal Lopes com Bide, apresentados como discípulo e professor de samba, respectivamente:

Figura 23: Bide e Juvenal Lopes

Fonte: Diário Carioca, Rio de Janeiro, 23 de março de 1933, p. 11.

Foi também nessa dinâmica que Bide encontrou seu maior parceiro de composição de "sambas grandes", marchas, algumas valsas e talvez outros gêneros:[160] Armando Marçal, já no início dos anos 1930. As práticas vernáculas — "para nós mesmo", como diz o narrador[161] — não resumiam as experiências sonoras e as ambições desses sujeitos. Lendo o mundo artístico que crescia à sua volta, Bide foi um dos primeiros "catedráticos" do samba das "barreiras do Estácio" (como dizia do *Diário Carioca*) a entrar no mercado (em 1928), como compositor e percussionista, tocando sobretudo tamborim, surdo, puíta e cuíca. Trabalho que, nos anos 1930,

[159] Sobre Getúlio da Silva, ver: Soares (2016).
[160] Voltarei ao tema mais à frente.
[161] Bide, 1968, CD 12.1, f. 2.

ele fazia quase sempre ao lado do amigo, e que permitiu que ele abrisse mão, pelo menos temporariamente, de sua profissão sapateiro. Como contou ao MIS:

> A gente gravava duas músicas ganhava 30 [mil réis]. Logo quando eu comecei a gravar e já foi começando a aparecer, a quererem gravar música minha, abandonei o calçado. Porque eu pegava na fábrica 7 horas da manhã e largava às 4, e as gravações sempre era de tarde. Já estava ganhando mais de um cachê, melhor de que onde eu trabalhava, eu disse: "eu vou largar". (Bide, 1968, CD 12, f. 3).

Essa lembrança ilustra bem o valor da música para a modesta vida de operário de Alcebíades e seus companheiros. Mesmo que raramente lhes trouxesse riqueza, a profissão artística era um dos melhores caminhos dentro de seus campos de possibilidades, sobretudo entre o fim dos anos 1920 e 1930.

A década de 1920 foi marcada pelo ápice da popularidade do teatro de revista e por um variado e intenso circuito de entretenimento, especialmente na região central da cidade, que incluía dezenas de cinemas, teatros, cabarés, cafés-concertos, restaurantes e outros estabelecimentos. Além de cantoras, cantores, acrobatas, palhaços, atores, atrizes e pequenas orquestras, esse é o tempo da febre das *jazz-bands* e de seu correlato local, os conjuntos de choro, que podiam atuar nesses estabelecimentos mais centrais, frequentados por grupos econômicos medianos e de elite, mas também em bares e gafieiras do Estácio e subúrbios, lugares da diversão mais popular. Havia, além disso, duas revoluções tecnológicas em curso: de um lado, o surgimento da gravação elétrica (1927), mais sensível e precisa que a analógica. Ela se provaria adequada ao inédito registro comercial de instrumentos de percussão — fato importante para Alcebíades e outros percussionistas de rodas, escolas e terreiros, que viam abrirem-se, com isso, boas oportunidades profissionais. De outro, a expansão da radiofonia comercial, que mudaria para sempre o patamar de massificação do consumo de música, propaganda e ideologia ao redor do mundo[162].

Como nos EUA, onde os gêneros comerciais nascidos da música negra vernácula, o blues e o jazz, foram o carro-chefe dessas revoluções[163], no Brasil, seu produto mais valioso foi o samba recriado por essa dinâmica cultural do pós-abolição, da qual Bide participava[164]. Trata-se do gênero conhecido na historiografia por seu lugar simbólico de origem, "samba do Estácio", e que a literatura musicológica acadêmica afirma se caracterizar pelo aparecimento

[162] Sobre o contexto cultural e musical mais amplo ver: Abreu (2017); Brasil (2016a); Barbosa (2018); Galante (2015); McCann (2004); Hertzman (2013); Dantas (2019); Lopes (2000); Lopes (2005); e Gomes (2004a).
[163] Gioia (1998, p. 35-50).
[164] Nei Lopes (2005) analisa alguns casos de refrãos de improviso encontrados em tradições na oralitura de comunidades negras campesinas que passam para disco nessa época, "alongadas" por letra grandes, como diz Heitor dos Prazeres. Ver também: Mukuna (2000); Galante (2015, Cap. 1); Sandroni ([1997] 2013).

ou revalorização de um padrão rítmico centro-africano, chamado nessa área de linha-guia ou *timeline*, na construção de sambas gravados a partir de 1930[165]. Ele é tocado geralmente por um instrumento de percussão de registro agudo — como o tamborim, uma das especialidades de Bide — e/ou por instrumentos acompanhadores — o violão, o cavaquinho —, mas atua como elemento estruturante de toda a performance ou composição. Essa linha-guia pode ser assim representada |x.x.xx.x.x.x.xx.| — em que cada "x" é um ataque e cada "." uma pausa, ambos de igual duração. Mas ela tem inúmeras variantes, sempre organizadas em conjuntos assimétricos de 7 + 9 pulsos (unidades de ataque ou repouso), ou vice-versa, e sempre repetidas ciclicamente, no som, na mente e/ou no gesto do/a intérprete. As/os leitoras/es que não estiverem familiarizadas/os com o assunto, podem entender o que estou falando reparando na coincidência entre o toque da caixa-de-fósforos e o ritmo da melodia de "Transplante do Coração", de Wilson Batista, na gravação do autor, que consta dos arquivos do MIS[166].

O pessoal do MIS nos anos 1960 — entre o qual estavam os autores da primeira corrente de historiografia da música popular — não tinha as ferramentas da musicologia, nem conhecimento da música centro-africana, nem o conhecimento dos/as próprios/as musicista que construíram esse novo samba. Eles descreviam esse processo, em suas colunas nos jornais e nos livros que estavam surgindo, da perspectiva de colecionadores de disco, como a passagem do dito "samba amaxixado" — ou seja, próximo do gênero comercial chamado maxixe — cuja estrutura rítmica escrita em partitura e gravada em fonograma gira em torno disso |x..x..x.|, também cíclico — para o "samba de sambar do Estácio", embora não soubessem com precisão o que isso significava. O Estácio teria operado a ruptura descrita por esses termos vagos, que estão presentes nos seus livros e em várias de suas intervenções nas numerosas vezes em que esse tema foi abordado nos depoimentos da década de 1960[167]. O de Bide é cheio delas, nas quais José R. Tinhorão procura confirmar esses pressupostos — quase respondendo pelo entrevistado às perguntas que ele mesmo formulava[168].

O musicista, contudo, embora visse diferenças, não entendia o processo como uma ruptura *do Estácio*, e sim como parte da dinâmica multicentrada de que temos falado:

---

[165] Mukuna (2000).
[166] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YOvS-cv3jm0
[167] Ver, por exemplo, a descrição de Sérgio Cabral em seu livro sobre as escolas de samba (CABRAL, 2011, L.367-398). O "samba de sambar do Estácio" é a expressão atribuída a Ismael Silva que dá título ao livro recente de um colecionador e memorialista ligado ao pessoal do MIS, Humberto Franchesci (2010), e que segue a terminologia desse pessoal, pensando as mudanças do samba como a passagem do samba-maxixe para o suposto samba-samba. Ver a discussão de Sandroni ([1997] 2013) sobre o mesmo tema.
[168] Alcebíades Barcelos, 1968, CD 12.3, f. 2.

> [...] *não é [samba] só do Estácio não. Aí é eles todos do morro.* Você vê o samba de Mangueira, do falecido Paulo da Portela, vê o samba do Cartola, como era o samba do Cartola. [Antes era] como o Caninha. Você vê o estilo do samba do Caninha, do Sinhô, e vê o estilo do samba meu, do Marçal, desse, do Almeida, de outros do nosso tempo, é diferente do estilo do samba do Caninha: "me leva, me leva, seu Rafael". (Bide, 1968, CD 12.3, f. 2, grifo meu).

Caninha e Sinhô, apesar de representarem para o Bide o que veio antes, também faziam parte de sua rede de sociabilidade e aprendizado musicais, como vimos, e eram referenciais estético-históricos com os quais dialogavam os compositores do novo samba, que não eram apenas estacianos, mas "eles todos do morro". O compositor nos está falando do mesmo processo lembrado por Juvenal Lopes, ao referir-se à invenção do surdo e da cuíca: invenções particulares dentro de um contexto de composição coletiva, com certeza permeado também por competições e conflitos, que fascinava o público consumidor de seus resultados na cena do entretenimento de fins dos anos 1920. Wilson Batista registrou essa interpretação evocando João Baiana, outro personagem referencial muito próximo a Caninha e Sinhô, em um samba do início dos anos 1940:

> Não era assim que a bateria falava
> Não era assim
> As cabrochas não sambavam assim
> Você vai lá em São Carlos [Estácio]
> Mangueira
> Salgueiro
> Matriz, todo modo enfim
> Pode perguntar se era assim
> Pergunte ao João da Baiana
> Que vai responder por mim
> Se era
> Se o Samba era assim... ("Não era assim", 1945)[169]

O público carioca curtia cada vez mais frequentemente esse novo "ritmo tão quente" na virada para os anos 1930, mesmo que não entendesse as causas da mudança. Mas também se deleitava com os *hits* da primeira fase do gênero no mercado, do qual João da Baiana já era visto como autoridade, e certamente consumia as modinhas cantadas Cândido das Neves, Patrício Teixeira e outros artistas. O mercado era diverso e os musicistas negros se inseriam nele aproveitando-se e intensificando essa diversidade. Aproveitaram também para contar em suas músicas e entrevistas, de suas experiências cotidianas, de suas redes de sociabilidade e referências musicais, das competições sobre as origens e o "verdadeiro" samba. Assim, com

[169] "Não era Assim" (Wilson Batista/Haroldo Lobo), Intérprete: Déo; Acompanhamento, Grande Regional de Benedito Lacerda, Nº da matriz, 924-1. Continental 15229, Janeiro 1945, Coleção IMS, NIR. Ouçam! em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/80042/nao-era-assim.

canções como a que acabamos de citar, seduziam as massas com suas histórias e sua cultura. O mercado cultural e seus agentes também as aproveitavam e as recriavam em representações teatrais e musicais, de maneira geralmente estereotipada. De todo modo, isso rendeu a esses sujeitos reconhecimento da crítica e dos memorialistas da música, que começavam a se tornar numerosos naquela década.

Foi assim que Bide marcou a memória sonora do país, com sua obra de rara beleza, composta principalmente entre nos anos 1930 e 1940, ápice de sua carreira. Em 1941, foi contratado como percussionista da Rádio Nacional[170], onde trabalhou ao lado de João Baiana até os anos 1960, quando este se aposentou e Bide manteve-se ainda na ativa até o momento de seu depoimento. Em 1968, ainda compunha esporadicamente, ganhava com cachês e arrecadava de vez em quando direitos autorais — "esses pingozinhos" —, como diz Bide, "da UBC", sociedade de autores de que participava. Ele não vivia confortavelmente como Donga, nem brilhou tanto nos anos 1960 como Heitor dos Prazeres, Pixinguinha ou Ataulfo Alves. Também tinha dificuldades de emplacar suas novas obras no mercado, mas suas canções de maior sucesso ainda lhe rendiam alguma coisa[171]. *Agora é cinza*, obra-prima dele com Marçal, acabara de ser regravada por Wilson Simonal (1967). Finalizemos, pois, este primeiro retrato do artista com um breve comentário dessa peça.

A primeira gravação de *Agora é cinza*, de 1933, já era uma joia do Atlântico Negro, com o arranjo jazzístico escrito por Pixinguinha, então contratado da RCA Victor, executado pelo seu grupo de técnica refinada, os Diabos do Céu. Note-se, antes de tudo, a linha-guia "de todos no morro" marcada com variações (|x.x.x.x.xx.x.x.x|) por um tamborim que pode ter sido o de Bide, embora seu nome não seja mencionado no registro do fonograma. O rico diálogo dos sopros e o trompete "falado" de Bonfiglio de Oliveira nos fazem lembrar dos arranjos polifônicos de Jelly Roll Morton e da técnica de King Oliver e seu parceiro famoso, Louis Armstrong, conhecidos por fazerem o trompete "falar" e (aqui, sobretudo Armstrong) pelo virtuosismo. Esses três astros, expoentes do "jazz de New Orleans" e do *swing* nascente, ou outros representantes desses estilos, haviam provavelmente sido ouvidos em disco por Pixinguinha e Bonfiglio, ou lidos nas partituras que eles interpretavam em bailes, restaurantes e cinemas da cidade. É sabido que Mr. Evans, estadunidense diretor da gravadora à época, trazia para o mercado brasileiro padrões sonoros do Norte. Ele pode ter facilitado esses intercâmbios.

[170] Os cargos na Rádio Nacional, ou Rádio do MEC, tornam-se cargos públicos e estáveis quando de sua estatização, em 1941. É possível que Bide tivesse, portanto, um cargo estável na empresa, mas eu não tenho confirmação disso. Para uma suma da trajetória da Rádio Nacional, ver o verbete no Dicionário do CPDOC: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-nacional

[171] Bide, 1968, CD 12.2, f. 3. À UBC Hertzman (2013) dedica um dos capítulos de seu livro.

Mesmo que difíceis de precisar, eles falam alto na audição da peça, e já se manifestavam na mencionada febre das *jazz-bands* no Rio dos anos 1920, pela qual nenhum desses instrumentistas de primeiro calibre passou incólume.[172].

Na versão de 1967, do *star* e militante negro Wilson Simonal, esse diálogo entre as culturas do Norte e do Sul do Equador se renovava. "Agora é cinza" aparece com uma pegada *soul/funk*, um *background* que simula a interação do público com o cantor, com palmas e gritos, a evocar os cultos da igreja Batista onde pregava Martin Luther King, os shows de James Brown e a luta por direitos civis nos EUA.[173] A obra de Bide e Marçal continuava viva, adquirindo novas formas e novos significados políticos.

Quem é malandro?

Os entrevistadores de Bide ignoravam ou não atribuíam importâncias aos vínculos afetivos, solidariedade e mediações mencionadas na seção anterior, pois nenhuma das questões formuladas por eles visava a dar-lhes visibilidade. Tais conexões, em sua profundidade, foram reveladas e retratadas por iniciativas dos entrevistados, em seu fluxo de consciência. As inúmeras perguntas sobre o Estácio e seu pessoal destinavam-se mais diretamente ao registro dos integrantes da Deixa Falar, suas funções e habilidades na condução dos desfiles. Isso era esperado por todos. Para além do interesse geral sobre o tema, o conselheiro do MIS Sérgio Cabral ([1974] 2011) preparava um livro a ser publicado na década seguinte sobre as escolas, que tinha um título bem claro quanto ao tom factual, de curiosidade, com que essa história era tratada por ele e seus colegas: *As escolas de samba — o quê, quem, como, quando e por quê*. Sabemos também que essa curiosidade era repleta de preconceitos sobre quem fez as escolas de samba, que circulavam na sociedade carioca desde o tempo que Alcebíades "era o Bide"[174]. Um desses se faz especialmente, mas não exclusivamente, presente na entrevista de Alcebíades — o vínculo entre sambistas negros e o estereótipo do malandro, muito importante para o sentido histórico daquela entrevista, do ponto de vista deste trabalho e do próprio musicista.

[172] Como mostrou Abreu (2017), esses ritmos, tendências e gêneros negros circulavam pelo Atlântico de Norte a Sul. Sobre os musicistas africano-americanos citados, ver Gioia (1998). Ouvir: Agora é cinza, de Bide e Marçal, interpretados por Mário Reis e Diabos do Céu/Pixinguinha [Direção], 25 Outubro 1933. Disponível em https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/42094/agora-e-cinza. Sobre os intercâmbios de Pixinguinha com o jazz, ver Bessa (2005).

[173] Ouvir: BIDE; MARÇAL. "Agora é cinza". SIMONAL, Wilson. ALEGRIA, ALEGRIA!!! Odeon, MOFB 3508, 1967. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W6eAKDH15UM.

[174] Bide afirma que "naquele tempo, eu era o Bide" em uma passagem que citarei mais adiante.

Em um dos momentos em que os entrevistadores pareciam querer responder pelo entrevistado, quando falava-se dos desfiles da Deixa Falar, ouvimos isto:

> MIS: Bide, e as pastoras [coro de vozes femininas] que saíam na escola? Eu quero dizer assim: eram moças de família ou eram aquelas... mulheres... do mangue. Era gente da pesada ou gente família?
> Bide: Bom, tinha gente da pesada e tinha gente família, mas ali na hora elas eram família, que elas respeitavam. Não saía bolo não.
> MIS: entrava ali e se fosse da pesada tinha que se comportar, vocês zelavam porque tinha gente de família misturado. E as famílias não se incomodavam que as moças saíssem?
> Bide: Não, sabia que tinha, mas sabia que ali dentro da escola tinha respeito. Porque elas ali não faziam o que fazia lá na... tá entendendo? É outra coisa. Tinha respeito.
> MIS: Quer dizer que a mulher podia ser ali da zona do "coisa", mas quando ela saía ela saía *seriazinha*?
> Bide: Pode falar em... [zona]?
> MIS: Pode, pode falar em zona à vontade que essa gravação é um documento. Porque é importante ressaltar isso: o Estácio naquela época tinha muito valente porque ele ficava perto de uma zona braba, que era a zona do porto, não era? tinha muito estivador...
> Bide: E todo mundo corria lá pra cima [do Morro de São Carlos] pra querer dar tiro. Lá pra onde a gente fazia ponto, na esquina do Café do Compadre. (Bide, CD 12.2, f. 2, grifos meus)

O mangue, ou a chamada "Zona do Mangue", era um espaço onde trabalhavam prostitutas e havia, como dissemos, um circuito de bares e gafieiras frequentados por pessoas de todos os lugares da cidade, principalmente das classes populares. O lugar onde Bide morava e onde se reunia o pessoal de seu bloco carnavalesco era próximo do Mangue, e, provavelmente, muitas dessas trabalhadoras e outros frequentadores da "zona" moravam na mesma região. Fossem moradoras ou não, Bide afirma que elas participavam do bloco tanto quanto as famílias da vizinhança, algo que, aparentemente, os entrevistadores tinham dificuldade de conceber. Parece claro também que a expressão "moças de família", no início da conversa, era mero atenuante para o pressuposto destes últimos de que se tratam, na verdade, todas de prostitutas, que eles ridicularizam com o adjetivo "seriazinha", ironizando a mera possibilidade de que elas pudessem ser tomadas por pessoas respeitáveis. Importante notar que essas expressões são de autoria dos entrevistadores, não de Bide, que, em que pesem as ideias sexistas que provavelmente partilhava com eles, conviveu com essas mulheres e não se mostra muito confortável em ofendê-las.

Pertence também aos entrevistadores somente essa ideia de que a valentia e a confusão estava associava aos estivadores, e ao porto, uma classe de trabalhadores e uma região historicamente vinculados à população negra do Rio, da qual fizeram parte João da Baiana,

Mano Elói e muitos outros integrantes do circuito de samba da cidade[175]. *E era a confirmação desse preconceito que eles achavam importante documentar*. Bide limita-se a dizer que havia valentes e tiros para o alto — valentia já estudada por alguns historiadores da classe trabalhadora daquela época[176]. Não detrata os estivadores e não se inclui na rubrica dos "valentes".

No assunto proposto na sequência, outros dois preconceitos vêm juntar-se a esses. A aversão ao trabalho e a propensão à trapaça:

> MIS: Agora, Bide, quem trabalhava e quem não trabalhava do pessoal da Deixa Falar?
> Bide: Trabalhava eu, o Rubem. Brancura trabalhou no Arsenal de Guerra. Mas depois largou.
> MIS: depois, só jogo e mulher, não é?
> Bide: É, jogava chapinha [jogo de azar com tampinhas de garrafa] bem. Chapeava
> MIS: e Baiaco?
> Bide: Baiaco não gostava nem de ouvir falar em trabalho
> MIS: Baiaco era branco ou era mulato?
> Bide: Era preto, era escuro.
> MIS: e o Brancura?
> Bide: Brancura também era escuro.
> MIS: Ismael. E Nilton [Bastos]?
> Bide: O Nilton não, era claro, *era da minha cor*. Nilton trabalhava também, era também do Arsenal [da Marinha].
> MIS: Ismael era na chapinha também??
> Bide: Ismael, nesse tempo, também trabalhava lá embaixo, na chapinha, negócio de chapinha. [...]
> MIS: Edgar trabalhava?
> Bide: Edgar trabalhava na Souza Cruz [fábrica de cigarros]. (Bide, 1968, CD 12.1, f. 5, grifos meus).

Aqui, novamente, a intenção dos conselheiros não é documentar a vida de trabalho de Bide e seus companheiros, mas a vida do não trabalho. Não se pergunta qual era o trabalho desses sujeitos, mas *se* trabalhavam; e só há pedido de explicação ou complemento sobre o não trabalho. Este, somado ao jogo de azar, à "mulher do mangue" e à "valentia", resulta no tipo ideal do malandro, cujo toque final é a atribuição da cor da pele preta, ou não branca. Essa é uma das duas únicas passagens que encontrei, nos 32 depoimentos que consultei, realizados durante a existência do CMPB do MIS (1966-1972), no qual a cor de indivíduos foi motivo de questão por parte da bancada[177]. A segunda ocorreu no mesmo depoimento, mais adiante, quando Bide narrava uma disputa de batucada que teve com um sujeito especialmente bom "de

[175] Sobre os trabalhadores do porto: Arantes (2005).
[176] Chalhoub (2001); Cunha (2015).
[177] Há uma pergunta de Hermínio B. de Carvalho a João da Baiana (1966, CD 94, f. 19) sobre se eram "brancos ou mulatos" a maioria entre sambistas do início dos anos 1920 e uma pergunta racista dirigida a Nelson Cavaquinho que comentarei ao fim desta primeira parte. Em nenhum desses casos fala-se em cor de alguém especificamente, mas de grupos raciais de forma genérica.

perna", cuja cor foi objeto de curiosidade[178]. Esse tema, no trecho citado, nos dá a chance de ouvir Bide se autodefinir como homem "de cor", "claro", "da cor" de Nilton Bastos, e de perceber que isso era, para ele, diferente de ser branco como os conselheiros à sua frente — Paulo Tapajós, Cravo Albin e Tinhorão. Mas também revela que, para estes, só era relevante documentar a cor no momento de confirmar um dos mais consolidados e longevos estereótipos raciais do campo musical. E o fato de a cor "preta" não ser sugerida por eles como opção de resposta não nos deve enganar: era apenas uma forma de não expor peremptoriamente suas premissas.

Se essas passagens ainda não convencem as leitoras da intenção das perguntas dirigidas a Bide, vejam esta outra, feita por Cravo Albin a Heitor dos Prazeres, em 1966:

> Ricardo C. Albin: Em que época e de que maneira você começou a ter contato com os chamados *bambas da época, aqueles de vida mais ou menos desequilibrada* e que já pendiam para as primeiras manifestações do samba? (Heitor dos Prazeres, 1966, CD 184, f. 6, grifo meu).

No depoimento de Ismael Silva, em 1969, Albin seria ainda mais explícito: "Não havia nenhum famoso malandro? A ideia é o do malandro do Estácio."[179] Ismael responde, como Bide, que não, e que todos no Estácio trabalhavam.

Para o diretor do MIS, o "desequilíbrio" da vida atingia todos os "bambas da época" de Heitor, Bide e Ismael, ideia que os três conheciam muito bem e que não parece ter mudado tanto dos anos 1920 e 1960. Para entendermos como Bide e Heitor, que nos acompanhará também nesta seção, se posicionavam frente a ela, vale a pena comparar rapidamente esses dois momentos.

O tipo racista do malandro, homem negro, geralmente afeito à música, que não trabalha, vive de jogo, roubo, drogas, bebidas e de outras "espertezas", foi encenado *ad nauseam* por espetáculos de teatro de revista — onde era geralmente interpretado por brancos em *blackface* — pelo mercado de partituras, por letras de canção, caricaturas e outros meios de comunicação no Rio dos anos 1920.[180] Há conhecidas versões positivadas do malandro, nas quais ele aparece como anti-herói, símbolo da resistência popular à exploração do trabalho. Mas elas ainda habitam o terreno dos "personagens tipo", mais literários que reais, e se associam aos signos ambíguos, como a trapaça, e são geralmente identificados com homens negros[181].

---

[178] Bide, 1968, CD 12.2, f. 4 a CD 12.3, f 4.
[179] Ismael Silva, 1969, CD 5.2, f. 7.
[180] Sobre a malandragem, os *blackfaces* e o racismo no Teatro de Revista ver: Gomes (2004a; 2004b), Barros (2005) e Abreu (2017). Nei Lopes questiona esse estereótipo ao biografar Zé Kéti (LOPES, 2000, p. 87-96).
[181] Para essa versão positivada, ver em Oliven (2010) o capítulo "Malandragem e música popular".

Nos EUA, onde a difusão de estereótipos no meio cultural inicia-se mais cedo, o correlato do malandro era, entre outros, o personagem Jim Crow, nome pelo qual ficaram conhecidas as leis e práticas de segregação no país, e que é também um personagem famoso lançado pela Disney, em 1941. Essas representações circulavam o Atlântico na mesma dinâmica do mercado cultural, e com mais frequência que artistas negros de carne e osso. Nela, veio ao Rio de Janeiro o *jazz-man* Booker Pittman, em 1936, mas também *O cantor de jazz* (1927), da Warner Bros, obra inaugural do cinema sonoro estrelado pelo cantor branco Al Jolson em *blackface*. O filme foi apresentado no Rio com grande sucesso no início de 1930, quando Bide e Heitor dos Prazeres estavam se firmando no mercado samba[182]. Um dos muitos anúncios dessa atração foi publicado no *Correio da Manhã*:

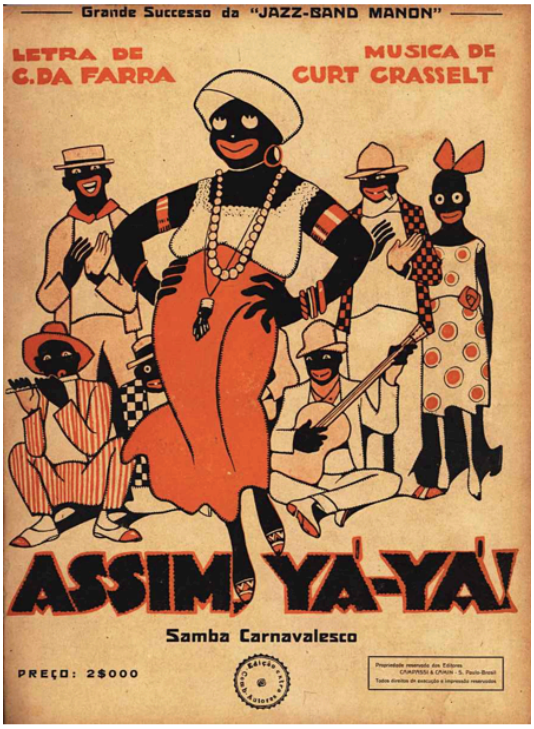
Figura 24: Anúncio da apresentação de O cantor de jazz, 1930

Fonte: "Radio Sociedade", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 12 jan. 1930

O grotesco "cantor de jazz" tinha no mercado do Rio de Janeiro, da mesma época, "malandros cantores de samba" e outras figuras como suas versões nacionais, geralmente relacionadas à criminalidade e à lascívia. Eis apenas um exemplar desse comércio, no setor de partituras, analisado por Martha Abreu:

[182] Um trecho do filme está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5fki3nTSg0o.

Figura 25: Capa de partitura do samba Assim yáyá!, anos 1920



Fonte: Abreu (2017, L. 1537)

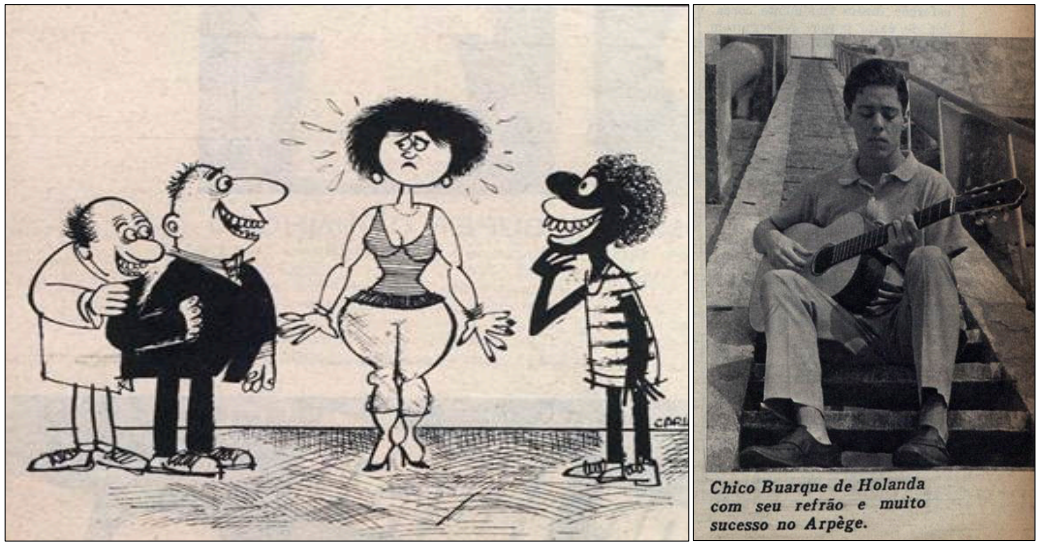
Os lábios exagerados, olhos esbugalhados e maliciosos, de aspecto demoníaco ou abobalhado, são característicos dessas representações. O "malandro", especialmente, é também construído com base em outros signos, presentes nessa imagem: o terno branco, as camisas listradas ou quadriculadas, por vezes o chapéu, vestuário que, nesse contexto, pretende fazer chacota dos padrões de elegância dos homens negros das classes populares. Os signos centrais são, na imagem em questão, e nos anos 1920 de modo geral, a música e a pele preta. Moradores ou frequentadores das imediações do Morro de São Carlos, no Estácio, onde a violência policial fazia parte do cotidiano, dos morros em geral e das escolas de samba eram alvos especiais desse preconceito. Os supostos "malandros do Estácio" tornaram-se figuras mitológicas das músicas, dos jornais e da narrativa mais comum da música do Rio[183].

Mas nossos/as parceiros/as de pesquisa, Bide, Heitor e os/as demais, não precisavam forçar a memória para lembrar desses padrões visuais — isso podia ser visto nas páginas musicais da imprensa dos anos 1960. A figura a seguir mostra um exemplo importante para nossa discussão: uma representação do malandro (reconhecível pela camisa listrada característica) de tipo animalesco, que ilustra uma das edições da coluna de música e crônica do conselheiro do MIS Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) — sobrinho de Lúcio Rangel, outro

[183] Cf. A seção "E a cuíca desce do morro" de Galante (2015), e a seção "Morro and malandro" em McCann (2004).

conselheiro — na revista *O Cruzeiro*. A caricatura do homem negro contrasta vivamente com a imagem branca e livre de distorções de Chico Buarque, na página seguinte da mesma coluna, reforçando a mensagem racista — além de misógina — da publicação:

Figura 26: Recortes da coluna de Sérgio Porto em o O*Cruzeiro*, 1966



Fonte: Stanislaw Ponte Preta, "Artes e Manhas", *O Cruzeiro*, p. 34-35, 23 out. 1966.

É também essa continuidade que vemos nas perguntas dirigidas a Bide e Heitor dos Prazeres, em 1968 e 1966, pelos colegas de Sérgio Porto. Operando preconceitos amplamente difundidos, eles queriam documentar os malandros do Estácio e de outras bandas. Um esforço que, é preciso que se diga, vem sendo feito até o presente em alguns dos mais importantes trabalhos acadêmicos sobre samba — como o de Carlos Sandroni (2013 [1997], p. 184-199) e o da historiadora Clementina Cunha (2015) — e em obras menos sofisticadas embora mais difundidas — como a recente história do samba de Lira Neto (2017) —, que centralizam parte significativa de suas análises e pesquisas na figura do "malandro", contribuindo para a permanência desse fantasma no imaginário da música brasileira.

Mas os depoimentos ao MIS registram também a continuidade de formas históricas de combater e subverter essas ideias.

Ambos, Heitor e Bide, assim como boa parte dos/as sujeitos/as envolvidos/as com o meio profissional da música popular e do espetáculo nos anos 1920 e 1930, exploraram o tema da malandragem em suas canções. Como objetos especialmente prováveis da curiosidade do público — por suas cores, sua classe, pelos lugares que frequentavam e performances que protagonizavam — eles a usavam a seu favor. Dialogavam com ela em suas músicas para vendê-las e ter a chance de fazer-se ouvir em novos e mais positivos termos. Bide iniciou sua

carreira no disco com uma música chamada "A malandragem" (1928), como veremos, mas sua obra prima, "Agora é cinza", e sua trajetória nascem de ideias e trabalhos alheios e mesmo opostos ao título dessa peça de estreia. O mesmo se pode dizer de Heitor dos Prazeres, cuja rica carreira de artista, na música de terreiro, na costura e na pintura, em nada se atém aos personagens que ele retrata em "Mulher de Malandro" (1932), seu primeiro grande sucesso, terrivelmente marcado também pela misoginia de seu tempo. Como Eduardo das Neves, nas décadas iniciais do século XX, nenhum dos dois se confundia com os estereótipos reais, nem queria confundir-se com eles. Das Neves se dizia "trovador da malandragem" não para reforçar preconceitos, mas para difundir e defender sua obra, mostrar-se, conseguir seus espaços, e mesmo combater preconceitos[184]. Assim também o fizeram Prazeres, Bide e outros de seus companheiros[185].

À citada pergunta de Ricardo Cravo Albin, Prazeres (1966, CD184, f. 6) responde fazendo que nem ouviu a associação entre "bambas" e "desequilíbrio". Ele lembra, desviando o rumo da conversa, da imagem de sua família e amigos fazendo samba na casa de Tia Ciata. Lembrança da qual faziam parte também alguns conhecidos de Bide do Estácio, como Getúlio Marinho da Silva e Caninha[186]. Mais à frente, perguntado sobre a origem das escolas de samba, ele é mais direto e enfático:

> [As escolas surgiram] porque naquele tempo existia os ranchos, como na minha casa e outros lugares mais das *famílias* brincarem. Porque o pessoal de *famíli***a**, quase todo, só desabafava de brincar em samba na Praça Onze, quando formava aquelas rodas enormes. [...] O povo todo vai me desculpar a minha expressão, que é um bocado pejorativa, mas é a realidade dos fatos. Que a escola de samba foi criada não foi pra essa finalidade de marginais, nem de capoeiragem, não. Foi justamente para as famílias que gostavam de sambar, gostava de brincar, então pra cada um ter os seus grupos — conforme faziam nos ranchos — na casa de fulano. Então essa escola de samba... foi criada para essa coisa, aprender a sambar, a pessoa... cantar, essas coisas. (Heitor dos Prazeres, 1966, CD 184, f. 27, grifos meus).

Em consonância com Heitor, Eric Brasil (2016a) mostrou que as agremiações carnavalescas já costumavam combater representações racistas de princípios do século XX dando a ver as *famílias* que as constituíam, em discursos e fotos que divulgavam na imprensa, como esta:

---

[184] Ver: "Black riches", em Hertzman (2013, página), e o capítulo sobre Eduardo em Abreu (2017). Cf. também: Abreu (2010).
[185] Para uma análise do conjunto dessas menções diretas ou indiretas à questão da malandragem e da valentia nos depoimentos consultados, ver a seção "Da marginalização da valentia" no quarto capítulo.
[186] Ver essa narrativa no quarto capítulo.

Figura 27: Sociedade Carnavalesca Caçadores da Montanha, 1912

Fonte: BRASIL (2016a) *apud* ABREU (2017, L. 1316)

Bide, por sua vez, aciona desde o princípio da entrevista, sua vida de trabalhador, por meio da qual se contrapunha, mesmo que não diretamente à caricatura do malandro. Conta, além disso, que até fizera "um papel de malandragem" no filme *A fazenda de meus amores* (1935), mas ressalta que só o aceitou porque um de seus colegas de profissão, em quem confiava, o cantor Silvio Caldas, insistiu: "eu mesmo, não queria"[187]. O jogo com o mítico malandro tinha seus limites.

Mas a principal defesa que Bide faz e dos seus contra essa imagem aparece na sequência das mencionadas perguntas sobre quem "não trabalhava" entre os sambistas do Estácio: a narrativa que marca sua entrada para a profissão artística e o que se segue a ela, epicentro deste capítulo, ao qual nos encaminharemos a partir de agora. A "malandragem" é um signo dos desafios e desigualdades que Bide teve de enfrentar, ideia importante para leitura que ele fazia do mundo em que viveu, mas que ele tingia de cores diversas.

O "caso Noel Rosa"

Se os entrevistadores não davam tanta importância aos afetos da rede negra de samba e performance na qual Bide se formou, valorizavam muito seus supostos vínculos com certos personagens diletos do estafe do MIS.

Em dado momento do depoimento, pouco depois da primeira tentativa do MIS de documentar a existência de malandros, Bide precisou defender sua propriedade intelectual, o samba "Fui louco" (1933), e sua história pessoal de uma interpretação indevida que procuravam

[187] Sobre o filme, ver: Napolitano (2009).

fazer delas dois conselheiros do MIS, os jornalistas/produtores musicais Henrique Domingues, o Almirante, e Sílvio Túlio Cardoso:

> MIS: Bide, o Noel Rosa foi seu parceiro nesse samba [Fui louco (1933)]?
> Bide: Não, eu já expliquei diversas vezes isso daí, diversas vezes...
> MIS: e por que que o Almirante diz isso no livro dele, e outros livros também [dizem]? O Silvio Túlio Cardoso também.
> Bide: Eu não sei, mas o — não — o Noel nunca fez parte desse samba. O samba é meu! [...] Nunca fiz samba com Noel! (Bide, 1968, CD 12.2. f. 2, grifos do narrador).

Quem eram essas duas "autoridades" evocadas?

Almirante (1908-1980) era contemporâneo de Bide, mas ganhou, atuando no mesmo meio, destaque e dinheiro infinitamente superiores. Filho de um rico comerciante, ele estudou em colégios privados durante a educação básica. Pegou no batente pela primeira vez após a morte do pai, quando tinha 16 anos (1924). Passou um curto período empregado no comércio, até formar-se em Contabilidade. Era contador de firmas comerciais de certo vulto quando ingressou na carreira musical (1930). Almirante também se estabeleceu na Rádio Nacional nos anos 1940, não como percussionista, mas como produtor e apresentador, ganhando um dos maiores salários da radiofonia do período. Radialista de sucesso dali até a década seguinte (Rádio Nacional e Rádio Tupy, entre outras), ele foi antes disso cantor prestigiado nos anos 1930, quando integrou com seus amigos diletos Noel Rosa e Braguinha o "Bando de Tangarás"[188]. Trata-se de um conjunto exclusivamente composto de jovens brancos de classe média, média alta, que seu colega de MIS, Sérgio Cabral, definiu recentemente como o "mais importante" daquele tempo[189]. O próprio Almirante havia publicado, em 1963, uma biografia de Noel Rosa, livro que aparecia como o primeiro a apresentar fontes documentais e procurar construir uma historiografia do samba, no qual já enaltecia o protagonismo de seu grupo e celebrava a memória de seu amigo, que entendia ser o maior sambista de todos os tempos[190].

Sílvio Tulio Cardoso (1924-1967), homem branco e bem-nascido como o "bando" de Almirante, formado pela Faculdade Nacional de Filosofia, era uma das vozes ativas da farta crítica musical das décadas de 1950 e 1960 no Rio, além de programador (isto é, criador e

[188] Sobre Almirante, ver o capítulo 5 de McCann (2004). Ver também: http://dicionariompb.com.br/artista/almirante/biografia.

[189] Cabral (2010, L. 550). Essa predileção deixa de lado, entre outros, os grupos negros de técnica infinitamente mais apurada montados e dirigidos por Pixinguinha e Donga naquele período, como o Grupo da Guarda-Velha e os Diabos do Céu. Sobre os grupos de Pixinguinha, ver www.pixinguinha.com.br. Muitas gravações desses grupos podem ser encontradas no maior acervo do Instituto Moreira Salles, disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/.

[190] Cf. Domingues ([1963] 2013). Antes desse livro de Domingues, apenas uma coletânea de artigos de Lúcio Rangel havia virado livro (1962).

produtor de programas) da mesma Rádio Nacional[191]. Fora colaborador da *Revista da Música Popular* (1954-1956), iniciativa de futuro conselheiro do MIS Lúcio Rangel (1914-1979). A revista tinha traços que seriam característicos do grupo mais ativo de intelectuais que viria a integrar a instituição nos anos 1960, como a predileção e missionária defesa de gêneros nacionais. Ela também traçava perfis biográficos e contava histórias sobre a cena musical do que seus diretores chamavam de "Era de Ouro" da música popular (1930-1945)[192].

Como podemos notar no diálogo entre Bide e os entrevistadores, ambos os conselheiros, Almirante e Silvio Cardoso, andavam veiculando em jornais, revistas e livros publicados à época do depoimento a história — mentirosa, segundo Bide — de que "Fui louco" tivesse sido composta em parceria com Noel Rosa. Este devia ser mais um causo a reforçar a imagem de Noel como epítome da música nacional, sobre a qual tanto se investia (e se investiria) na imprensa musical e na historiografia nascente, aumentando a discografia noelesca com uma música de primeira qualidade.

Pelo que apreendemos na irritação do narrador ("Não, eu já expliquei diversas vezes isso daí, diversas vezes..."), não importava quantas vezes ele negasse, os jornalistas, memorialistas e produtores não desistiam de tentar impor e difundir a versão que queriam. A última investida foi no momento do depoimento ora comentado, quando outros cinco homens brancos, letrados, nascidos em famílias de classe média ou de elite[193], repetem a Bide a pergunta, dessa vez com um tom algo intimidador, e recebem como resposta uma negativa incisiva.

Deixando de lado o mérito da questão, sobre o qual não podemos decidir (embora as evidências apresentadas no decorrer deste capítulo tendam para a versão de Bide), chama muita atenção a tenacidade insubordinada do músico na defesa de sua posição e essa postura algo judicial da bancada ao inquiri-lo. Pensemos um pouco sobre isso. Será que compreendemos com a devida profundidade o que estava em jogo ali, para Bide, e o que tal postura nos diz sobre seus entrevistadores? O que poderia estar passando pela mente do músico, que lembranças e quais sentimentos aquela situação poderia evocar que se tornava importante não apenas negar a alegada parceria, mas ser categórico nessa negativa? E o que essa discussão, que põe em questão passado e presente, tem a nos dizer sobre a história e a memória da música que estava sendo registrada naquele depoimento?

---

[191] Sobre Sílvio Túlio Cardoso, consultar: http://brazil-1970s.blogspot.com/2017/05/ramalho-neto.html.
[192] Mencionei essa periodização no primeiro capítulo.
[193] Os entrevistadores eram: José Ramos Tinhorão, Paulo Tapajós, Cravo Albin, Juarez Barroso e Antonio Almeida.

Acredito que esse "episódio Noel Rosa" se comunica ao mesmo tempo com a defesa de valores muito caros a Bide, com a compreensão que ele tinha das conquistas e desafios de sua trajetória profissional e com a consciência de que essas dificuldades se reproduziam, atualizadas, em sua interação com o pessoal do MIS. Há uma sutil e intrincada escalada de tensões no depoimento até que a pergunta sobre "Fui louco" fosse formulada. Podemos captá-la "rodando a fita para trás".

A pergunta aparece minutos depois de Bide ter travado uma disputa semelhante. Ele falava de seu parceiro Armando Marçal, quando um dos entrevistadores sugeriu que teria sido o cantor Mário Reis (1907-1981) o responsável pelo encontro dos dois.

> Bide: O Marçal, eu conheci o Marçal há muitos anos, mas nada da gente fazer parceria, eu frequentava Catumbi, Estácio. Ele fazia [samba] pra aqueles blocos ali, aqueles blocozinhos ali. É, eu sempre tive intimidade com ele, antes da gente ser parceiro.
> MIS: Foi o Mario Reis que apresentou você a ele?
> Bide: quem?! Não, não! eu já conhecia o Marçal há muitos anos!

O entrevistador não se dá por vencido, e pergunta em tom de afirmação:

> MIS: Mas, [para a composição d'] o "Agora é cinza", foi o Mario Reis que aproximou vocês [?]. Então, conte a história.
> Bide: *Esse, o "Agora é cinza", o falecido Marçal [que] encontrou comigo:* "o, Bide você tem gravado diversos sambas, você podia gravar comigo esse samba o Agora é Cinza". Eu disse — Qual é o "Agora é Cinza"? Ele cantou o estribilho pra mim, eu disse: — é, de fato é bonito. E eu já ouvi cantar esse samba. [...] aí fiz a segunda parte e gravamos o samba. [...]
> MIS: Quer dizer que a ideia inicial do "Agora é cinza" foi do Marçal?
> Bide: é... (Bide, CD 12.2, f. 2, grifos meus com o narrador).

Difícil convencer esse pessoal... A naturalidade com que a "sugestão Mário Reis" é formulada e a insistência importunante nesse ponto mostra que tal causo devia estar, como o que envolvia Noel, circulando nos escritos dos jornalistas-críticos-memorialistas ligados ao MIS, e na esfera pública de discussões musicais[194]. Nesse caso, novamente, Bide *enfatiza* a ausência do sujeito que é objeto da sugestão dos entrevistadores — Mário Reis — em sua história. Por quê? Quem é essa figura?

Homem branco, cantor ainda atuante no tempo do depoimento, Mário Reis era membro de uma rica família da elite carioca, seu pai era empresário de grande capital. Formou-se em Direito na mesma turma de Ary Barroso, na Universidade do Brasil, mas, como este, resolveu

[194] Cf. Capítulo 1. Ainda não encontrei uma fonte na imprensa que feche esse quebra-cabeça completamente, embora não ache que ele seja necessário para a comprovação de que a história circulava. Isso fica muito claro no próprio depoimento.

enriquecer no meio musical, como cantor. Sua carreira começou simultaneamente à de seus amigos Almirante e Noel Rosa, e sua fama se fez rápido, pelo balanço de sua interpretação, pela sua "bela" e bem-vestida figura, segundo os padrões de beleza e elegância hegemônicos, e pelo fato de comprar, senão roubar, as obras dos compositores do "samba de todos no Morro", da rede musical de Bide[195]. Esse é um elemento-chave para entendermos as repostas de nosso pensador. A figura de Mário Reis lembrava Bide desse que é um dos maiores desafios que ele e seus amigos mais próximos enfrentaram em suas carreiras, a possibilidade de apropriação de suas obras, do qual ele já havia falado com extrema eloquência naquela tarde. Antes de mostrar como Bide dramatizou essa difícil lembrança, e para que possamos compreendê-la, é preciso traçar o contexto tenso e desigual em que ela se insere e que tem sido tratado com notável negligência até pelas mais sérias contribuições à historiografia do samba. Esse mergulho é fundamental para entendermos o caso Noel.

Para ler o "caso Noel": malandros brancos e trabalhadores negros na ascensão do novo samba (1927-1940)

O *boom* do "Samba do Estácio" não foi no mais das vezes representado nos palcos, rádios e gravadoras pelos seus próprios criadores, mas sobretudo por homens brancos, como Reis, Francisco (Chico) Alves[196] e Almirante (ainda que as mulheres brancas, como Carmen Miranda, também recebessem destaque), que dominavam, por meio de lucrativos contratos junto às empresas do setor, esta que era a posição central do mercado e ponte para cargos de direção nessas empresas: a de cantores. Como "estrelas", e amparados por laços próximos, às vezes familiares (caso de Reis), com a elite econômica e os capitalistas da indústria cultural, eles tinham o poder de decidir sobre boa parte do material que seria gravado e impresso. Muitos cobravam por isso o pedágio dos direitos autorais, quando não roubavam os sambas que se popularizavam na cena vernácula do carnaval, dos bares e das gafieiras do entretenimento popular.

Esse domínio racial era facilitado pelo maior acesso de brancos aos capitais educacionais e econômicos, mas também se assentava em práticas sistemáticas de discriminação. A equipe do MIS, nos anos 1960, 1970 e além, silenciou-se copiosamente sobre o assunto do racismo

[195] Uma apresentação do cantor, desde uma perspectiva branca, encontra-se em: http://dicionariompb.com.br/artista/mario-reis.
[196] Ver a foto dos dois em: https://blogln.ning.com/profiles/blogs/deliciosos-duetos-de-francisco-alves-e-m-rio-reis.

nos depoimentos que realizou com músicos populares[197], mas, para nossa sorte, os depoentes quebraram esse silêncio e nos ajudam ilustrar essas práticas, que Bide viu de perto e que apenas recentemente vêm recebendo atenção da historiografia acadêmica.

Bryan McCann captou a operação de *color-lines* ao observar o pequeno número de artistas de pele mais escura que a de Orlando Silva ou Sílvio Caldas entre os maiores cartazes das gravadoras e estações rádio desse período — uma barreira que compositores como Geraldo Pereira e Wilson Batista denunciavam em algumas de suas composições das décadas de 1940 e 1950 e procuram, sem sucesso, transpor. Conquistas profissionais como as de Patrício Teixeira, único cantor de pele escura contratado da Mayrink Veiga durante os anos 1930, não eram comuns e tinham como preço a violência simbólica cotidiana, advinda do público, de seus colegas e empregadores. A carreira do cantor foi marcada pela alcunha racista — frequentemente associada a pessoas negras de notoriedade nas mídias culturais — de "preto da alma [ou voz] branca" [198].

Figura 28: Flagrante do 2º Broadway Cocktail, 1932

Em primeiro plano, da esquerda para a direita: Francisco (Chico) Alves, Noel Rosa, Carmen Miranda e Almirante. Fonte: DOMINGUES, [1963] 2013.

[197] Em apenas um dos 39 depoimentos que consultei para esta pesquisa — depoimento incomum, realizado por integrantes de movimentos negros com o compositor da Império Serrano Aniceto Menezes em 1991 — o racismo foi parte dos temas propostos pela bancada de entrevistadores do MIS.

[198] Ver MacCan (2004, p. 86-90), que trabalhou com a documentação de rádios e gravadoras desse tempo. Ver também o já citado trabalho de Borges Pereira ([1967] 2001). Sobre Patrício Teixeira, ver Dantas (2019).

A despeito de seu relativo sucesso, havia lugares em que Patrício Teixeira simplesmente não podia entrar. Essa figura ilustra isso. Trata-se de um flagrante do "segundo Broadway Cocktail", em 1932, evidência de que, além de interesses econômicos, os intercâmbios do mercado cultural dos EUA com o brasileiro envolviam também certos padrões raciais. Descrito como "um *cocktail* bem brasileiro" nos jornais, as estrelas convidadas eram todas brancas, como devia ser também a plateia. A pele menos clara na foto é a de Josué de Barros (quinto da esquerda para a direita), cujos traços faciais não indicavam ascendência africana e cuja família descendia do poderoso Visconde de Pedra Branca[199].

O "cocktail" não era um evento isolado. Até a década de 1940, havia espaços musicais no Rio de Janeiro cujo prestígio advinha em boa medida da interdição à entrada de pessoas de cor. O ex-diretor artístico do Copacabana Palace, José Caribé da Rocha e sua esposa, em entrevista ao MIS nos anos 1990, falaram com indisfarçado orgulho da fama ariana e homofóbica desse lugar:

> Caribé: O Copacabana era muito estrangeiro. Não tinha preto, preto não podia ir pra lá, nem na orquestra. Depois é que foi um crioulo americano chamado Claude Austin. [...] Depois *eu fui deixando entrar* um músico e outro e tal, porque nem músico podia ser preto. [...] Mulher sem chapéu não entrava. Depois e tudo foi mudando. [...] Era um núcleo SA.
> Leda Rivas: Eu acho o Copacabana um lugar difícil de ser imitado, sabe? Principalmente dentro dessa área artística e de vida noturna. Muita categoria em todos os sentidos: tinha categoria na direção, *tinha categoria nos frequentadores, tinha categoria nos artistas que entravam ali*, se adaptavam perfeitamente"
> Caribé: É disciplina! Por exemplo não se permitia... Você sabe que todo bailarino é um pouco pra lá, né? E acontece que eles tinham essa coisa de beija daqui beija de lá, "Ah, meu amor" [risos geral da plateia] — isso foi tudo proibido. (José Caribé da Rocha, 1993, CD 883.4, f. 2, grifos meus).

O trombonista Raul de Barros contou ao MIS, em 1978, que, depois de iniciar sua carreira nas gafieiras da Zona Norte do Rio nos anos 1930, "desceu para a cidade" (Zona na Sul), para trabalhar em *dancings*:

> [E] aí eu passei pro Copacabana Palace, que, por sinal, *foi um pânico*. Porque seguinte... eu estava acostumado a tocar em pequeno conjunto, tocava à vontade, como queria, como gostava, né? Mas sempre com aquela noção de conjunto. Deu-se uma vaga de trombone no Copacabana Palace, então me chamaram. Eu não queria ir porque... Sabe como é que é... Naquele tempo havia a distinção. Música de cassino, músico de gafieira, e músico de Dancing. *Gafieira é aqueles músicos mais humildes, daquela camada que eu comecei*. Dali, dado o meu progresso musical, que eu sempre procurei ter, eu passei da gafieira pro dancing, que aí já era outra categoria. Então eu fui chamado pra ir pro Copacabana Palace. *E o medo?* O medo de ir pro Copacabana porque... Naquele tempo havia distinção... quem era de dancing era de dancing, então tinha até ponto de referência, e encontro. Quem era de gafieira, os mais pequenos, era

[199] *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 7 ago. 1932.No primeiro "Cocktail", estava o também Silvio Caldas, o único "cantor" que não ia à procura de Bide (segundo Bide), para lhe "dar a volta": *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 28 jul. 1932. Sobre Josué de Barros, consultar: https://dicionariompb.com.br/artista/josue-de-barros/.

> na Praça Tiradentes do lado do Café Capital, ali. Quem era já de... Dancing e de cabaré era o café Nice, ali na altura, na Av. Rio Branco, onde tinha a galeria Cruzeiro. Ali era o ponto de referência do pessoal de outra categoria, dos dancings, cabarés e cassinos. Muito bem. Então eu fui chamado pra ir pro Copacabana Palace. *Então eu fiquei meio receoso*. Como é que eu vou tocar num cassino, nunca toquei num lugar desse! Mas, como eu nunca fui medroso. Simão Butman era o maestro. Então havia uma história, o seguinte. *Porque lá no Copacabana Palace, naquela época, havia o preconceito de cor*. *Então não havia músico de cor no Copacabana Palace.* O músico de cor mais escura — embora não é [negro] — mais escura na época (ainda tocam atualmente) era Maurílio (piston) e Benedito (piston). O Benedito é sinfônico e o Maurílio é música popular. Esses que eram os mais escuros da orquestra da época. E não são escuros, são claros, bem claros. (Raul de Barros, 1979, CD 543.1, f. 4, grifos de quem?).

A hesitação e as explicações de Raul nos ajudam a dimensionar o desafio dos musicistas negros em espaços onde a discriminação era um princípio organizativo e a mostrar que esses espaços estavam por toda parte. Segundo Raul, havia entre instrumentistas subdivisões baseadas em níveis não de técnica, mas de classe e raça, de acordo com os lugares onde eram autorizados a tocar — gafieiras, dancings e cassinos, em escala ascendente de "preconceito de cor". Daí podemos entender por que a grande cantora Elizeth Cardoso, segundo afirma ao MIS em 1970, "nunca nem entrou em um cassino". Donga — contou-me sua neta Zaíra, em entrevista realizada em 2020 — também teve de cancelar shows no Cassino Fluminense — entre os anos 1920 e 1930 — por negar-se a entrar com seu grupo pela cozinha, como exigia a direção[200]. Sobre o mesmo período, Pixinguinha afirma, em entrevista concedida nos anos 1960 ao sociólogo João Batista Pereira, que, de fato:

> Havia muita resistência. [...] *Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos*. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia. *Nós sabíamos desses locais proibidos* porque um contava para o outro. O [Arnaldo] Guinle muitas vezes me convidava para ir a um ou outro lugar. Eu sabia que o convite era por delicadeza e sabia que ele esperava que eu não aceitasse (PIXINGUINHA, 1987, p. 80).

O dono do Copacabana Palace, Arnaldo Guinle — sempre lembrado pela historiografia da música popular como mecenas da ida dos Oito Batutas a Paris (1922) — tinha rodas de amigos (além de negócios) onde Pixinguinha não era bem-vindo. Se o problema era tal entre instrumentistas, que poderiam ficar escondidos atrás de bailarinas ou no fosso da orquestra, imaginem o que se passava entre os cantores, que deveriam ocupar o *spotlight*. Jamelão, em seu depoimento ao MIS, falou como se davam as coisas para cantores como ele nos *dancings* da Zona Sul — *dancings* não eram nenhum oásis — já na virada dos anos 1940 para 1950. Ele

[200] Elizeth Cardoso, 1970, CD 61.1, f.9. ZAÍRA, 2020.

contava que havia sido convidado, pelo amigo Onéssimo Gomes (também negro, de pele mais clara), para substituí-lo no Dancing Avenida:

> Mas tinha um... chefe lá que tomava conta lá dos negócios das bailarinas e orquestra, que era o Agnaldo, ele não me suportava. Ele não me suportava mesmo. Eu acho que ele... que ele era [tosse]... na minha opinião ele era racista. Ele não gostava de gente de cor não, entendeu? Sinceramente ele não gostava não. Isso eu já disse certa vez, depois de muito tempo a ele, e ele ficou meio sem-graça comigo, mas... a vida é assim. De formas que... eu cheguei lá, esse rapaz ficou fazendo tudo para me botar pra fora. *Apesar de eu estar em grande forma naquela ocasião*. [...] Fiquei lá seguramente umas duas semanas no máximo, porque no fim de duas semanas ele fez tudo... quando eu cheguei pra trabalhar ele disse: "não, você não precisa mais vir não! Precisa vir não. Pode ir embora que eu já arranjei outro cantor pra botar lá." Aí, botou lá o Paulo Pinheiro, que hoje até trabalha aqui nos correios da Praça Mauá. [...] eles pegaram a minha carteira pra assinar, mas não assinaram. Ficaram dizendo que iam assinar, que iam assinar, mas não assinaram. Quer dizer, quando eu pensei que tava garantido, eles me deram o ponta pé. (Jamelão, 1972, CD 53.1, f. 6, grifo meu).

E, repita-se, quem era barrado em casas de show, espaços em evidência nas fontes que acabamos de citar, não tinha sorte muito melhor em rádios e gravadoras. Em todas essas instâncias do campo entre os anos 1920 e 1940 havia boa dose de aversão a negros, e isso é da maior relevância para compreendermos as balizas dentro das quais o "samba de todos no morro" estourou no mercado fonográfico.

O jornalista Francisco Guimarães, o Vagalume, em seu *A roda do samba* (1933), enfrentou com veemência o monopólio racial da posição de cantor e as apropriações que isso possibilitava: a compra e ou roubo de sambas das comunidades negras para serem gravados e vendidos no mercado como obras de brancos. Dirigindo-se principalmente a Francisco Alves, o mais famoso comprador de música, dizia Vagalume:

> O que fôr bom e destinado ao sucesso, não será gravado na [gravadora] Casa Edison sem o beneplacito do consagrado autor dos trabalhos de homens modestos, que acossados pela necessidade são obrigados a torrá-los a 20$000 e 30$000, para que o Chico [Alves] apareça, fazendo crescer a sua fama e desfructando fabulosos lucros! (GUIMARÃES, 1933, p. 29-30, grifos meus).

A historiografia brasileira da música popular, além de não tratar do racismo em ambientes musicais, costuma minimizar essa prática da compra e roubo de música como "coisa da época", da qual todos os/as sujeitos/as atuantes no meio participavam em alguma medida desde a gênese do samba no mercado, na década de 1910. Para desgosto de Vagalume — se ele pudesse ver o que se passa em nosso século — Chico Alves e Mário Reis são até hoje apresentados como "salvadores", "mediadores" ou "popularizadores" de músicos negros das classes trabalhadoras. Lira Neto (2017), por exemplo, afirma:

> De quando em vez, com seu ouvido apurado, Chico [Alves] *garimpava o material bruto nas mesas dos botecos* e depois lapidava, alterando tempos e compassos, engastando frases melódicas, dando roupagens mais límpidas à criação original. [...] *De um modo ou de outro, graças ao Chico, o novo tipo de samba [do Estácio] surgido em meio essencialmente marginal começou a ter amplo ingresso no mundo do disco e do rádio* (p. 231, grifos meus)

O autor não tem nenhuma evidência de como Alves manipulava o "material bruto" — expressão que banaliza a prática do roubo e desumaniza criação dos verdadeiros autores — mas acredita que o fazia, estética e comercialmente, para o bem do samba. Clementina Cunha (2015) segue no mesmo diapasão:

> Ismael cresceu como um satélite de Francisco Alves, que *o tirou do hospital e da pobreza* para a fama quase instantânea. E não foi apenas Ismael a subir: o primeiro sucesso do operário Bide foi "A malandragem", também de 1928, e no mesmo ano estreou o valentão Brancura [...]. *Todos eles foram "pescados" e levados aos estúdios por Francisco Alves*, iniciando uma nova fase em suas vidas" (2015, L. 4668-4683, grifos meus)

Carlos Sandroni ([1997] 2013, p. 174) chega a sugerir ironicamente, citando uma frase atribuída por Sérgio Cabral ao sambista Bucy Moreira, que Vagalume era um "ingrato" por denunciar e criticar Francisco Alves. Aparentemente, para o musicólogo, esse sujeito fazia um favor às comunidades negras e deveria ser cumprimentado por isso[201].

Essas contemporizações, além de subestimar a agência de pessoas negras — que aí parecem passar o tempo a esperar que alguém a "salve da pobreza" — e até animalizá-las — em expressões como "foram pescados", "material bruto" —, não levam em conta a racionalização da compra de sambas que Vagalume denunciava, nem as consequências diferenciais que ela tinha, entre o fim da década de 1920 e o início da seguinte, para as possibilidades dos profissionais da "raça" à qual o jornalista afirmava ter orgulho de pertencer.[202]

A discriminação e exploração racial é uma constante na história da música brasileira no século XX, mas, como ocorre também em outras esferas nas sociedades americanas contemporâneas, teve momentos de maior flexibilidade, de recrudescimentos e de rearranjos. Vagalume, ao contrário de seus críticos, estava atento a tais processos.

---

[201] Para uma crítica dessas leituras contemporizadoras, ver Lima (2021) e em Hertzman (2013) a seção "The king of my sambas".
[202] Guimarães ([1933] 1978, p. 65).

A exemplo do que se passou em todo o Mundo Atlântico na mesma época, nas primeiras duas décadas da fonografia no Brasil (1902-1925), o setor andava a reboque do mercado de partituras, principal provedor do consumo doméstico de música no período. O foco então conferido a gêneros instrumentais dançantes — como o maxixe e o *cake-walk* — e a curiosidade branca em relação à música e à cultura afro-americana abriram importantes espaços para cantores, compositores e instrumentistas negros[203]. Alguns deles, como Eduardo das Neves — que também era empresário, dramaturgo e ator, como seu parceiro Benjamin Oliveira, "Beijo" —, chegaram a atingir certa prosperidade econômica, e Vagalume sabia bem disso, já que fora parceiro artístico e amigo desses músicos. No início dos anos 1920, muitos dos/as sujeitos/as que brilhavam no cenário musical de ascensão do chamado "samba-maxixe" e das *jazz-bands* — Pixinguinha, Donga e (seus conjuntos), Caninha e Sinhô, entre outros — eram herdeiros culturais e profissionais diretos das redes daqueles e de outros pioneiros. O caso de Irineu de Almeida (1863-1914) mostra isso claramente. Ele teve diversas parcerias com Beijo e Vagalume; morou na casa do pai de Pixinguinha, na mesma época em que Sinhô também se hospedava lá; foi o primeiro e maior professor de música do flautista, além de ter mediado suas primeiras gravações[204].

Para além de um *know-how* próprio de quem fazia cotidianamente a experiência das tradições vernáculas de música negra, o sucesso desses compositores foi sólido enquanto durou o "reino" das partituras, pois esse suporte dava visibilidade aos seus nomes, em detrimento dos intérpretes, que eram os próprios consumidores dessas folhas de música. Mesmo que fosse comum, no *marketing* das partituras, a inclusão de fotografias de cantores e instrumentistas brancos, que tocavam nos espetáculos teatrais da época as peças vendidas, o nome do compositor não perdia sua visibilidade[205].

A popularização do gramofone nos anos 1920 e o aparecimento da rádio comercial movem a inclinação dessa balança progressivamente para o lado dos intérpretes, os cantores, vozes que seduziam os ouvintes de uma indústria em processo de massificação[206]. Ao mesmo

[203] Ver "Musicians outside the circle" em Hertzman (2013), além da primeira parte no livro de Abreu (2017).
[204] Ver "Black riches", em Hertzman (2013, página), além da primeira parte no livro de Abreu (2017). Vagalume, "Beijo" e Irineu de Almeida produziram juntos, por exemplo, a peça A filha do campo, em 1906: "A filha do campo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1906, p. 8. Sobre a vida e obra de "Beijo", ver Silva (2007); Sobre Eduardo das Neves: Abreu, (2010; 2017). Sobre Vagalume: Pereira (2015). Sobre Irineu, ver pixinguinha.com.br. Sobre Anacleto: Diniz (2007). Sobre o percurso dessas continuidades e musicistas negros na fonografia, ver: Dantas (2010, p. 98-99); Hertzman (2013); Abreu (2017). Sobre essas continuidades entre gerações, ver o sexto capítulo desta tese.
[205] Sobre as capas de partitura: Abreu (2017).
[206] Até 1916, no mercado cultural dos EUA, as empresas de indústria fonográfica se concentravam na venda dos próprios gramofones e no desenvolvimento de novas tecnologias de gravação. Os discos eram chamarizes para o

tempo, os lucros da indústria cultural atraíam cada vez mais sujeitos brancos, letrados e de famílias de classes medianas e altas para suas lides, recrudescendo a operação do racismo nesse meio. Essa "distinta" mão de obra — que Vagalume chamava ironicamente de "sambestros" — na medida em que *adquiria* alguma *expertise* nos saberes originários das comunidades negras, tornava cada vez menos necessário que o capitalista recorresse diretamente a estas. Assim, mesmo um setor ainda significativamente representado por músicos negros até meados da década de 1920, como o samba, passava progressivamente para mãos de profissionais brancos. Isso ocorre em todos os setores da produção musical, em ritmos diferentes em cada caso. Em 1929, Pixinguinha foi contratado como arranjador da gravadora RCA Vitor, uma posição bastante elevada, que dava continuidade ao destaque alcançado por seus predecessores da geração de Irineu de Almeida. Já pelo fim da década de 1930, como mostrou Virgínia Bessa (2005, cap. 9), ele era preterido nas gravadoras por arranjadores brancos, descendentes de italianos, como Radamés Gnatalli e Lyrio Panicalli.

Francisco Alves e Mário Reis atuavam no momento crucial dessa virada. Além de tomarem para si os holofotes enquanto cantores, a compra de canções (e de sua autoria) lhes permitia passar para trás os antigos "reis do samba", como Sinhô, ao tirar-lhes a função, os ganhos econômicos e o reconhecimento como compositores, pois seus nomes literalmente desapareciam do mercado. Se Alves e Reis iniciaram suas carreiras no disco interpretando obras de Sinhô[207], no início dos anos 1930 eles mesmos serão os (falsos) compositores, acumulando, por meio de um investimento calculado e uma falseta autoral, todas as funções da cadeia criativa pré-estúdio. Essa estratégia se orientava por uma lógica racializada, que passava tanto pela exploração de grupos marginalizados — como o dos amigos de Bide — quanto pela eliminação de concorrentes em posições de relativa igualdade *no campo* — como Sinhô.

Vagalume não foi o único intelectual negro a compreendê-la dessa forma. Corroborando e complementando o jornalista, mesmo sem explicitar a cor dos personagens mencionados, e geralmente sem assumir a postura combativa de Vagalume, as memórias dos musicistas da rede

---

mercado do fonógrafo. Na década de 1920, o disco assume progressivamente a centralidade (BRUNDAGE, 2011, p. 23). Como esse mercado se desenvolve de forma praticamente simultânea, e interligada, nas principais metrópoles das Américas e da Europa, o mesmo movimento parece ter se dado no Brasil, embora com algum *delay*. Não encontrei na literatura brasileira análises sobre esse processo. Sobre a construção das primeiras estrelas do disco, embora ainda careça de maiores estudos, ela data no fim dessa década e início da seguinte (McCANN, 2004, p. 138-142).

[207] As primeiras gravações de Francisco Alves datam de 1920, com músicas de Sinhô, segundo a documentação da Casa Edison analisada por Caroline Dantas (2010, p. 119-140). A primeira gravação de Mário Reis que temos documentada data de 1928, também uma música de Sinhô; na gravação ele foi acompanhado de Sinhô e Donga, ambos ao violão: "Que vale a nota sem o carinho da mulher"; compositor, Sinhô; Intérprete, Mário Reis; acompanhamento, dois Violões [Sinhô e Donga]; Nº da matriz 1741-1. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/26555/que-vale-a-nota-sem-o-carinho-da-mulher

de sociabilidade de Bide registadas no MIS apontam para Reis e Alves como gestores da compra — eventualmente roubo — *em série* de sambas, construtores de um mercado racionalmente organizado, de funcionamento regular, com lucros calculados, preços tabelados, e tendo como alvo principal as comunidades negras.

> Aí me apareceu o falecido Baiaco no morro. (Se lembra do Baiaco, né?, de *Arrasta Sandália*?)[208]. Aí o Baiaco que me abriu as vistas, me levou pra cidade, tal, *foi me ensinando tal*, e eu deixei de vender. Chico ia lá comprar e eu dizia: não! Eu não vendo mais. (Cartola 1967, CD 139.2, f. 3, grifos meus).

Parceiro de composição de Cartola, Carlos Cachaça, já nos anos 1990, fala do caráter coercitivo desse "negócio" e parece sugerir que Reis e Alves loteavam a cidade (ou seria os gêneros musicais? Ou os compositores?), de acordo com seus interesses fonográficos e editoriais:

> MIS: Você sabe quantas músicas fez em parceria com Cartola?
> Carlos Cachaça: Ah, gravado eu tive muitos. Agora, sem gravar, inéditos, tive um bocado. Cantado no morro né? Antigamente gravar era muito difícil. Havia aqueles *gravadores oficiais de samba* que era Chico [Alves], era Mario Reis, essa turma. *E tinha uma área que eles atuavam naquela área*. O samba era comprado. *Só queriam gravar comprando*. (Carlos Cachaça, 1992, CD 826.1-2, f. 13, grifos meus).

Para completar essa teia de memórias, vejamos como Bide, que foi um dos primeiros a ter sua obra apropriada por Chico Alves, contou essa história. Dessa forma, podemos ter uma ideia ainda mais densa dos sentimentos que essa prática despertava, de como ela marcou Bide, do que ele pensava sobre ela e de como isso se relaciona com a disputa que ele travava com seus entrevistadores em 1968:

> MIS: Como você conheceu o Francisco Alves?
> Bide: Eu cheguei a ter contato com ele porque eu fiz um samba, *A malandragem*, foi 27 pra 28[209]. E todas as escolas, todo bloco cantava, né? Os outros aprendiam e cantavam. A gente saia de uma gafieira e ia pra outra. Eu fui pra gafieira lá da Estrela Dalva, Lá no Largo do Rio Comprido. E estavam cantando esse samba lá, a orquestra tava tocando esse samba com versos de improviso. Chegou o porteiro e disse assim:
> — Oh, Bide, tem um rapaz aí, que está te chamando lá embaixo.
> Nessa altura tá eu, tá o Brancura, tá uma porção deles. Tava sentado naquela mesa, outro naquela. Gafieira a gente não senta nunca junto, que às vezes dá uma lambança com um, a gente, né?...
> — Chamando a mim?
> Eu fiquei admirado de me chamar, era quase uma hora da manhã. Aí eu desci. Aí desceu aquele time todo pela escada:
> — Que é Bide, que que há com você aí?

[208] Bide conta que "Arrasta Sandália" foi tomada por Baiaco e Benedito Lacerda de algum sujeito vulnerável, "nortista", nos arredores do Estácio. (Bide, 1968, CD 12.2, f.1).
[209] Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/25861/a-malandragem.

Pensavam que tavam me chamando pra fazer alguma falseta comigo. Mas quem é que tava me chamando? Era o cunhado do falecido Francisco Alves. Ele disse:

— Olha, o senhor que é o Bide?

Eu não conhecia ele.

— Sou, por quê?

— Porque o Chico Viola [Chico Alves] tá te chamando. Tem um rapaz ali no carro, o Chico viola, conhece?

Eu digo:"não". Eu não conhecia mesmo.

Aí ele saltou do carro. Disse:

— Ah, é você que é o dono desse samba que tá tocando aí em cima?

Eu digo: sô.

— Você é o Bide, aí do Estácio?

Eu digo: "sô, por quê?".

— Você quer que eu grave esse samba?

Eu disse — depende né?

Ele disse — eu vou gravar esse samba.

Eu disse — mas como que você vai gravar?

— Eu vou marcar com você, você vai na minha casa, encontrar comigo lá, pra me dar a música. Você escreve a música e me dá letra tudo que eu vou gravar.

Eu disse: — mas quando é isso?

Ele disse assim: — você pode ir amanhã lá em casa?

— Não.

— Pode ir na segunda-feira?

Eu digo: *ah, não posso.*

Eu trabalhava, né? Eu trabalhava no Bordallo.

Marcamo então de eu levar na casa dele, na quarta, *depois do meu trabalho*. Chegando lá tava o Rogério Guimarães [*branco*[210]]. Eu conhecia ele, sabe? mas ele não me manjava não. Ele tava com papel de música pra escrever. Ele disse

— Canta o samba aí, que eu tenho escutado já na Lapa.

Aí eu, já sabia que o homem queria gravar, fiz logo uma segunda parte. *Lá no trabalho eu pedi que eles datilografassem a letra pra mim*, e levei duas. Eu cantava e o Rogério escrevia. "Canta aí", aí eu começava. Ele fala, "para", escrevia lá e aí: "continua.... para". Depois que ficou pronto eu fui ensinar a letra e a melodia pro Chico, até ele decorar. Quando acabou então ele disse

— Olha, eu vou gravar esse samba amanhã. *Você não pode ir na gravação*, mas eu mando te avisar. Você, quando for 5 horas da tarde, você vai no Vieira Machado [Editora], do seu Ernesto. Pra assinar o contrato no Vieira Machado, da partitura.

Era no princípio da Rua do Ouvidor quase com o Largo São Francisco. *Até aí não falou nada de dinheiro comigo. Nada de parceria, nada comigo*. Aí eu deixei correr o negócio. *Nessa altura quem está queimado é o falecido Sinhô — que eles me conheciam, me conheceu rapaz, né? — e o Caninha*. Eles me conheciam, do Estácio. Aquela época lá! É que eu tô velho. *Naquela época eu era o Bide!* Agora eu tô velho, não posso dar um pulo.

E eles tão amagoado com isso. Caninha e o falecido Sinhô. Ficaram aborrecido com aquilo. ***É, que ele [Chico Alves] tava de malandragem comigo***. Lá no Vieira Machado ele fez direito, que eu fui lá e assinei. Lá o que tinha pra receber eu recebi. *Mas no disco é que foi o tal negócio. Eu nunca assinei contrato do disco. O disco já tinha vendido à beça. Saiu só o nome dele. O samba já era cantado já.*

(Depois que saiu no disco então foi melhor. É que naquela época mesmo não vendia, se vendesse eu tava rico com *Agora é Cinza*. Não é?)

Aí, o falecido Caninha encontra comigo e me chama, mas eu não podia ir com ele. Eu digo

— Oh, Caninha, eu tô na hora do almoço.

— Mas você vai comigo!

Eu até ia ser suspenso lá no trabalho. É que meu *pai trabalhava lá na fábrica de forma e eu trabalha no calçado né? E eu pedi ao meu pai*:

— Eu vou sair pra ver um negócio aí...

Aí saí dali com o Caninha. Caninha foi comigo, o falecido Sinhô. Aqui na Rua Sete de Setembro, aonde era o *[Fred] Figner [Branco, Dono da casa Edison, primeira gravadora do Brasil]*. Chegando lá:

— Quero ver esse contrato da "Malandragem", que o Francisco Alves gravou, que o disco tá na rua, não sei que.

---

[210] Ver foto em: http://elizabethdiariodamusica.blogspot.com/2011/08/rogerio-guimaraes.html. A foto mostra Rogério e Chico Alves juntos.

> A essa altura eu já tava com a parte de piano que eu panhei lá no seu... Ernesto.
>
> ***Eles [Caninha e Sinhô] também brigavam no samba eles dois né, mas nessa altura eles estão amigos, e eles me defenderam.***
>
> *Chegamos lá, pedimos pra ver o disco. Não tá meu nome. Ihh, eu fiquei feito um maluco!* Mostramos a partitura pro povo da gravadora. Eles perguntaram se eu tinha assinado algum contrato pelo disco, eu disse que não. O Caninha tava maluco! Eu disse:
>
> — Oh, Caninha, deixa isso prá lá, que isso vai me pagar de outra maneira...
>
> Aí, um belo dia, eu tava invocado, encontro o Caninha e fomos cobrar o Chico no teatro Carlos Gomes. Aí eu disse pro Caninha:
>
> — Eu vou lá dentro. Ele vai me dar o dinheiro agora!
>
> Eu entrei. Lá tava também o maestro *Freire Júnior [branco]*, que ficou tentando dizer: "não, Bide, calma, vamo conversar". Chico também veio pedir calma, querer conversar. Eu digo
>
> — *Não tem mais conversa contigo! Isso é papel que você faz comigo?!*
>
> Aí ele tentou arrumar um dinheiro na hora, falou com o Freire Júnior. Freire Júnior falou, reclamou com ele:
>
> — Como é que você faz isso? — colocar eles naquela situação, assim, em perigo.
>
> — ***Eu ia preso naquele dia mesmo! Você sabe lá, a primeira música minha, quando eu vejo, ser marretada assim, sem tá meu nome!***
>
> Freire Júnior então falou pra passar na casa dele, pegar o dinheiro.
>
> Foi uma mixaria. Parece que uns 200 mil réis.
>
> MIS: *mas era dinheiro naquela época, não?*
>
> Bide: Naquela época era. Mas eu não me conformei não! Procurei ele de novo e disse:
>
> — ***Você vai botar o meu nome no disco!*** *Se não eu vou embargar o disco com um advogado.*
>
> Aí ele foi amaciando, elogiando, dizendo que ia gravar outras. Me enfeitando, compreende? E ficou por isso mesmo. Eu fiquei com prejuízo e *sem nome***.** Depois ele gravou outras. ***E tinha que gravar mesmo porque nessa parte [quando ele veio gravar essas outras] eu já tinha nome!*** (Bide, 1968, CD 12.2, f., 2, grifos meus com o narrador)[211].
>
> **[...]**

Essa narrativa é uma torrente de experiências, valores, símbolos e uma demonstração impressionante da habilidade literária de Bide. A ideia central de defesa do fruto de seu próprio *trabalho* — palavra repetida diversas vezes — intelectual, *sua* música, fica patente. Defesa narrada como enfrentamento físico, eventualmente violento, e como possível enfrentamento legal, seja por que Bide tivesse de fato essa carta na manga — como alguns de seus companheiros de roda no Estácio demonstraram ter em seu cotidiano embate com a política nos anos 1920[212]—, seja como estratégia de intimidação. A tenacidade do protagonista evoca, para mim, a sua imagem de trabalhador desafiando o patrão, ao liderar a paralização coletiva de sapateiros em 1921, citada no início deste capítulo. Não é perfeitamente verossímil que o Bide que se revoltou pelos seus direitos como sapateiro também tenha se revoltado, sete anos depois, pelos seus direitos como compositor?

Fica evidente também qual é o grupo racial que o ajuda — compositores negros Sinhô, Caninha e o companheiro de gafieira, Brancura — e qual é o grupo racial que está *"de malandragem"* para cima de Bide — os brancos Chico Alves, Freire Júnior, Rogério

[211] As exclamações são marcas sempre das ênfases de Bide. Em itálico meus destaques. Em itálico e negrito meus destaques junto aos destaques de Bide. Intervim pontualmente na organização sintática e tirei passagens de tempo ([...]) para facilitar a leitura.

[212] Ver em Cunha (2015) as análises dos processos-crime contra Baiaco e Brancura.

Guimarães. Sobre estes últimos, temos um importante complemento. Minutos depois de finalizada a cena descrita cima, os entrevistadores perguntam como Bide conheceu Mário Reis, que gravou muitas de suas músicas. Bide responde:

> Conheci os dois [Chico Alves e Mário Reis] juntos, que eles iam lá no Estácio. O único cantor que ia lá no Estácio me procurar sem maldade, porque gostava mesmo de mim — não era pra me dar a volta — era o Silvo Caldas [branco?][213]. O único! Mário Reis, quando passava de carro, quando via gente sentado no botequim, ele nem entrava. Parava o carro, batia o papo [pra comprar música], mas nem sentava, e vinha embora. O Chico é que levou ele lá pro Estácio. (Bide, 1968, CD 12.2, f. 2, grifos do narrador).

A riqueza e a aparência bem conhecidas de Chico Alves e de seus companheiros são, assim, os signos do golpe armado contra o autor de "A malandragem". Chico Alves é descrito exibindo todo o seu poder ao esperar, no conforto de seu carro, a presença do compositor do que seria o "seu" mais novo sucesso, postura idêntica à de Mário Reis, quando ia fazer "seu mercado" junto aos amigos de Bide. Alves era filho de um comerciante português e, apesar de ter trabalhado desde jovem, teve sempre condições econômicas muito melhores que Bide, nunca foi impedido de entrar em qualquer lugar por sua cor e sua figura adequada aos padrões de beleza da época lhe abriu portas que eram fechadas a Bide. Alves, que iniciou a carreira na fonografia no fim dos anos 1920, logo se tornou o maior negociante informal de samba da cidade, e é como tal que aparece pela primeira vez na vida e na memória de Bide[214].

Esse não é um dado qualquer. Bide descreve Alves como um completo desconhecido de sua rede, que só aparece para tentar aproveitar-se dela, contradizendo frontalmente a sugestão — em si estranha e sem respaldo em fonte primária alguma — de Clementina Cunha (2015), segundo a qual o cantor era amigo e companheiro de roda dos sambistas do Estácio. Era o oposto, segundo Bide e seus companheiros, que a historiadora não procurou ouvir[215].

Contra essa malandragem histórica (não o estereótipo), o golpe de Chico Alves, mobiliza-se então — na narrativa de nosso compositor — uma pequena rede de músicos/amigos de cores, origens e condições sociais parecidas com as de Bide. Este, ao contrário de seu algoz, descreve-se como, e de fato era, operário orgulhoso e zeloso de seu ofício. Eis sua resposta à tentativa de gravá-lo para a posteridade como um "malandro do Estácio".

---

[213] "Branco"? Vejam as fotos de Silvio Caldas na Internet (há inúmeras). Em seu importante trabalho sobre Mano Elói, Alessandra Barbosa (2018, p. 173) encontrou matérias em jornais que identificavam Silvio Caldas como mulato, embora seus marcadores raciais de ascendência negra fossem muito tênues.

[214] Sobre Francisco Alves, Cf.: http://dicionariompb.com.br/artista/francisco-alves/biografia.

[215] CUNHA, 2015, L.1631; 2145; 4068-4087.

Embora Bide, como os/as demais musicistas que citei nesta seção, não racialize os personagens envolvidos na história que nos conta, não tenho dúvidas de que ele percebesse, a seu modo, o papel que raça e classe cumpriam nela e os preconceitos que ele combatia invertendo os marcadores raciais da ideia de "malandragem", que eram partilhados por seus interlocutores no estúdio do MIS. Eles próprios demostraram essa cumplicidade ao compositor, minutos antes, como vimos.

Agora, destaquemos um detalhe extremamente significativo. Quem aparece ajudando esse novo profissional da música, nessa nova fase do samba, é justamente aquele que fora "Rei" da fase anterior: Sinhô, até então o mais famoso profissional da música oriundo da comunidade baiana da Pequena África[216]. Essas pessoas e essas comunidades (Estácio, Pequena África), em que pesem suas diferenças, pareciam se ver, a julgar pelo que Bide nos diz, mais como parceiros que como adversários. De sua perspectiva, assim como da perspectiva de Vagalume, Sinhô e Caninha estavam ajudando um semelhante contra um inimigo comum, e, a meu ver, tentando impedir a tomada completa do mercado do samba pelo grupo que Chico Alves representava. Essa causa coletiva era capaz de diminuir eventuais inimizades: "Eles também brigavam por causa de samba, mas a essa altura eles [Sinhô e Caninha] estavam amigos, e eles me defenderam!". Caninha, além disso, era verdadeiro amigo de Bide, como ele demonstra em mais de um momento de seu depoimento e em entrevistas da mesma época[217].

Essas alianças, uma vez mais, contradizem as suposições de Clementina Cunha. Sem fontes precisas sobre esse tema, a autora sugere que membros da comunidade baiana — como Sinhô — e estacianos — como Bide — disputavam entre si a "chance" de gravar com Chico Alves. Ou seja, para ela, esse seria um doador de sucesso e prestígio pelo qual brigavam as comunidades negras, aparentemente conformadas com sua subalternidade. Embora sem dúvida houvesse conflitos entre esses grupos, a tese assim formulada não encontra respaldo nas memórias dos musicistas ligados ao Estácio ou às Tias Baianas ouvidos por mim e ofenderia Bide profundamente, pelo que temos aprendido sobre sua leitura de mundo[218].

Ofenderia também Ismael Silva, que, em entrevista concedida em 1939, parecia responder diretamente aos pesquisadores adeptos do "paradigma da mediação" (LIMA, 2021), que cobram mais "gratidão" a Francisco Alves:

---

[216] Embora, a essa altura, poucos habitassem ainda a região central da cidade, marco desse lugar de memória (a Pequena África).
[217] Sobre a amizade de Bide com Caninha e a ajuda que ele Sinhô lhe deram, ver, além de seu depoimento: "O discreto adeus do sambista". *Jornal do Brasil*, 25 mar. 1975.
[218] CUNHA, 2015, L. 2145-2174; 4668-4683.

> Francisco Alves, o ingrato
> Ismael Silva senta-se ao lado do cronista e começa a falar: — "*Devo* a Francisco Alves esses três anos de quase inatividade, frutos, talvez, da ingratidão do consagrado cantor. Como sabe o amigo, de resto todo o público sabe, de 1927 a 1936 não fiz outra coisa senão produzir para Francisco Alves, a quem com meus sambas *ajudei a dar glória e fortuna*. Quando circunstâncias más vieram colocar-me em situação difícil, *uma das primeiras pessoas a desprezar-me foi, justamente, o criador [intérprete] da "Voz e Violão", que já aí com certeza não precisava de mim em virtude de poder contar com a preferência de outros autores*. ("O retornar de uma sambista". *O radical*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1939, p. 6, grifos meus).

Em outras palavras, Ismael nos está sugerindo que o cultivo de um "exército industrial de reserva" — e de competição em suas fileiras — era parte da estratégia de Francisco Alves para melhor sugar o mais valor dos sambistas. Assim, o cantor podia fazer das produções destes últimos a fonte de suas "glória e fortuna", controlar o nível do pagamento de seus "parceiros" e abandoná-los quando bem lhe aprouvesse. Alves não era um solidário camarada das comunidades negras, era um intermediário compulsório, com quem elas se viam obrigadas a negociar.

Sinhô também ficou conhecido por se apropriar de músicas alheias, embora a racionalização dessa prática como mercado tenha sido inaugurada por Alves e seus comparsas[219]. Mas, segundo Bide, Sinhô via limites nessa prática, que estavam, pelo que apreendemos de sua narrativa e de outras fontes, relacionados ao grupo racial e à proximidade pessoal dos sujeitos envolvidos. Heitor dos Prazeres, ao falar de sua conhecida mágoa em relação a Sinhô, por este ter-lhe roubado uma de suas músicas, gravada com o título de "Gosto que me enrosco", faz uma ressalva:

> De fato, ele não sabia que a música era minha, não, isso é fato. [...] Porque nós nos conhecíamos muito, mas estávamos afastados, então, deixei eles pra cidade, então, andava por lá, estava afastado. Então a música fez sucesso, ele não teve o cuidado de perguntar quem era os autores, então foi pegando. (Heitor dos Prazeres, 1966, CD 184, f. 15).

Tal código de ética e o episódio paradigmático de solidariedade contado por Bide mostra também, mais uma vez, que vínculos fortes ligavam as rodas do Estácio e da comunidade baiana. Isso já nos é sugerido por alguns exemplos, como a onipresente figura de Heitor dos Prazeres, Bucy Moreira (neto de Tia Ciata e morador do Estácio) e Getúlio Marinho da Silva. Some-se a isso fato de que Caninha era — segundo Vagalume — um grande incentivador de novos talentos dos morros de "São Carlos, Kerozene, Mangueira, Salgueiro e Favela", um elo

[219] Ver, sobre Sinhô, Alencar (1968).

solidário entre diversas comunidades de música negra[220]. E se lembramos que Bide também ajudou os companheiros Ataulfo e Juvenal Lopes a ingressar na profissão, entendemos que essa não é apenas a história de *um* episódio de solidariedade, mas de uma cadeia histórica de sociabilidade e solidariedades negras, que marca diretamente os rumos da música no Rio de Janeiro, e para a qual pouco atenção se deu até o presente[221]. Essa rede de apoio era, como vimos, um dos motivos pelos quais Bide se mostra indignado e reivindica seus direitos diante de Chico Alves. Saber que não estava sozinho encorajava sua luta.

Compreendendo, contudo, que a posição de poder de seus adversários não seria abalada por um gesto desesperado, Bide decide — continua a narrativa — jogar com essa desigualdade, por mais revoltante que isso fosse, para continuar aproveitando as chances profissionais que surgiam, e para construir outras. Assim também fizeram Ismael, Cartola, Heitor dos Prazeres e outros. Em certos momentos, mesmo que fugazes, puderam usar a valorização de seus talentos no mercado para melhorar as condições de suas negociações. Ismael Silva, por exemplo, fala ao MIS que estipulou como condição para ser parceiro "exclusivo" de Alves — isto é, para que não negociasse suas músicas com nenhum outro cantor — que seu amigo (de Ismael) Nilton Bastos fosse incluído na parceria e que o registro de qualquer canção feita por qualquer dos três fosse registrada como sendo do trio. Segundo o compositor: "Francisco Alves não teve dúvidas. Aceitou a condição, como qualquer condição que eu apresentasse (hoje eu entendo isso) ele aceitaria. Porque ele parece que adivinhou [...], entrei com muita felicidade, vários sucessos, um atrás do outro."[222] Bide pensava de modo semelhante. Alves não lhe fazia favor ao gravar outras músicas suas — nos disse o compositor: "tinha mesmo que gravar, porque aí eu já tinha nome!". Se não era o vencedor econômico de sua batalha, Bide — como Ismael Silva — tinha certeza de que era o vencedor moral e de que o sucesso deste ou de Mário Reis dependia, em grande parte, de seu *trabalho*.

Esses sentimentos também encontravam ressonância nas gerações mais moças de compositores ligados às escolas de samba que enfrentaram a face mais desonesta dessas negociações. O portelense Zé Kéti, 18 anos mais jovem que Bide, também descreveu em seu depoimento a apropriação de sua primeira música (cujo título não foi revelado) por um homem branco como o drama inaugural de sua carreira de compositor. Foi nos anos 1940:

> Eu tinha vontade que meu nome aparecesse, nem que fosse em terceiro lugar, no disco. Porque todo moço que tem tendências poéticas, que gosta de ser compositor, o maior

[220] Guimarães (1933, p. 34-35).
[221] Ver Capítulo 6.
[222] Ismael Silva, 1966, CD 5.1, f. 4.

> desejo dele é ver *o nome dele num disco*, é ver o nome dele, assim, numa tela de cinema como *sendo o autor da música* do filme, não é? Mas é que isso tudo era desejo meu. Eu tinha aquela vontade de entrar pra sociedade dos compositores também, que era um negócio difícil demais. E ali eu lutava, sofria. [...] e ficava lá, pelo [Café] Nice lá, o dia todo, viu? Eu lembro que Nicola [Bruni, italiano, branco][223] dizia pra mim: "Zé Kéti, o sol é pra todos, o teu dia chegará". E o A S Silva [Aluísio Silva Araújo, branco][224], eu mostrava as músicas pra ele, mas todas as músicas que eu mostrava pra ele eram "tuberculosas", quer dizer, "fracas". Eu cantava, ele dizia assim: "isso é fraco, é muito fraco!" E um dia eu fui na rádio, Rádio Club do Brasil, tive a surpresa, assim, por acaso, tive a surpresa de ver a Heleninha Costa [branca] cantando uma música minha. E quando acabou, a orquestra terminou e tal, o locutor anunciou: "Acabamos de ouvir agora o samba de A S Silva!". Era uma das minhas músicas. É, uma das tuberculosas. (Zé Kéti, 1967, CD 176.1, f. 6, grifos meus).

O Café Nice ficou realmente famoso pela recorrência da prática do roubo de canções, como destaca, de maneira prosaica, o jornalista e conselheiro do MIS Nestor de Holanda, no livro que escreveu sobre o lugar. Segundo o mesmo autor, Francisco Alves era um dos mais assíduos frequentadores[225].

Um dos caminhos possíveis para, como músico negro, tentar se proteger desses malandros e defender seus direitos autorais era a filiação a alguma das sociedades de autores, mencionadas por Zé Kéti. Como mostrou Marc Hertzman (2013, p. 169), Donga e Pixinguinha e outros compositores negros participaram ativamente das mobilizações em prol na construção de mecanismo legais de proteção dos direitos autorais para musicistas populares após a tomada do poder do grupo de Getúlio Vargas. Bide também esteve envolvido nessa luta. Ele se filiou logo que pôde a tais sociedades, instituições fundamentais para viabilizar a carreira de compositores, pois possuíam poder e estrutura burocrática suficiente para cobrar e distribuir com regularidade os dividendos dos direitos autorais. Ele também esteve envolvido em um importante e até agora desconhecido movimento, que causou certo rebuliço nos preparativos para o carnaval carioca de 1936, e que corrobora sua filosofia de trabalhador que temos revelado neste capítulo: a "Greve do Samba".

[223] Ver: http://dicionariompb.com.br/artista/nicola-bruni.
[224] Foto disponível em: http://baudomaga.com.br/humor/2014/09/27/aloysio-silva-araujo/.
[225] Cf. HOLANDA NETO, 1970.

Figura 29: A greve do samba!

Fonte: *A noite*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1935.

Nessa figura se vê, entre outros, os velhos camaradas Alcebíades e Ataulfo unindo forças novamente. Era Bide incomodando seus patrões mais uma vez. A "greve do samba" era um esforço da classe dos compositores populares para aumentar os proventos advindos da execução de suas músicas nos bailes carnavalescos, e ameaçava impedir a execução de sambas (entre outras composições) nos bailes de 1936. Ainda não consegui avaliar os resultados e a importância dessa greve, mas sei que além de Bide e Ataulfo, Pixinguinha foi uma de suas lideranças, fato que chamou atenção dos informantes da imprensa negra dos EUA no Brasil. Era, de fato, muito comum o intercâmbio entre os movimentos negros dos dois países à época, como mostrou Amílcar Pereira (2010). O *Chicago Defender* deu destaque ao papel do flautista — definido como "Irving Berlin of South America", pela enorme quantidade de músicas suas gravadas ou publicadas — reproduzindo uma foto publicada no jornal *A noite* (Figura 30).

Figura 30:. "Lidera greve da música no Brasil"

Fonte: "Sifts Brazil Music Srtike". The Chicago Defender, Chicago, 30 Nov 1935, p. 2

Contudo as sociedades de autores tampouco eram terrenos onde Bide ou Pixinguinha pudessem se sentir seguros. Muito pelo contrário, havia "malandragens" nelas também. Hertzman (2013) mostrou como elas eram dominadas por homens brancos e que estes, enquanto diretores, elaboravam métodos de partilha da arrecadação favoráveis a si próprios. Muitas vezes forçavam compositores não associados a dar-lhes parceria (metade dos direitos autorais) em suas obras para que fossem aceitos como membros dessas associações.[226] Nada muito distinto do que faziam Mário Reis e Francisco Alves. E havia ainda outros esquemas. Synval Silva denunciou esse estado de coisas, ainda bem atual nos anos 1950 e 1960, em seu depoimento ao MIS:

> Agora há pouco eu ouvi falar que o [Club] Glória ia pagar 22 milhões para o baile de carnaval. Eu pergunto: se me pagasse 1 milhão de cruzeiros por mês pelos anos que eu venho produzindo, não faziam favor nenhum! No entanto, rarissimamente eu recebo 160, 180, 200 mil cruzeiros. Eu fui uma vítima [dos direitos autorais], agora melhorou muito. Mas o editor tirou todos os direitos. O Watson Macedo [cineasta, homem branco][227] botou no filme *Rio Fantasia* [1955] a minha música [*Adeus batucada*][228] e quando eu fui reclamar com ele, perguntar quem autorizou, ele disse assim: "a [sociedade de autores] Sinfobrás"[229]. Eu não conheço a Sinfobrás como coisa nenhuma, não sou filiado à Sinfobrás, de modo que eu não posso concordar. E protestei contra ele, fui pra Justiça, eu, pessoalmente. E depois o meu advogado morreu, eu tinha que começar tudo de novo, eu deixei pra lá. Se pagassem o fruto de uma dessas músicas, o sucesso que elas fizeram na época, eu garanto que em vez de eu ter uma casa, que abriga minha senhora, minhas filhas e meu neto, eu garanto que eu teria uma meia dúzia. E essa meia dúzia de casas implica em se pagar imposto, em se vestir melhor em passear, quer dizer então, dar razão de ser ao dinheiro. (Synval Silva, 1967, CD 49.1, f. 6)

Em 1967, Synval morava no Morro da Formiga, onde se instalou logo que se mudou para o Rio de Janeiro nos anos 1930, vindo da antiga zona cafeeira de Juiz de Fora. Bide, que também morava nas ilhargas do mesmo morro onde se instalou ao chegar no Rio, e viveu a mesma ordem de dramas descritos por Synval, subscreveria na íntegra sua reclamação.

Outro lado da história e memória: mediadores brancos do passado para o estafe do MIS

Depois desse longo, mas necessário mergulho no tema da propriedade intelectual a partir do *turning point* no fim dos anos 1920, percebemos que Mário Reis — figura chave para a

[226] Ver capítulos 7 e 8 de Hertzman (2013).
[227] Foto e biografia disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Watson_Macedo.
[228] A música é "Adeus batucada" (1935), um dos maiores e primeiros sucessos de Synval no mercado. A primeira gravação de "Adeus batuada" está disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/33783/adeus-batucada. A ficha técnica do filme Rio Fantasia pode ser consultada em: http://bases.cinemateca.gov.br/
[229] Integrantes da sociedade podem ser vistos em: *Revista do disco*, Rio de Janeiro, p. 4, Edição 0047, Ano 1956.

compreensão do "caso Noel Rosa" — era, para Bide, mais do que um ladrão de sambas. Era um adversário estrutural, símbolo de um contexto amplo e longevo de discriminação e desigualdade. Do ponto de vista pessoal, era um dos sujeitos que lhe procuravam para lhe "dar a volta"; um homem branco e rico que sequer descia do carro em suas buscas por samba, que demonstrava aversão por Bide, seus amigos e pelo ambiente em que viviam.

Os entrevistadores, embora interessados na história que Bide lhes contou sobre Chico Alves, pelo heroísmo popular contido nela, não pareciam completamente satisfeitos com o tom conflituoso que a caracterizava. Como vimos, um deles interrompe Bide para sugerir, de maneira a minimizar o ocorrido, que a quantia enfim paga por Chico Alves era alta e, subentende-se, compensadora, ao que Bide se contrapõe[230]. Surpreendentemente, é na sequência imediata dessa nada amistosa apresentação da dupla Alves-Reis que um dos entrevistadores pergunta a Bide se não teria sido Mário Reis quem o apresentou a Marçal, novamente como quem procurasse dizer que a história não era tão ruim assim, que teria sido Reis lhe "deu" seu maior parceiro. Isso mostra que essa equipe tinha uma visão diferente, quase oposta, desse e de episódios correlatos. Com efeito, certo amigo e antecessor intelectual dos conselheiros do MIS na tarefa de memorialista da música popular, além de rival pessoal de Vagalume, esposava opinião bem diversa sobre o assunto nos anos 1930 — o jornalista branco Orestes Barbosa.

Morador de Vila Isabel, Orestes era amigo muito próximo de Noel Rosa, tendo estado ao lado dele e de sua família nos momentos que antecederam seu falecimento precoce, segundo afirma Almirante, em sua citada biografia do compositor. Integrava, portanto, a mesma roda de amigos de classe média que da qual surgiu o Bando de Tangarás[231]. Era, ademais, parceiro de Mário Reis e Francisco Alves em muitas músicas, assim como estes foram parceiros de Noel Rosa em vários empreendimentos artísticos, em conjuntos geralmente compostos exclusivamente por brancos, como aquele que viajou ao Sul em 1932 — Rei, Alves, Noel Rosa, o pianista Nonô e bandolinista Peri Cunha[232].

Esses vínculos e a posição social-racial de Orestes devem estar em nossa mente quando lemos, em seu livro *Samba* (1933), lançado no mesmo ano que o de Vagalume, que Mário Reis não deu a volta em ninguém, apenas pegou a "cabrocha de galho de arruda atrás da orelha, e o mulato bamba, elevando-os, perfumando-os, [...] dignificando-os, exaltando-os, consagrando-

[230] Não é possível saber quem formulou a pergunta, mas lembro os leitores que não havia senão homens brancos conduzindo a entrevista. Os mais ativos entrevistadores eram Tinhorão, Ricardo Cravo Albin e Paulo Tapajós.
[231] Ver o capítulo 45, "Casamento e Últimos Dias", de Domingues ([1963] 2013).
[232] Ver capítulo 45, de Domingues ([1963] 2013).

os, salvando-os de um desprezo injusto" (BARBOSA, 1933, p. 81-82). Ali também vemos Francisco Alves ser lembrado não como apropriador, mas como grande cantor, intérprete da "alma carioca" (p. 76-77). Barbosa estava, assim, legitimando as assimetrias raciais na história do samba e produzindo esquecimento sobre elas. Para isso, usava metáforas embebidas nas ideias eugenistas — ou seja, supremacistas brancas — de seu tempo como forma de representar o "encontro" histórico de raças e classes na formação do samba: negros "salvos", "perfumados", "elevados" por brancos destemidos que lhes foram tirar de um "desprezo injusto". E, sendo o jornalista um compositor prolixo de sambas, branco e letrado, é evidente que esse livro autolegitimava o próprio Barbosa enquanto definidor da estética e da memória do gênero. Ele se estava proclamando também "dono do samba".

Sabemos que *O Samba* (1933) foi uma referência — ainda que criticada por sua falta de "cientificidade" metodológica, não pelos seus comentários raciais — para o conselheiro do MIS Lúcio Rangel, que tanto esforço depositava na construção de uma historiografia da música popular nos anos 1950 e 1960, e que exerceu muita influência sobre a equipe do museu[233]. Vários futuros conselheiros colaboraram para sua *Revista da Música Popular*, e sua coleção de discos foi uma das primeiras aquisições do arquivo musical do MIS. Seja através de Rangel ou Almirante, seja pelo recurso direto à obra de Orestes Barbosa ou por simples sintonia política com suas posições, não é difícil notar que elementos chave da visão de história deste último se faziam presentes nos escritos de conselheiros ou futuros conselheiros do museu da Guanabara. Um desses traços é, justamente, o silenciamento dos conflitos e desigualdades do campo musical e a celebração do papel que teriam desempenhado nela seus "messias" ou "Colombos" da pele alva, oriundos de classes socioeconômicos médias e altas, que se achegaram ao mercado do samba a partir dos anos 1920.

Mário Reis e Francisco Alves foram dois dos sujeitos homenageados pela citada *Revista da Música Popular* nos anos 1950.[234] Reis foi também protagonista de uma pequena biografia laudatória, com a cronologia de suas gravações (suas "obras"), escrita pelo futuro conselheiro do MIS Lino Grunenwald, em 1965.[235] Nessa mesma biografia, há referências ao perfil de Reis, igualmente elogioso e sem polêmicas, traçado pelo conselheiro Ary Vasconcelos (1964b), em seu *Panorama da Música Popular Brasileira*. Mas é o jovem jornalista Sérgio Cabral que nos

[233] Moraes (2018, p. 129). Sobre a influência de Lúcio Rangel, ver Fernandes (2010).
[234] Segundo Fernandes (2010, p. 141).
[235] GRUNENWALD, José L. Mário Reis: rei da bossa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1965. 2º caderno, p. 3-4.

brinda com a mais apaixonada demonstração daquilo que Reis, Alves e Noel Rosa representava para o grupo hegemônico no CMPB do MIS.

Em dezembro de 1962, ele escreveu um pequeno artigo-homenagem ao poeta da Vila, publicado no *Correio da Manhã*. Procurando enfatizar elementos definidores da memória do compositor entre os críticos fascinados pela "Era de Ouro" da MPB, o jornalista elaborava hipóteses sobre como seria o aniversário de 52 anos, que Noel completaria naquele ano:

> Incorrigível boêmio êsse Noel. Como seria a festa do seu 52º aniversário? [...] seria uma festa, com participação da fina flor da música popular brasileira? Lá estariam Ari Barroso (sem beber), Marino Pinto, Cristóvão de Alencar e muitos outros, inclusive Vinícius de Moraes, com quem Noel faria engraçadíssimas gozações, pelo fracasso da bossa-nova no Canegie Hall. Mário Reis Também iria, mas só cantaria depois de muita insistência.
> [...]
> Noel Rosa, se vivo fosse, estaria quase todos os domingos em Olaria, na Rua Pixinguinha. E com o genial crioulo que deu nome à rua, com Bide da Flauta, João da Baiana, Patrício Teixeira e outros, cantaria e conversaria com todos naquele armazém. [...] É realmente difícil imaginar-se Noel Rosa aos 52 anos. Principalmente ao atentarmos para o fato de ter ele vivido apenas 26 e ter produzido uma obra que o tornou nosso maior compositor popular brasileiro de todos os tempos. (Sérgio Cabral. "Os 52 anos de Noel Rosa", *Correio da Manhã*, 21 set. 1962. 4º Caderno, p. 5, grifos meus)

O que me chama em primeiro lugar a atenção nessa homenagem é a maneira extremamente natural com que Sérgio vê e reproduz as clivagens raciais do meio musical, dos anos 1930 aos anos 1960, e a superioridade tácita conferida a brancos. A expressão "a fina flor da música popular", utilizada por ele, busca despertar nos leitores diversas dimensões de excelência: a beleza, o dinheiro, o refinamento dos modos e das ideias, altivez moral e intelectual, seriedade e, implicitamente, a distância em relação às pessoas negras. Pois *todos* os integrantes dessa "fina flor" são homens brancos, oriundos de famílias de classe média ou da elite. O próprio Noel Rosa estaria habituado a todos eles — observa Sérgio Cabral — pelo motivo igualmente implícito de que fazia parte, racial, intelectual e economicamente desse grupo, que, justamente por sua distinção, teria uma festa exclusivamente sua no hipotético aniversário do homenageado em 1962.

Em outro polo do campo, oposto ao da "fina flor", Sérgio Cabral aloja os integrantes negros da música nacional, representados pelo "genial *crioulo*" Pixinguinha, por sua casa e seus amigos integrantes do Grupo da Velha Guarda (Bide da flauta, João, Patrício). A raça nesse caso é enfatizada, como forma a adjetivar a genialidade desse grupo e seu líder, como a prevenir os leitores de que não se trata de uma genialidade *per si*, mas da genialidade "de crioulo". Pixinguinha não seria, portanto, um músico negro, mas um "crioulo" músico. A racialização

não somente opera de forma explícita exclusivamente no polo negro da representação, mas aparece, nesse termo denso, em potenciais sentidos pejorativos quando utilizado por brancos, que pode facilmente soar como insulto: "crioulo"[236].

Ao contrário da festa seleta da "fina flor", Cabral vincula musicistas negros ao domingo, um dia simbólico do descanso e do lazer, refúgio contra a seriedade do cotidiano. Noel Rosa seria o sujeito que transita por ambos os lugares, fazendo festas finas com os brancos e passando os domingos com os negros, unindo o mundo da nacionalidade e da carioquidade. Mundo que era naturalmente cindido, hierarquizados, feliz, pacífico, onde todos sabiam seu devido lugar, e onde reinava o homem branco Noel Rosa, "o maior compositor brasileiro de todos os tempos."

O tom leve e descontraído em que essa linguagem e essas ideias são apresentadas no texto evidencia que o público leitor do prestigioso *Correio da Manhã* as recepcionaria com muita naturalidade. Cabral contava com essa cumplicidade, que encontrou de sobra entre seus colegas de MIS.

Francisco Alves só não aparece na crônica porque já havia falecido, e a ideia de Cabral era ligar Noel a quem ainda estava atuante no campo. Em seu livro sobre as escolas de samba, ele não deixa de destacar que Alves foi o "descobridor" dos sambistas do Estácio, que lhes teria aberto as portas do sucesso e as veredas pelas quais Noel Rosa caminharia. Cabral também afirma que Sinhô ficou frustrado com tal descoberta, pois rivalizava com os "novos compositores" pela preferência de Francisco Alves[237]. Essa deve ter sido a fonte de Clementina Cunha (2015) sobre o tema.

Quero com essa digressão destacar que havia uma divergência fundamental entre Bide e o CMPB do MIS a respeito do papel histórico de Mário Reis e Francisco Alves, divergência que se nota no depoimento ora analisado e fora dele, e que reflete perspectivas social/racialmente conflitantes de encarar a história. Vemos, de um lado, Bide, Vagalume, Cartola e outros militantes negros (em sentido *lato*) destacando sua própria mobilização contra a desonestidade dos cantores brancos e a desigualdade no campo da música. De outro, vemos sucessivas gerações de jornalistas, compositores, musicistas, produtores brancos, atuantes entre os anos 1930 e os anos 1960, ligados entre si por laços de amizade e parcerias profissionais, que preferiam destacar as supostas contribuições desses cantores, vistos como militantes do samba, "descobridores" e "salvadores" de sambistas negros.

É essa contribuição — e a visão de história em que ela adquire sentido — que os entrevistadores procuravam ressaltar ao tentar matizar o rancor de Bide, sugerindo que o

[236] Sobre essa classe de palavras racializadas e seu potencial ofensivo, ver: Sales Jr. (2006, p. 242).
[237] CABRAL, [1974], 2011, L. 394-469.

pagamento de Francisco Alves era alto e que ele e Marçal teriam sido unidos por Mário Reis. Para a maioria dos integrantes do CMPB do MIS, essa valorização significava, como no caso de Orestes Barbosa, uma valorização de si mesmos como "donos do samba"[238]. Pois eles também eram brancos e monopolizavam espaços de poder muito relevantes no meio musical, mas se diziam defensores da música popular brasileira, descobridores ou redescobrires de compositores negros esquecidos, como temos visto desde a introdução desta tese. Eram, em certo sentido, os Mários Reis, Noéis Rosas e Orestes Barbosas dos anos 1960, pois viam-se cumprindo, no presente, o papel que acreditavam ter sido exercido por esses sujeitos no passado.

Para azar desse grupo, Bide não estava disposto a compactuar com essa narrativa conciliatória. E ele tinha como motivo, além de sua aversão a Reis, Alves e o que eles representavam, seus laços com Armando Marçal.

Os laços entre Bide e Marçal

O nome de Armando Marçal povoa boa parte do depoimento de Bide. Enquanto relembrava, na rotineira lista de maiores sucessos da segunda parte das entrevistas, a peça "A primeira vez", uma das parcerias da dupla, vieram à mente de Bide alguns momentos marcantes:

> Eu fui mais chegado a fazer [música] com ele [Marçal]. *Porque eu ia pra casa dele, ele vinha pra minha.* Eu tinha uma lata velha lá, fazia meus tom. A gente fazia. E fiz outros, como, assim com o Almeida, o falecido Haroldo e outros mais. Roberto Martins. Isso a gente fazia assim na esquina: "vamo pr'ali, vamo tomar um troço", e a gente fazia assim. *Agora o Marçal não*, *o Marçal tinha isso: ele saía do trabalho (lá na Praça Tiradentes, que ele trabalhava naquele hotel ali D. Pedro I, é) e encontrava comigo: "com'é? Vamo subir?", eu ia pra casa dele, a gente...* (Bide, 1968, CD 12.2, f. 4, grifos meus)

Os entrevistadores interrompem a narrativa para falar da conhecida habilidade e facilidade de Bide para fazer segundas-partes de samba, mas ele logo retoma por conta própria o fio de sua memória:

> A gente se encontrava pra compor todo fim de semana. Eu ia na casa dele, ele vinha na minha casa. A gente parava pra almoçar, tomava uma cerveja preta, e depois continuava. E a gente já fazia: "Oh, essa aqui, serve pra fulano, vamo mostrar ela pro [fulano]". Já pensava no cantor. "Essa aqui, eu acho que o fulano vai se guiar por essa aqui! essa...". [E era] dito e feito. Tanto é que a gente tem música diferente pra

[238] Como mencionei na introdução à Parte 1, "Donos do samba" é a expressão utilizada por uma das integrantes do CMPB, Eneida de Morais, para definir vários dos futuros integrantes desse conselho em artigo escrito em 1964.

> conjunto, como temos sucesso com os Anjos do Inferno, com os 4 Ás e Um Coringa. Mas é outro estilo. Pois é, porque a gente fazia pensado nisso. (Bide, 1968, CD 12.1. 3, f. 2).

Figura 31: Marçal e Bide, 1939.

Fonte: brazilliance.files.wordpress.com

Para nosso narrador, sua relação com Marçal era diferenciada porque envolvia um grau de intimidade, amizade, que os demais parceiros, fortuitos, não possuíam com ele. Havia a casa, a cerveja, a frequência (todo fim de semana), a rotina do encontro e da composição, que começavam depois do *trabalho* do parceiro. Ressalte-se, nesse sentido, a organização profissional dessa dupla: sua capacidade para compor no estilo de diversos cantores, sua atenção para esses estilos e, portanto, para os diversos nichos e movimentos do mercado; sua rotina de criação, que levava ao aperfeiçoamento de suas habilidades e, consequentemente, à manutenção e ampliação de seu espaço profissional. Bide conta que "só com Marçal, vai quase umas 300 músicas" — vejam o tamanho da parceria! —, inclusive algumas lindas valsas, como "Prece à Lua" e "Silêncio". As valsas eram uma consciente incursão na expressão romântica em compasso ternário, outra demanda do mercado: "A gente fez essas duas. Fez uma primeira pra experimentar né?"[239]

Já sabemos que, além dessa afinidade intelectual, da vida de trabalhador, dessa sincera amizade, Bide e Marçal se ligavam pelo laço sociocultural do movimento vernáculo das escolas

[239] Bide, 1968, CD 12.2, f. 4. Destaco a estratégia e a rotina do trabalho intelectual da dupla, porque, mais uma vez, ela se contrapõe ao estereótipo da malandragem e a outro longevo preconceito que permeia os sensos comuns musicais, acadêmicos e não acadêmicos, do tempo de Bide até o presente. Refiro-me àquele segundo o qual musicistas de grupos populares, especialmente os não brancos, relacionados a práticas vernáculas, criariam "espontaneamente", como se suas obras fossem frutos de suas supostas "naturezas", não de um conhecimento adquirido e cultivado conscientemente.

de samba, além de serem parceiros na profissão de percussionistas nas rádios e gravadoras. A experiência da migração também era comum entre suas famílias? Seria Marçal também descendente de egressos das lavouras do Sudeste? É provável, mas não posso precisar. Mas havia certamente uma afinidade política — de classe e raça — entre eles. São indícios isso a narrativa do conflito com Chico Alves e Reis, a predominância negra na rede de Bide e própria força da relação com o amigo. Bide parece refletir diretamente sobre essa afinidade em determinada passagem de seu depoimento. Ele procura defender Marçal do estereótipo da malandragem, vagabundagem e outros estigma dos quais queria também se afastar, mas que sabia que incidiam mais forte sobre as pessoas de pele escura:

> Eu então ia pra casa dele e a gente fazia [música]. Por isso é que a gente tem essas gravações todas. [...] [Inaudível] ele era um preto bom. Eles todos sabem disso [parece dirigir-se aos entrevistadores e outros contemporâneos de Marçal], que ele era um preto bom. Você vê o resultado. (Bide, 1968, CD 12.2, f. 3).

Imagino que Bide estivesse usando os termos que julgava necessários para destacar a retidão de Marçal diante daqueles brancos com pinta de doutores, que já haviam mostrado sua propensão a ver seus amigos como malandros no início do depoimento. Mas a passagem também nos mostra o risco, ao qual ele sucumbia, de reproduzir preconceitos no exato momento de combatê-los. Contudo evidencia, em primeiro lugar, que ele refletia sobre os impactos das cores para as leituras sociais das pessoas, especialmente das pessoas que lhe importavam. E Marçal era uma das que mais importavam em sua vida.

Bide tinha com Marçal outro laço, que não foi mencionado no depoimento, provavelmente porque, como já destaquei, a família foi um tema ausente das perguntas da bancada. *Marçal escolheu o parceiro como padrinho de seu filho, e Bide, que também constituía sua própria família*[240]*, acolheu o afilhado como filho, depois da morte precoce do compadre, em 1947*. Sobre esse acolhimento, diz o filho-afilhado, em entrevista concedida ao programa *Ensaio*, em 1990, quando já era o "Mestre Marçal", que se fizera cantor, compositor e percussionista, como seus dois pais:

> Bom, o Bide... *era sapateiro*. O Bide... *era meu compadre* (é padrinho do meu filho mais novo) e... *foi pra mim um segundo pai*. Meu pai morreu em 47 e eu fiquei com Bide até o falecimento dele, que foi em 75... (Mestre Marçal, 1990, grifos meus)

[240] Bide conta que teve dois casamentos. O segundo em 1938, com Eunice, com quem teve filhos, mas não fica claro se os dois ainda estavam juntos no tempo do depoimento. Ver: Bide, 1968, CD 12.2-1, f. 4.

Figura 32: Bide e seu afilhado, Mestre Marçal, *circa* 1970

Fonte: facebook.com/bideemarcal

Esse emocionante retrato construído por mestre Marçal nos diz muita coisa. Mostra que a identidade de trabalhador, sapateiro, e o valor do trabalho, tão defendidos por Bide em seu depoimento — valor que aprendera com o pai e a mãe, e passara ao irmão — foram também transmitidas ao filho adotivo, e dele a nós, historiadores/as. Essa identidade e esse valor, quando comunicado por mestre Marçal, existia em sua família havia no mínimo três gerações, assim como os saberes de percussionista que ele seguia cultivando. Eram joias que ele recebera das lutas e projetos das comunidades e famílias negras no pós-abolição.

O retrato de Bide pelo filho também nos permite dimensionar um pouco melhor a quantidade de afeto que estava envolvida na parceria de seus pais, nas memórias de Bide e na defesa que ele fez da autonomia de seu encontro com Marçal contra a tentativa de intromissão de Mário Reis e seus defensores. Esses dois trabalhadores não fizeram apenas música juntos, eles constituíram uma família e uma história musical. Essa memória não era negociável.

Interpretação do "caso Noel": o depoimento como manifesto pela história

Voltemos, afinal, à divergência crucial de Bide contra os conselheiros do MIS quanto à participação de Noel Rosa em "Fui Louco", e vejamos que isso tem a ver com a história de conflitos que temos contado. A interpretação que segue é fruto de meu engajamento com o pensamento do compositor.

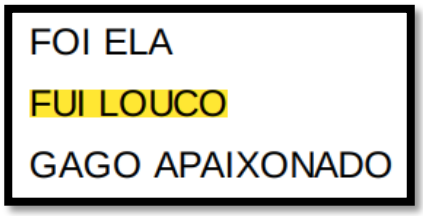
Vimos que Bide descreveu-se e sentia-se próximo afetiva e musicalmente de uma rede de amigos negros — Sinhô, Caninha, Brancura, Marçal, Cartola, Nilton Bastos e outros — e mostrava grande desconfiança em relação aos homens brancos que a essa rede se opõem nas suas memórias — Chico Alves, Mário Reis e seus amigos, entre os quais sabemos que estava Noel Rosa. Esses homens constituíam e simbolizavam um grupo adversário, o dos cantores, que, excetuadas raríssimas exceções, aproximavam-se dele e de seus amigos de música e performance com a intenção de lhes "dar a volta". Os brancos, nas narrativas que analisamos, não são amigos: são suspeitos. E o "x" dessa questão é que essa suspeita e essa tensão não estavam apenas no passado — elas se atualizavam no exato instante do depoimento.

Quando os entrevistadores, depois de terem ouvido a raiva de Bide em relação à "malandragem" de Francisco Alves, sugerem que Mário Reis seria o elo entre ele e Marçal, estavam minimizando seus sentimentos e colocando em questão a responsabilidade do narrador sobre sua história. Ele via os entrevistadores buscando colocar, como ocorrera na história do roubo de "A malandragem", que acabara de lhes narrar, um homem branco e poderoso em uma das páginas mais significativas de sua vida, de sua autonomia, que envolvia sua família, sua formação, seus afetos mais profundos. Isso era sem dúvida inadmissível, e é por isso que ele rechaça essa possibilidade. É por isso também que ele desvia, pouco mais à frente, dos interesses diversos dos entrevistadores para continuar falando de sua parceria com Marçal. Ele julgava que a história dessa parceria e dessa amizade **deveriam ser ouvidas**. Foi também o que fez ao se dizer trabalhador, sapateiro que desde os 15 anos dominava todas as etapas da construção de sua obra, e ao passar o valor do trabalho, e seu orgulho de ser sapateiro, ao seu afilhado, Mestre Marçal, provavelmente narrando sua habilidade como o vimos narrar no início neste capítulo.

Como se não bastasse essa afronta e essa falta de sensibilidade por parte da equipe do MIS, outra viria poucos minutos depois, de matizes similares: a inclusão de Noel Rosa onde este não cabia. Os entrevistadores, ao refazerem aquela pergunta sobre "Fui Louco", evocando a palavra escrita e supostamente autorizada de Almirante e Silvio Cardoso, mostravam que duvidavam da palavra de Bide sobre ele mesmo e que não reconheciam sua propriedade intelectual, que ele tanto valorizava *e mostrara valorizar em seu depoimento*. Também sublinhavam, diante dele, o monopólio de um poder que ele não tinha — e demonstrava, pela sua reclamação, mágoa de não ter — de divulgar a versão que queriam da história. Esse poder lhes permitia falar para o grande público da obra e da vida de Bide sem destacar, como este acreditava ser-lhe devido, *o seu nome*, outra palavra central de seu discurso e de seus companheiros, como vimos.

Bide via que Almirante, Silvio Cardoso e seus amigos brancos, "conselheiros de MPB" do MIS, podiam fazer e estavam fazendo algo análogo ao que Chico Alves, amigo e semelhante de Almirante, havia feito com seu primeiro samba gravado: *tirar seu nome*, nesse caso parte de seu nome, *para colocar mais uma vez o nome de um homem branco*, com o qual não tinha qualquer ligação artística ou afetiva. Análogo ou igual? O livro citado de Almirante, reeditado em 2013 da mesma forma como fora em 1963 (cinco anos antes do depoimento de Bide), traz uma "Musicografia" de seu dileto amigo Noel Rosa disposta em ordem alfabética, com obras "solo" ou "em parceria". Mas não há indicação dos "parceiros". A obra de Bide foi (e ainda é) apresentada no contexto da vida do homem branco a quem se atribui a sua música. Se o compositor teve a chance de ver o livro, deve ter exclamado enfurecido: "Não tá meu nome!".

Figura 33. "Musicografia de Noel Rosa" no livro de Almirante



Fonte: DOMINGUES ([1963] 2013).

Ver esse enredo se repetir não era de fato revoltante? E tudo isso se passava quando as novas obras de Bide, apesar do remanescente sucesso de "Agora é cinza", não tinham mais entrada no mercado: "agora eu parei [de compor] porque não adianta mais. [...] Não adianta mais eu fazer força pra gravar" — ele reclamava. Havia três anos que o Carlos Galhardo (1913-1985, branco) tinha um samba dele com Mário Lago nas mãos e, até o dia da entrevista, não havia se disposto a pôr em disco. Galhardo ainda detinha o mesmo poder que Chico Alves nos anos 1920. "Isso não desgosta?!"[241]

As barreiras agora pareciam até piores — Bide fala que era preciso pagar, investir, para que suas músicas fossem gravadas ou tocadas nas rádios, o que ele simplesmente não tinha condições de fazer — uma reclamação corrente, também feita por Zé Kéti naqueles anos[242]. Sem poder emplacar seu nome em novos discos, nesse meio desigual, eis que aqueles prepotentes conselheiros procuravam tirá-lo mesmo dos discos antigos, da história! E depois de terem lhe mostrado que mesmo a autonomia de sua relação com Marçal era motivo de debate

[241] Bide, 1968, CD 12.1-3 12.2, f. 3.
[242] "Zé Kéti faz marcha de carnval". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1966, Cad. 1 p.16.

entre eles! Daí sua resposta enérgica, não menos contundente, que a que dera para defender sua amizade e sua família: "o samba é meu! Eu nunca fiz samba com Noel"

Depois dessas chateações, Bide parece fazer mais uma sutil, irônica e talvez perigosa reclamação. A orquestra da Rádio MEC (antiga Rádio Nacional) onde ele trabalhava no momento do depoimento era dirigida pelo conselheiro Paulo Tapajós, um de seus entrevistadores naquele dia. Tapajós era arquiteto de formação e fora um dos enriquecidos cantores brancos dos anos 1930 a ocupar pouco depois — como Almirante — postos de gerência no campo musical. Ao falar desse vínculo com a Rádio MEC, Bide acrescentou em tom de brincadeira que ficaria ali: "*enquanto meu chefe não me botar na rua*! Eu tô lá há 27 anos".[243] Falando diante de seu "chefe", demais interlocutores e de quem mais viesse a ouvir o depoimento, Bide reclamava da instabilidade de sua posição, mas também de toda uma história de desigualdade, que o fazia estar a vida toda à mercê da vontade de "doutores" brancos que lhe "davam a volta" ou limitavam suas ambições profissionais.

Com suas respostas insubordinadas, Bide estava produzindo um discurso político na e sobre a história. Estava desafiando a visão de mundo e expectativas conciliatórias dos seus interlocutores[244], *e estava questionando o lugar de privilégio histórico que eles ocupavam*. Estava dizendo que, apesar das desigualdades que estruturavam aquela situação e o colocavam em posição inferior aos conselheiros do MIS e aos seus personagens favoritos, aquele depoimento, aquela vida e aquelas histórias, assim como os sapatos e sambas que fazia, *eram seus*.

Epílogo — As "escolas de samba" para leigos e "professores"

Neste epílogo, gostaria de sugerir que a postura aguerrida de Alcebíades Barcelos na defesa de sua história contra a pretensão dos supostos "donos" do samba — os "donos" do MIS — era parte de uma "cultura política". Amigos de sua geração, coautores da história do samba, partilhavam com ele a convicção de que ela lhes pertencia. Vimos várias evidências disso no primeiro capítulo e veremos mais alguns a seguir.

A entrevista de integrantes da Portela ao MIS, realizada em dezembro de 1967, começa com a palavra de seu secretário e membro fundador, senhor Armando Passos. Munido dos documentos de um arquivo comunitário que ele e seus companheiros haviam orgulhosamente levado ao museu, ele contou de si e dos primórdios da escola:

[243] Bide, 1968, CD 12.2, f. 4, grifos do narrador.
[244] Portelli (2016, p. 15-17).

> Armando Passos: Inicialmente devo informar que o meu conhecimento para o samba nasceu, justamente, de um... [namoro] — que eu namorava em Oswaldo Cruz em meados de 24 para 25. E lá, em casa de Dona Ester já se ensaiava o bloco cujo nome era Come Mosca — de maneiras que eu namorava e escutava o samba. E fui me interessando pela forma de música, porque eu tive o prazer de ser, tenho o prazer de ser, músico, que fui aluno do Instituto Profissional de Música João Alfredo [para menores carentes e infratores], fui aluno do saudoso maestro [negro] Francisco Braga. De maneiras que eu, conhecendo um pouco de música, me interessei. E, como diz aquela célebre marcha do Lamartine, o teu cabelo uma cor não nega, eu comecei a fazer parte do samba propriamente dito. (Portela, 1967, CD 187.1, f 1)

Quando seu Armando começou a falar do desfile, em 1935, do "Bloco" da Portela, um dos entrevistadores, Sérgio Cabral, achou por bem interrompê-lo e corrigi-lo:

> Sérgio Cabral: Mas 35 não foi exatamente com nome de Bloco, foi com nome de Escola já.
> Armando Passos: não, 35 ainda foi como Bloco.
> Sérgio Cabral [interrompendo]: *Bem, os jornais dizem*...

Seu Armando, evidentemente contrariado, não deixou barato a intervenção de Cabral, que é antes de qualquer coisa uma demonstração de poder sobre a história das comunidades negras:

> *Bom, bom, bom, aí, eu vou esclarecer*. É que esse nome de escola de samba apareceu eu não posso dizer de onde foi a fonte. Eu não sei se foi do Estácio... Todos eles eram blocos e começou então a tomar vulto o nome de escola: *porque ali se ensinava, se treinava o samba, aprendia a sapatear, a tocar instrumento*. (Portela, 1967, CD 187.1, f.1, grifos meus).

Figura 34: Seu Armando Passos e outros integrantes da Portela, 1970

Em 1970, seu Armando voltou a ser presidente da escola, depois de 35 anos. Fonte: "4 Bilhões na avenida". *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 36, 07 fev. 1970

O revide de seu Armando se baseia na mesma ordem de razões que moviam as repostas de Bide. Não tenho muitos dados sobre sua trajetória, mas o pouco que ele diz de si mesmo no contexto da história coletiva da Portela — para o que Sérgio Cabral parecia não dar a mínima — é suficiente para que tenhamos uma ideia da seriedade que essa afronta tinha para ele. Ali, seu Armando mostra que sua vida se confundia com sua escola e com seu orgulho de ser músico, aluno do professor do Instituto Nacional de Música, homem negro de origem popular, Francisco Braga[245]. Ele se define racialmente valendo-se de uma interpretação positiva da marcha famosa de Lamartine Babo e vinculando o samba à sua identidade. Na sequência do depoimento, ele também cita uma série de lugares e pessoas importantes para a escola e para ele: Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres, o *nganga* (líder espiritual) Zé Espinguela e a Praça Onze de Junho.

Como integrante dessa rede, é provável que Armando percebesse o gesto de Sérgio Cabral como comportamento típico dos supostos "donos do samba", com os quais ele e seus companheiros vinham tendo de negociar ao longo da vida. Para combatê-lo e demarcar a legitimidade de sua palavra, ele aciona um conceito de "escola" que escapava à lógica factual e ao primado do documento escrito pela imprensa, com os quais trabalhava o jornalista. O conceito de seu Armando se refere ao valor social, artístico, performático, poético e formativo da escola de samba, que apenas quem a viveu e a construiu, como ele, poderia conhecer. Essa desarmonia de experiências e de ideias é motivo de um embate muito similar ocorrido dois anos depois, no segundo depoimento de Ismael Silva.

De acordo com a memória comunitária, a Deixa Falar foi a primeira escola de samba, no sentido e da perspectiva histórica utilizadas por seu Armando Passos. Sérgio Cabral baseia boa parte de seu livro nessa memória, mas ele fazia dela uma leitura factual e superficial, anunciada já na abertura do livro. Antes comunicar o que dizem as comunidades negras, ele resolve corrigi-las: "Deixa Falar [do Estácio], a primeira escola de samba, *nunca foi escola de samba. Foi, na verdade, um bloco carnavalesco* e depois um rancho"[246]. "Nunca foi" porque — segundo as provas do autor — não aparecia nos jornais com o nome "escola". Vejam a sofisticação do raciocínio. Ismael Silva ouviu a mesma afirmação vinda de Ricardo Cravo Albin, que conduzia seu depoimento em 1969:

---

[245] Francisco Braga formou-se músico no Asylo dos Meninos Desvalidos, nas décadas de 1870-1880, e tornou-se depois professor de Música da mais importante instituição de ensino do país na área, o Conservatório Imperial, que se tornou Instituto Nacional de Música depois da mudança do regime político. Francisco é outra trajetória instigante que clama por um estudo aprofundado. Cf. http://www.abmusica.org.br/academico/francisco-braga/. Nessa mesma faixa (Portela, 1967, CD 187.1, f.1, grifos meus), Armando afirma, sobre sua identidade racial, "e como o teu cabelo uma cor não nega: eu [logo] comecei a fazer parte do samba propriamente dito".

[246] Cf. CABRAL, 2011, L. 429.

> RCA: quando você acha que a escola de samba tal qual ela é hoje começou a existir? Já que a primeira escola de samba, no duro, não era uma escola de samba, era um bloco, confirma?
> Ismael Silva: Não, pois aquilo é que era escola de samba!
> RCA: sim mas era um bloco. De escola de samba apenas tinha o apelido.
> Ismael Silva: Não, não. Aí já está havendo uma confusão, sabe? Porque escola de samba pra mim é ritmo, é música e ritmo, é o que não pode ser mais, né?, hoje é que não pode ser assim. Essa expressão, escola de samba, se entende como o quê? Música, ritmo e... baiana, é... Baianas, ritmo, é... percussão, música, percussão. (Ismael Silva, 1969, CD 5.3., f. 3, grifos meus).

Ismael conserta o equívoco de Albin, nessa passagem, destacando os elementos estruturais da performance das escolas — a música, a percussão e a simbólica figura das baianas —, mas os sentidos da expressão não terminam aí. Ela se baseia em outras experiências e desejos que um filho da elite como Albin não viveu e teria dificuldade para compreender.

Ismael se admirava e procurara chamar a atenção para a profundidade dos significantes que manipulava em suas músicas, como destaquei no primeiro capítulo. Suas letras, geralmente concisas, e suas melodias largas (no valor das notas), tinham a meu ver o objetivo de prolongar certas palavras e o processo de apreensão de seu significado. Por isso, o termo "escola" e "escola de samba", surgido em sua época e em parte por responsabilidade direta sua, não foi uma escolha fortuita. Em seu depoimento, Ismael relaciona seu surgimento ao aprendizado da música e à rivalidade entre os diversos núcleos sambísticos da cidade, ao afirmar que os membros da Deixa Falar diziam entre si mesmos: "*Eles têm que respeitar, é daqui que saem os professores!*"[247].

Uma música cantada por Juvenal Lopes, no depoimento da Mangueira (1968), e composta segundo ele "pelo Estácio", aponta na mesma direção que Ismael:

> "Adeus Dolores/Que bem me importa/Deixa de ficar falando asneira/Escola de Samba é no Estácio/Cabrochas faceiras em Mangueira"
> (Mangueira, 1968, CD, 209.1, f 2, disponível em: https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima/%C3%A1udios)

Há uma outra versão conhecida para a origem do nome, lembrada por Cartola. Ele seria relacionado à presença da Escola Normal no Bairro Estácio de Sá, que teria inspirado os/as musicistas a chamarem as suas rodas também de escola. Isso é verdade não apenas pela presença no Estácio daquela instituição, mas sobretudo pela sua ausência de fato na vida de muitos desses sujeitos — que foram dela excluídos — e pelo desejo que muitos possuíam de

[247] Ismael Silva, 1969, CD 5.3., f. 3.

adquirir os conhecimentos e os instrumentos de ascensão social que circulavam ali dentro. Ismael era um daqueles que mais forte sentia esse desejo.[248]

A escola de samba era, para ele e outros que dela participavam, um espaço autônimo e acessível de realização da "fome de saber" diante do abandono do Estado. Era também uma instituição que reivindicava respeito e reconhecimento a seus integrantes — verdadeiros professores do samba, como disse Ismael — diante da sociedade que os olhava com preconceito e dos *outsiders* que lhes compravam as músicas, lhes viravam as costas e depois posavam de autoridades em matéria de samba.

Para esses sentidos sinaliza outro professor, Angenor Oliveira, o Cartola. No depoimento que deu com integrantes da Mangueira, antecipa o que diria seu Armando Passos: que foi "Zé Spinelli [ou Espinguela, ou Espingueli] o grande macumbeiro lá do Engenho de Dentro"[249], a pessoa responsável por organizar "o primeiro concurso de escolas de samba na Praça XI", em 1929, assim como fizera em 1925. E enfatiza, afrontando a chuva de autoridades em samba que andavam espalhando versões erradas e oportunistas sobre sua história, que *não foi "um jornal" que organizou, como "todo mundo diz*".[250]

Cartola também divide com seu Armando, Bide e Ismael a íntima relação entre sua autoimagem e sua Escola, e destaca seu papel formativo ao falar da "escolinha de compositores" que ajudou a fundar em Mangueira. Nela se doutorou "muita gente: inclusive o Zé Com Fome inclusive Geraldo Pereira" e Babaú. Nos dias de lição, os meninos chegavam, "todo empolgado na frente, cantava. ***— O samba é meu****!* E tomava gosto"[251]. O aprendizado do samba e dos caminhos para tornar-se profissional parece ter sido um compromisso de Mangueira. Não deve ser coincidência, portanto, que ali as crianças se preparassem cedo a dar valor à propriedade cultural e intelectual, ao exclamar, como Bide: "*o samba é meu!"*.

Donga, aluno de mais antigas gerações sambistas, tinha lá suas rivalidades com as escolas de samba, mas também vínculos pessoas importantes, experiências e valores compartilhados com elas. Entre esses valores estava a defesa da autonomia história das comunidades negras.

Para os homens que conduziram sua entrevista no MIS, a trajetória de Donga se resumia a dois eventos — a composição de "Pelo telefone" e a viagem dos Oito Batutas a Paris. Eles deixaram claro:

---

[248] Sobre a importância das escolas de samba e outras instâncias de formação do circuito de música negra, ver o quarto e o quinto capítulo. Neste, as demais referências às escolas de samba presentes nesta seção serão retomadas com maior detalhe.
[249] Palavras de Cartola em: Mangueira, 1967, CD 139.1 f.6.
[250] Cartola, em Mangueira, 1968, CD 209.1, f.3, grifo meu.
[251] Mangueira, 1968, CD 209.3, f.1; Cartola, 1967, CD 139, 2 f.1. Voltarei a falar dessa "escolinha" e de seu contexto no quinto capítulo.

> MIS: Agora, Donga, depois de *Pelo Telefone*, a coisa mais importante de sua carreira é a preparação da viagem e a concretização da viagem a Paris [com os Oito Batutas]...
> Donga: Eu tenho tido diversas, sabe? (Donga, 1969, CD 114.1, f. 8).

Donga não concordava com tais reduções: suas viagens foram diversas.[252] Também não admitia que essas supostas autoridades julgassem saber mais de sua história que ele próprio. Vejam sua postura em um dos inúmeros momentos em que os conselheiros do MIS procuravam informações sobre a história de "Pelo telefone". O sabichão Sérgio Cabral está mais uma vez no meio da discussão:

> MIS: Agora, as coisas que antecederam a sua criação *Pelo Telefone*. Você continuou então, depois de começar a compor, como você nos explicava aqui...
> Donga: Mas eu componho todo dia. Essa parte de samba nunca me preocupou [...] porque eu já era dele dentro de casa e tudo isso. De modo que o que eu procurei me desenvolver mesmo foi choro e outras coisas mais.
> Sérgio Cabral: quando gravou *Pelo Telefone*, você tinha consciência de que estava gravando o primeiro samba, foi uma coisa natural, quer dizer, você achou que fez um samba e gravou?
> Donga: "Achou que fez um samba" não, eu sei tudo o que fiz!
> Sérgio Cabral: Eu sei, mas você estava consciente de que era o primeiro samba gravado?
> Donga: *Mas tudo o que eu fiz foi com consciência!* Agora você tem que perguntar aos demais brasileiros, se eles tinham visto antes um samba gravado, não é a mim, eu não posso dizer nada.
> Sergio Cabral: Eu sei, mas você tinha consciência de que era o primeiro samba gravado?
> Donga: Eu acabei de dizer isso aí...
> MIS: Mas por que você escolheu a palavra "samba"?
> Donga: Isso é da África. Já existia. Se eu estou dizendo que havia samba na minha casa, quando eu era menino. *Agora dá licença, deixa eu explicar um bocadinho* porque, às vezes, as perguntas... Oh, meu querido, não faz essas perguntas, pelo amor de Deus, não faz isso não! Olha aqui, você sabe o que é candomblé?
> [silêncio longo]
> MIS: Ele [o sujeito que perguntou] não sabe.
> Donga: Não sabe? Festa. Sabe o que é que se dança lá no candomblé? Afoxé. É assim. O samba é realizado com festa numa casa ou coisa que o valha. (Donga, Ernesto dos Santos, 1969, CD 114.1, f 7, grifos meus com Donga)[253].

Sem dúvida Donga se orgulhava de "Pelo telefone", mas já estava farto de ver jornalistas resumirem sua vida a esse samba e à polêmica sobre sua autoria, que Sandroni (2013) analisou com maestria. A intenção de Sérgio Cabral e boa parte do CMPB, liderada por Almirante, era mesmo a de colocar Donga contra a parede naquele depoimento, fazê-lo confessar que não era autor da música. Esse conselheiro — que, lembremos, "emprestou" para não mais devolver o

[252] O tema não foi desenvolvido pelos entrevistadores.
[253] As exclamações dizem sempre as ênfases do narrador. Negritos/itálicos são grifos meus com Donga. Itálicos são grifos meus, embora indiquem também ironias do narrador.

álbum de família da filha de João da Baiana[254] — vinha constrangendo Donga publicamente nos últimos meses com esse assunto, mesmo sem jamais apresentar qualquer evidência nesse sentido, e não sossegou depois do depoimento. Em 18 de abril, dias após a entrevista comentada, Cravo Alvin preparava, segundo o *Jornal do Brasil*, um "inquérito" no MIS para apurar a "verdade" sobre o samba, no qual Donga era réu! Almirante e seus colegas sentiam-se de fato juízes da música popular, e tinham especial predileção — pelo que temos visto nesta primeira parte da tese — por condenar e constranger *a priori* homens negros como Donga, Bide, Zé Kéti, seu Armando Passos e advogar em prol de brancos como Chico Alves, Mário Reis e Noel Rosa. Devia ser terrível ser preto no tempo que o Brasil instituía semelhantes tribunais.

Como se vê na passagem citada, Donga também valorizava sua formação dentro da comunidade de baianos e "nortistas", da qual faziam parte sua mãe e Hilário Jovino, a quem ele define como "minha escola"[255]. Mas destaca que suas habilidades incluíam choro e "outras coisas mais", sobre as quais ninguém lhe perguntou. Notem, além disso, a maneira como ele ridiculariza, as limitações de seus interlocutores e suas pretensões ingênuas de serem entendedores de histórias e culturas negras. E eles ousavam tratá-lo com condescendência, pôr em questão a "consciência" que ele tinha sobre suas criações! A verdade é que não chegavam a seus pés! Donga também revela, talvez para surpresa de muitos aficionados pela história hegemônica da música popular no Brasil, que a ideia de que "Pelo telefone" fosse "o" primeiro samba gravado não era sua, mas de algum desses memorialistas afeitos à origem primeira e factual das coisas...

Em suma, para não reproduzirmos esses e outros silêncios e equívocos, para não confundirmos oportunismo com protagonismo, e para conhecermos um pouco melhor a rica história do circuito de música negra, é preciso, antes de tudo, admitir nossa própria ignorância, respeitar e ouvir os/as verdadeiros/as professores/as.

[254] Ver seção sobre Donga no primeiro capítulo.
[255] Donga, Ernesto dos Santos, 1969, CD 114.1, f. 6.

CAPÍTULO 3. MÚSICA POPULAR COMO SIGNO DE "DEMOCRACIA RACIAL": MIS (1966-1972)

Desentendimentos como esses que vimos no capítulo anterior, entre a bancada do MIS e musicistas negros, assim como as intromissões incisivas dos entrevistadores no sentido de obter dos entrevistados as respostas que esperavam foram muito frequentes nos depoimentos que ouvi. Em uma contagem pouco exaustiva, que comecei a fazer quando me dei conta de que se tratava de um problema relevante, eu registrei 64 episódios, de variáveis níveis de gravidade. O depoimento de Donga, realizado em abril de 1969, é cheio deles. Em vários momentos, ele rebate e contradiz perguntas e suposições simplistas dos entrevistadores, que nesse dia estavam acompanhados de um batalhão de jornalistas na plateia. Curiosamente, toda essa dissonância e essas saias justas foram retiradas da transcrição do depoimento do compositor, presente na já citada publicação *As Vozes desassombradas do Museu*, de 1970. O leitor que for lá atrás delas dará com os burros n'água.

Assim como Almirante apagou o nome de Bide da discografia de Noel Rosa, os conselheiros não viam problema em eliminar as partes indesejadas dos documentos que produziram na hora de publicá-los. E se eles faziam isso na publicação de "fontes primárias", imaginem o que faziam em seus livros — que boa parte da historiografia acadêmica vem consumindo com pouco olhar crítico — e em suas entrevistas — que alguns autores utilizam como fonte sobre a vida de músicos negros (LIMA, 2021, p. 13).

Neste capítulo, pretendo mostrar que tais apagamentos, intromissões e outros procedimentos não eram acidentes, mas faziam parte da metodologia utilizada pela equipe do MIS para vencer a batalha pela história que vemos travada contra Bide em 1968. Vitória, nesse caso, significa a divulgação de uma história da "música popular brasileira" sem conflitos, em que o papel de brancos na ascensão do samba merece destaque, mesmo que seja à pena do esquecimento das solidariedades negras, em que as amizades inter-raciais devem ser vistas e o racismo esquecido, em que todos conhecem o "seu lugar" e não contestam hierarquias de raça e classe, e a elite nacional pode ser festejada por "cair no samba". Esse conjunto de ideias — que podem vir associadas a outras de mesmo teor, e a práticas conexas — constituem a versão musical da "ideologia da democracia racial".

Nas seções finais do capítulo, relaciono essa metodologia e ideologia com os interesses pessoais dos conselheiros do MIS, com o retrato racial do Brasil construído no acervo de depoimentos da instituição e com certas representações da "democracia racial" feitas

diretamente pelo regime militar. Não tive tempo de desenvolver essas conexões como gostaria, mas suas linhas gerais são bem evidentes.

As *Vozes Desassombradas do Museu* — a "malandragem" das fontes

Dois procedimentos da equipe do MIS que destacarei nesta seção dizem respeito à realização e divulgação de depoimentos de musicistas e comunidades negras, a saber: a valorização, por parte dos entrevistadores, de determinados vínculos sociais ou simbólico em detrimento de outros, de acordo com certo critério racial, e a supressão de conflitos inesperados ocorridos no decorrer dos depoimentos. Para demonstrar esse ponto, analisarei com mais vagar episódios que ocorreram nos dois depoimentos biográficos prestados por Pixinguinha (1966; 1968) e na maneira como esses episódios foram divulgados para o grande público na publicação de uma "síntese" desses depoimentos no livro *As vozes desassombradas do Museu*. Essa é a primeira publicação de transcrições de depoimentos produzidos pelo MIS e foi utilizado como "fonte primária" por muitos e influentes trabalhos acadêmicos sobre música popular escritos a partir dos anos 1990, como o *Mistério do Samba*, de Hermano Vianna ([1995] 2014), e *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni ([1997]2013)[256].

No seu primeiro depoimento — conduzido por Hermínio Bello de Carvalho, que dividia a palavra com outros cinco colegas[257] — Pixinguinha narrou algumas de suas impressões da viagem que fez em 1922 a Paris com seu famoso grupo, Os Batutas, e suas experiências com músicas norte-americanas no Brasil. Destacou sobretudo a grande impressão que lhe causara o encontro com as *jazz-bands* que atuavam naquela cidade. Numa dessas, ele identificou Louis Armstrong:

> MIS: Quem você ouviu por lá [em Paris]?
> Pixinguinha: Ouvi... Louis Armstrong.
> MIS: você conversou com ele?
> Pixinguinha: Não, só ouvi. Conversar não porque ele ficava lá em cima no coreto dele, e eu embaixo, apreciando. Várias vezes, apreciando, lá no Folies Bergères, né? Ouvi o Armstrong, um grande sucesso, era um sexteto, mas era com grande sucesso, que eu fiquei vendo.
> MIS: você acha que houve influência dele no conjunto de vocês?
> Pixinguinha: Nãaao, isso aí em absoluto. Cada macaco no seu galho.
> [...]
> MIS: e o ragtime veio depois né [de 1922]?
> Pixinguinha: Não! Já haviiia! Era *two step*, tudo isso já havia. Isso, isso já havia. Já toquei no cinema tanto *two step*! [...] Aqui [no Brasil] é que comecei a tocar esse

[256] Esta seção e a seguinte são uma versão levemente modificada de parte de meu artigo, recentemente publicado (LIMA, 2021).
[257] Cruz Cordeiro, Ilmar Carvalho, Ary Vasconcelos, Ricardo Cravo Albin e Hélio Marins David.

> shimmy essas coisas no saxofone, e que todos modificaram também os instrumentos: fizeram violão banjo, cavaquinho banjo, tem fotografia [uma delas, a seguir].
> MIS: isso foi influência lá de Paris?
> Pixinguinha: Foooi, né! Foi!
> MIS: foi o reconhecimento depois que voltaram de Paris? (Pixinguinha, 1966, CD 123.1, f. 13, 14).

O fato de Pixinguinha conhecer o nacionalismo ufanista de muitos integrantes do estafe do MIS, alguns dos quais já haviam sido seus parceiros profissionais (como o radialista Almirante), ajuda-nos a entender o motivo pelo qual ele matiza a forte lembrança afetiva que tinha de Armstrong, negando que ele houvesse influenciado a música dos Batutas. Mas a influência do jazz, ou seja, do movimento cultural representado pelo trompetista, é logo reafirmada por outras vias na sequência do diálogo. Armstrong, segundo James Collier (1985), não esteve na Europa antes dos anos 1930, mas isso apenas reforça a impressão deixada pelos músicos afro-norte-americanos em Pixinguinha e o afeto deste pelo virtuose trompetista, aspectos de sua experiência que acabam por se fundir em sua memória. E os vínculos de Pixinguinha com Armstrong e outros *jazz-men* não deviam ser apenas musicais, mas também raciais, a julgar pela maneira orgulhosa com que Pixinguinha se dizia negro nos anos 1920[258].

Ao ouvir o segundo depoimento do flautista, nota-se que tal processo de construção de identidade negra atlântica não era visto com bons olhos pelo estafe do MIS. Esse segundo depoimento fazia parte de eventos comemorativos organizados pela prefeitura do Rio em razão do aniversário de 69 anos do músico, mas o propósito do retorno, anunciado pelo conselheiro Jacob do Bandolim, que conduzia a conversa dessa vez, era "esclarecer pontos contraditórios" do depoimento anterior. Logo na abertura, ouve-se este inusitado diálogo:

> Jacob: Pixinguinha, vamos tentar esclarecer alguns pontos que me pareceram contraditórios, e é natural porque a memória fraqueja [...]. Eu peço de você um certo esforço. O nome de sua mãe, Pixinguinha.
> Pixinguinha: Raimunda da Rocha Vianna.
> Jacob: não seria Raimunda Maria Vianna?
> Pixinguinha: Aaah! É minha mãe! Não vou saber o nome a *minha* mãe? (Pixinguinha, 1968, CD 124.1, f.1, ênfase de Pixinguinha).

Embora possa parecer irrelevante, essa cena mostra que aquele "encontro" — como diria Hermano Vianna —, por mais festivo que fosse seu propósito, era permeado por um conflito fundamental, o da propriedade da história da MPB e da legitimidade da palavra sobre ela: pertencia a história de Pixinguinha a ele mesmo, como lhe parece óbvio (a mim também), ou aos autointitulados membros do CMPB, que julgam conhecê-la melhor que o flautista e como tal se impõem diante dele? À medida que avançamos na audição da conversa, essa questão

[258] MARTINS, 2014, p. 147-149. Voltarei a esse ponto no sexto capítulo.

ganha mais relevância. Em dados momentos, Jacob parece querer tirar satisfações com Pixinguinha, e Louis Armstrong é um dos motivos:

> Jacob: por que você fez tangos tipicamente argentinos, com bandoneom e tal?
> Pixinguinha [com ironia]: Fiz até música japonesa! [...] Eu orquestrei umas três [peças de teatro de] revistas né? E você sabe que naquele tempo vinha uns quadros japoneses, vinha quadro turco, vinha quadro de hindus e a gente fazia música dentro daquele estilo. [...]
> Jacob: eu sou do choro, você é autoridade máxima do choro [...]. É preciso esclarecer bem isso. — *Isso não é verdade!* — que Louis Armstrong teria influído nos *Oito Batutas*. Influiu?!
> Pixinguinha: Nãão, eu admirei bastante, no conjunto dele [...]. Ele foi grande. Eu admirei, ia lá [no *Folies Bergères*] pra admirá-lo. (Pixinguinha, 1968, CD 124.1, f. 4, 8, ênfase de Jacob do Bandolim).

Na audição do depoimento é surpreende o tom agressivo com que Jacob do Bandolim inquire Pixinguinha, revelador de seu desejo de poder sobre a história do depoente. Donde vinha esse desejo? O nacionalismo era a principal característica unificadora das ações dos membros CMPB; alguns deles, entre os quais Jacob, ficaram bem conhecidos por sua postura intransigente quanto à influência do que consideravam ser "modas estrangeiras" e ou efeitos do "imperialismo" dos EUA nos gêneros eleitos por eles como nacionais, em especial o samba e o choro[259]. Esse diálogo nos mostra, portanto, um homem branco que, falando em defesa de uma suposta "autenticidade" da cultura nacional, repreende e tenta intimidar um músico negro a abandonar ou modificar a interpretação que tinha de suas experiências com músicas identificadas com outras nacionalidades e a diminuir a importância que atribuía a seus *encontros com musicistas negros/as* de outras partes do mundo. Mostra também que esse músico, Pixinguinha, não renuncia ao seu ponto de vista, respondendo com ironia e segurança às intempéries de seu interlocutor, a despeito do constrangimento visível (audível) e da pressão da bancada de quatro outros homens brancos que o entrevistavam nesse dia[260].

A existência dessas violências simbólicas, desses embates e desentendimentos é incompatível com o propósito dos conselheiros do MIS, e do próprio museu, de celebrar uma memória nacional harmoniosa. Não é por outra razão que a equipe do MIS *eliminou todos os seus rastros* — as vociferações de Jacob, o desentendimento sobre o nome da mãe Pixinguinha — *na transcrição de 1970*, não obstante o diretor Albin afirmar no prefácio que o texto mantém

[259] Fernandes (2010, p. 130-215).
[260] Os entrevistadores eram: Jacob do B.; Hermínio Bello de Carvalho; Paulo Tapajós; Ricardo Cravo Albin. Presente também estava João da Baiana, mas acompanhando Pixinguinha.

"o espírito real do que foi gravado"[261]. O episódio Louis Armstrong resta assim reduzido a uma passagem banal:

> MIS: Você conheceu o Louis Armstrong em Paris?
> — *De vista*. Nessa época o Louis Armstrong também se exibia em Paris, no "Folies Bergères". Era um grande sucesso com o seu sexteto. *Eu só assistia e nem cheguei a falar com ele*, porque ele ficava no coreto, em cima, e eu em baixo apreciando. Eu só tive contato pessoal com ele no Rio, alguns anos depois (FERNANDES, 1970, p. 24, grifos nossos).

Estão ausentes desse excerto o afeto que Pixinguinha demonstrou pelo trompetista na entrevista. Louis Armstrong aparece nela apenas como alguém que ele encontrou por acaso, conheceu "de vista", de quem assistiu algumas apresentações e com quem "nem" chegou a falar. De um encontro entre musicistas negros no Atlântico, o episódio se transforma em uma casualidade entre um músico *brasileiro* e um músico *estrangeiro*, com cada um desses marcadores nacionais seguramente separados.

O inverso do que se passa com a memória de Louis Armstrong ocorre com a memória do compositor erudito, branco, Heitor Villa-Lobos no depoimento de Pixinguinha. Os entrevistadores propõem com insistência esse tema ao flautista em seu primeiro depoimento. Perguntado se havia conhecido o maestro, Pixinguinha (1966, CD 123.2, f. 2) afirma que Villa-Lobos "era garoto", "tocava violão muito bem" e ia à casa de seu pai (de Pixinguinha), Alfredo Vianna, munido do instrumento: "depois é que eu toquei um chorinho pra ele". Alfredo Vianna era, pelas fontes que coletei, fiel recebedor da prefeitura do Rio de Janeiro no início dos anos 1900[262]; Pixinguinha (1966, CD 123.2, f. 1) afirma que, em sua infância, o pai era funcionário dos Telégrafos. Vianna pai pode ter exercido mais de uma função no serviço público. Seja como for, tinha dinheiro suficiente para manter uma casa espaçosa na qual se hospedaram músicos importantes da época (cf. Capítulo 6). Vianna era, assim, um homem negro de vida economicamente confortável e não nos surpreende que o jovem Villa-Lobos fosse lá atrás de bons musicistas, boa música e, quem sabe, de alguma "colocação" (ou *gig*, como diríamos hoje) na cena musical da cidade.

Embora retirando marcas de oralidade e outras nuances, a transcrição corresponde ao discurso de Pixinguinha até esse ponto. Mas as coisas mudam na sequência. No depoimento, Pixinguinha contou assim a história de um certo concerto que assistiu de Villa-Lobos no Teatro Lyrico do Rio de Janeiro, em data imprecisa:

---

[261] Procure o leitor as passagens retiradas em: Fernandes (1970, p. 13, 24). A afirmação de Albin encontra-se na página 10.
[262] "Vida social". *O Paíz*, Rio de Janeiro, p. 5, 21 ago. 1910.

> Pixinguinha: Estava eu sentado, eu era o menor de Francisco Braga, Paulo Silva... *Eu estudei um bocado com Paulo Silva também*. Eu tava sentado e eu não dava opinião, mas eu... Villa Lobos chegou... a senhora dele, Lucíola Villa-Lobos... tocando piano, aquelas coisas. Eu apreciando aqui. *E na hora, o Francisco Braga com o Paulo Silva — que são os maiorais, eram, e outros que morreram e deixaram a fama, né? —* e disseram: "eu num tô entendendo nada". Eles! Se eles disseram que não estavam entendendo nada... Eu tô calado... mas não estavam entendendo nada porque não estava na época, eu acho que é isso. Porque eu não estava entendendo muito menos do que eles. Eu acho ele formidável. *Então eu tenho a impressão que esses cabeludos, eles têm uma razão, mas eles precisam estudar.* Eles querem fazer o negócio, tal, coisa. E.... não está satisfazendo muita gente. Se eles estudarem é possível que eles façam...
> MIS: *Antecipem! Como Villa Lobos, não?!*
> Pixinguinha: Ah, pois é... porque no fim o Villa Lobos chegou uma realidade, pelo que nós estamos vivendo (Pixinguinha, 1966, CD 123.2, f. 2, grifos nossos).

Na transcrição, o que lemos é um monólogo de Pixinguinha:

> Eu era o menor do grupo, do qual faziam parte Francisco Braga e o Paulo Silva. Eu estudei um bocado o Paulo Silva Também. Eu estava sentado e não dava opinião. Chegou o Villa-Lobos [ao palco do Teatro Lyrico] e também a esposa dele, Lucília, Villa-Lobos, tocando piano. *Francisco Braga, Paulo Silva e outros que já morreram e deixaram fama*, disseram que não estavam entendendo nada. Eu, calado. Mas também não estava entendendo nada, porque não era a época. É por isso que eu acho que ele foi um sujeito formidável. É por isso também que eu acho que os cabeludos atuais podem ter razão, mas é inegável que eles precisam estudar. Esses cabeludos querem fazer um negócio novo, mas não estão satisfazendo a muita gente. Se eles estudarem, é possível que façam, não é? *Antecipem, como Villa-Lobos na época!* Villa-Lobos foi um sujeito que chegou "antes" a uma realidade que todos nós sabemos (FERNANDES, 1970: 28, grifos nossos).

Mesmo considerando que qualquer transcrição provoca alterações no discurso oral, é evidente que a equipe do MIS literalmente põe palavras, as da própria instituição, na boca de Pixinguinha: "Antecipem! Como Villa-Lobos!", é expressão do entrevistador, em uma intromissão tão incisiva que seria constrangedor, para o entrevistado, não anuir. A conversa como um todo até permite a interpretação, ainda muito discutível e ambígua, de que Pixinguinha entendesse que a obra de Villa-Lobos estivesse à frente de seu tempo. Mas as palavras imprecisas do entrevistado — os "cabeludos", expressão com a qual Pixinguinha aproxima o futuro dos eruditos à Jovem Guarda —, as hesitações, certa ironia ao dizer que os "maiorais", Paulo Silva e Francisco Braga, não entendiam o que ouviam (isto é, não viam sentido na música do compositor, como vários outros críticos de sua obra), sugerem que Pixinguinha não tinha tanto apreço ou não tinha muito o que dizer sobre Villa-Lobos, apesar da expectativa dos entrevistadores[263].

Note-se também os adendos de expressões como "é por isso também", "é inegável", que não têm correspondência com a expressão do músico e que procuram, ao contrário, produzir

[263] Provavelmente porque não acompanhava de perto a carreira dele nem se interessava especialmente pela sua música ou pelo circuito da música de concerto de modo geral, como já sugeriu Virgínia Bessa (2005, p. 45).

sentidos condizentes com a interpretação que os entrevistadores fazem (ou que gostariam que se fizesse) do que ele disse no depoimento. *Igualmente grave é a retirada de palavras aparentemente indesejadas do discurso de Pixinguinha, o que nesse caso procurou diminuir a relevância histórica de dois intelectuais negros*: a omissão, na publicação, do adjetivo "maiorais da época", dirigido a Paulo Silva e Francisco Braga, dois professores/maestros do Instituto Nacional de Música. Pelo que se ouve no depoimento, eles podem ter sido bem mais importantes para Pixinguinha, artística e pessoalmente, que Villa-Lobos. Pouco antes de chamá-lo de "maioral", Pixinguinha comenta, de passagem, que também estudou "um bocado com Paulo Silva". Nem este, nem Francisco Braga, contudo, são temas de qualquer pergunta elaborada pelos entrevistadores nas aproximadamente oito horas que duraram os dois depoimentos somados. Eles também não pedem nenhuma informação adicional sobre o Irineu de Almeida, outro musicista negro que Pixinguinha (1966, CD 123.1, f. 3, 8) destaca, no fluxo autônomo de suas narrativas, como seu "grande professor", aquele que o introduziu no meio profissional, ou seja, um sujeito de grande importância para sua carreira e sua identidade[264].

O que se sabe, até hoje, sobre esse afetuoso amigo e *mediador negro* de Pixinguinha? Suas relações com esses três personagens não eram relevantes para os entrevistadores, tampouco para a memória oficial da música brasileira que começava a ser construída. O importante era comprovar a grandeza do sujeito branco dileto, e sem qualquer espaço para ambiguidades. Objetivo que a bancada do MIS continuou perseguindo minutos depois do diálogo ora comentado.

Comecemos desta vez pela transcrição. Diz o texto:

> MIS: Você não teria conhecido Villa-Lobos em 1922, na época do Centenário [da independência]?
> — Não, eu conheci Villa-Lobos muito antes. Como eu já disse, ele ia na minha casa porque admirava os "chorões". Às vezes, até fazia acompanhamento no violão. Era bom no violão. Mas o negócio era meio antigo e por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava. Eu o considero um gênio. Tem obras do Villa-Lobos que marcam (FERNANDES, 1970, p. 28).

No áudio ouvimos o diálogo entrecortado que se segue, que conta com a participação do João da Baiana. Este acompanhava o amigo Pixinguinha, em silêncio, mas achou por bem intervir nesse momento:

> MIS: o Villa Lobos não fazia parte do seu grupo de chorões às vezes?
> Joao da Baiana: não, isso não.
> Pixinguinha: Não, o Villa Lobos...
> MIS: nem ia assistir as suas....

[264] Ele também fala de Irineu na citada entrevista de 1925 (MARTINS, 2014, p. 147-149).

> Pixinguinha: Ah, sim. Bom isso...
> MIS: que ele me disse uma vez pessoalmente que admirava muito os chorões que eram vocês.
> Pixinguinha: Mas isso é diferente.... isso, eu ia dizendo que ele assistiu em minha casa [...], mas não era comercial não, isso era uma coisa particular. Isso eu disse.
> MIS: e ele acompanhava bem [ao violão], Pixinguinha?
> [Silêncio de quase 4'']
> Pixinguinha: Quer dizer, naquela época... como o negócio era meio antigo e ele já tinha uma formação, né? mais moderna, então, talvez não acompanhasse bem, pra nós, né? Mas ele gostava.
> MIS [interrompendo]: *Mas você reconhece em Villa Lobos um gênio, não?*
> [Silêncio, de 2'' a 3'']
> Pixinguinha: Poxa, eu reconheço, eu... Tem obras do Villa Lobo... [...] Mas num é Chorinho n. 1, n. 2 dois não. Tem música eruditas que é preciso prestar atenção [...]. (Pixinguinha, 1966, CD 123.2, f. 3, grifo nosso).

Vemos aí que, como a expressão "Antecipem!", do exemplo anterior, "Villa-Lobos gênio" é uma imposição, das mais incisivas, da bancada do MIS, que, no entanto, passa para o papel como se tivesse sido ideia de Pixinguinha. É importante ter em mente o contexto inexorável dessa imposição. Ela foi feita por um grupo de homens brancos[265] que ostentavam o título de "Conselheiros de MPB" e colocavam em jogo o prestígio de um homem branco dos mais célebres, o mais aclamado compositor erudito brasileiro, que fora músico oficial do Estado Novo, ou seja, um sujeito que ocupava uma posição infinitamente superior à de Pixinguinha em termos de capital simbólico, dentro do campo musical e na hierarquia da memória da cultura nacional. Tudo isso na frente de uma plateia ávida de jornalistas curiosos (de maioria também branca, certamente), durante o regime militar. Não é à toa que Pixinguinha pensa durante quase três segundos, tomando muito cuidado antes de anuir, pouco menos que os quatro segundos que ele precisou para ter coragem de fazer ressalvas ao desempenho de Villa-Lobos como violão acompanhador, e não sem hesitar e ponderar como podia sua opinião, colocando o problema mais na "antiguidade" do choro que na habilidade do violonista. Pixinguinha até faz, na sequência (e a versão publicada, nesse caso, confere), uma apreciação do *Uirapuru* e compara Villa-Lobos a Wagner e Stravinsky, mas não há como discernir nesse trecho o que é consentimento estratégico e o que era opinião sincera do músico. A mim parece, como já disse, que Pixinguinha não se interessava muito por seus pares eruditos, embora pudesse "prestar atenção" nos "efeitos" orquestrais que eles usavam, inclusive para enriquecer sua própria paleta de cores como arranjador[266]. E, não dando muita importância ao tema, podia confortavelmente, talvez dissimuladamente, fazer a alegria dos presentes.

Mais um detalhe a ser destacado na comparação entre esses trechos do depoimento e da transcrição é a insistência dos entrevistadores em querer saber se Villa-Lobos teria tocado no

[265] Hermínio Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro, Ilmar Carvalho, Ary Vasconcelos, além do diretor Cravo Albin.
[266] Cf. Pixinguinha, 1966, CD 123.2, f. 3.

"grupo de chorões" de Pixinguinha, o que João da Baiana nega prontamente, embora sua intervenção não apareça na versão escrita, assim como todas as hesitações do flautista e as intervenções incisivas da bancada. Tais negativas e hesitações sugerem que a presença do maestro famoso se restringia às visitas esporádicas à casa do pai de Pixinguinha, e que este, na verdade, não tinha qualquer laço afetivo com ele; também nos mostram que João e Pixinguinha não estavam dispostos a dar um destaque que Villa-Lobos não tinha em suas vidas e na história autônoma de seus "grupos de chorões". A equipe do MIS esperava muito mais do que isso e se esforçou para obter a resposta almejada — a participação efetiva de Villa-Lobos no grupo de Pixinguinha —, afinal frustrada.

Esse tipo de manipulação do conteúdo das entrevistas — retirada ou acréscimo de palavras, expressões e discussões, com objetivo de reforçar ou arrefecer certas informações e significados, ou mesmo criá-los, e de apagar o campo de tensões e negociações constitutivo desses depoimentos — permeia a publicação de 1970 inteira[267]. No caso de João da Baiana, as adulterações mais graves apagam expressões que nos permitem ver sua estratégica de leitura e inserção no/do *mercado* musical. O diálogo citado no Capítulo 1 desta tese, no qual ele afirma buscar, no momento de seu depoimento (1966), "novos contratos" com a gravadora que "der [pagar] mais" foi suprimido[268], sem dúvida para evitar que João contradissesse o postulado do prefácio de Albin, segundo o qual os três depoentes não queriam "dinheiro" pelas suas contribuições culturais[269]. Com essa *fakenews,* o diretor procurava adequar a imagem desses músicos à ideia preconceituosa de "folclore", distante das impurezas pecuniárias do mercado[270]. No caso de Donga, como vimos, as adulterações apagam graves desentendimentos entre ele e seus entrevistadores em muitos momentos da conversa. Qualquer pesquisador/a pode conferi-las com seus próprios olhos e ouvidos na sala de pesquisa do MIS, tendo as *Vozes desassombradas* em mãos. Acredito que basta o que mostrei até aqui para comprovar que esse livro não se destina a revelar a palavra de João, Donga e Pixinguinha, mas o retrato que os gestores da memória oficial gostariam de traçar sobre eles, sobre si mesmos e sobre a história da MPB.

Sobre essa história, resta ainda um feixe de sentidos a desfiar a partir do esforço que vimos fazer a equipe do museu para tentar comprovar que Villa-Lobos pertencia ao "grupo de chorões" de Pixinguinha, que é, em certo sentido, análogo ao esforço que fizeram para atenuar

[267] Esses problemas já foram notados, embora não analisados, por Lacerda (2011, p. 68-72).
[268] João da Baiana, 1966, CD 94, f, 23;
[269] Fernandes (1970, p. 10).
[270] Ver, sobre a folclorizaçao preconceituosa de sujeitos negros, o que dizia Guerreiro Ramos ([1955] 1995, p. 244), mais de uma década antes da publicação desses depoimentos.

o retrato que Bide fez em 1968 dos ricos cantores que vinham de "malandragem" pra cima dele. Havia grande ansiedade em se confirmar a imagem de "defensor" da música popular que vinha sendo construída em torno de Villa-Lobos desde a época de seu serviço à Era Vargas e que ganha especial destaque nos anos 1960, após a morte do compositor (1959), em programas de rádio que tinham o nome ritual de "Presença de Villa-Lobos". Essa imagem era muito cara a Hermínio B. de Carvalho e faria longa carreira na historiografia da música popular[271]. Pois era dessa carreira que se cuidava ali, no depoimento de Pixinguinha. Unir, por meio da memória deste último, sua trajetória à de Villa-Lobos e localizar essa união no início do século XX não seria como produzir um "documento-monumento"[272] à harmonia racial e ausência de preconceitos, de cor ou classe, na gênese do Brasil musical?

A construção de um monumento semelhante pelos intelectuais organizadores da cultura na ditadura Vargas é que nos fornece essa hipótese e nos convida a desenvolvê-la. Em 1940, um jornalista gaúcho comentou um concurso de música popular organizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo em um artigo intitulado "Pixinguinha e Villa-Lobos". Nele, o autor afirmava:

> No sábado passado, realizou-se, no Rio, o concurso dos sambas e marchas para o carnaval. Lá estavam, em comissão julgadora, Villa-Lobos e Pixinguinha. O compositor erudito e o compositor popular discutiram seriamente o "break" de um samba ou de uma marcha.
> No Brasil que se transforma em nação definida, esse foi um acontecimento perfeitamente histórico. Vibrou-se o último golpe do pernosticismo nacional. O branco do Conservatório de Música e o preto do Morro da Mangueira tinham ali a mesma autoridade, a mesma função e... a mesma raça.[273]

Uma raça brasileira, nascida da mistura de Mangueira (leia-se morro/pobre/negro/Pixinguinha) com o conservatório (leia-se, branco/culto/Villa-Lobos). O jornalista usa preconceitos difusos ao associar Pixinguinha ao morro, apesar de ele pertencer a uma classe média negra "da cidade" desde o nascimento. Também inventa um maestro ideal, pois já sabemos que Villa-Lobos tinha coisas piores que pernosticismo em mente ao referir-se às músicas e aos grupos subalternizados ao longo de sua carreira[274].

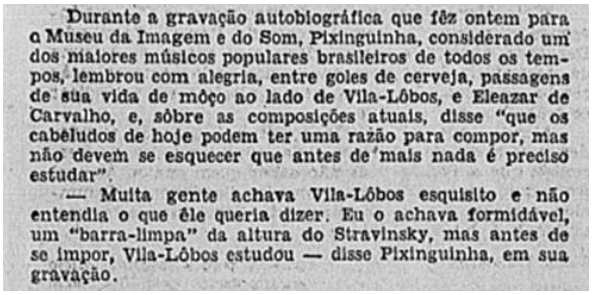
O teor da cobertura jornalística do depoimento de Pixinguinha, em 1966, é muito semelhante, como semelhantes eram os contextos, já que a ditadura inaugurada em 1964 investia tanto quanto o Estado Novo na promoção do Brasil como paraíso racial, embora os

---

[271] Cf. Lima (2017a; 2017b).
[272] Le Goff (1990, p. 545).
[273] GARCIA, Hamilcar de. Pixinguinha e Villa-Lobos. Folha da Tarde, Porto Alegre, 30 jan. 1940.
Fonte: Museu Villa-Lobos, Cód. 10.051.c.00.
[274] Sobre esses preconceitos, ver a Parte 1 do livro de McCann (2004). Sobre Villa-Lobos e música popular: Lima (2017a; 2017b).

propósitos nesse caso fossem relativamente mais conservadores que no momento anterior[275]. De todas as horas de entrevista, e entre as dezenas de personagens que povoam as memórias do músico, os articulistas do *Jornal do Brasil* escolheram os brancos eruditos Villa-Lobos e Eleazar Carvalho, figuras sem relevância para a trajetória e autocompreensão de Pixinguinha, como chamarizes da matéria de meia página dedicada ao tema, que também acaba aumentando um ponto outro ao conto (Figura 35). No jornal trabalhavam membros do CMPB do MIS, entre os quais Tinhorão e Sérgio Cabral, possíveis autores do texto.

Figura 35: Matéria sobre o primeiro depoimento de Pixinguinha ao MIS



Durante a gravação autobiográfica que fêz ontem para o Museu da Imagem e do Som, Pixinguinha, considerado um dos maiores músicos populares brasileiros de todos os tempos, lembrou com alegria, entre goles de cerveja, passagens de sua vida de môço ao lado de Vila-Lôbos, e Eleazar de Carvalho, e, sôbre as composições atuais, disse "que os cabeludos de hoje podem ter uma razão para compor, mas não devem se esquecer que antes de mais nada é preciso estudar".

— Muita gente achava Vila-Lôbos esquisito e não entendia o que êle queria dizer. Eu o achava formidável, um "barra-limpa" da altura do Stravinsky, mas antes de se impor, Vila-Lôbos estudou — disse Pixinguinha, em sua gravação.

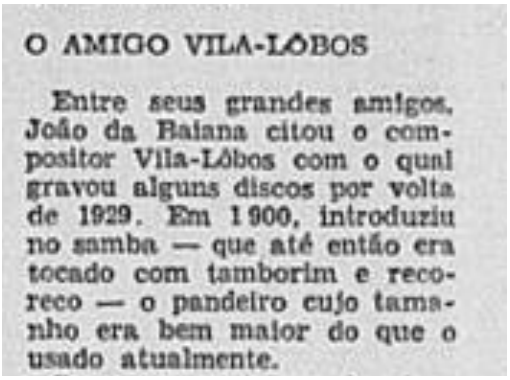
Fonte: "Pixinguinha gravou...". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1966. Caderno 1, p. 15

O *Jornal do Brasil* também escolheu destacar Villa-Lobos ao noticiar o depoimento de João da Baiana, realizado pouco antes do primeiro depoimento de Pixinguinha (Figura 36). Ao contrário do que diz o recorte a seguir, João da Baiana (1966, CD 94, f. 13), instado a falar sobre Villa-Lobos, é lacônico e impreciso, a nos sugerir que o maestro não passava de um conhecido distante, embora poderoso, com quem nunca gravou nada, mesmo que tenha gravado "para ele", o maestro Stokowski e a Columbia, em uma noite curiosa em 1940[276]. Mas o grande chamariz da reportagem sobre João são "algumas prisões por cantar samba, *'mas em compensação, muita alegria por ter feito amigos como Santos Dumont e Deodoro da Fonseca"*[277]. A "compensação" é a participação de figuras famosas, poderosas e brancas — incluso um militar autoritário, ao gosto do regime — na ascensão do samba e na vida das comunidades negras. Deodoro, na verdade, não é mencionado no depoimento — diferentemente de outros políticos, como Marechal Hermes e Pinheiro Machado. E a única

[275] Sobre a ideia de democracia racial nesses dois momentos, ver: Nascimento ([1977] 2016), Fischer, Grinberg e Mattos (2018) e Pereira (2010).
[276] Sobre essas gravações, ver Belchior (2020).
[277] "João da Baiana grava sua vida aos 79 anos lembrando que samba já deu cadeia". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1966. Caderno 1, p. 10.

relação de João com Santos Dumont, segundo o musicista, é o "carreto" (carregamento) que teria feito para ele — João foi estivador — nos primeiros anos de 1900[278].

Figura 36: Matéria sobre o depoimento de João da Baiana ao MIS



O AMIGO VILA-LÔBOS

Entre seus grandes amigos, João da Baiana citou o compositor Vila-Lôbos com o qual gravou alguns discos por volta de 1929. Em 1900, introduziu no samba — que até então era tocado com tamborim e reco-reco — o pandeiro cujo tamanho era bem maior do que o usado atualmente.

Fonte: "João da Baiana grava sua vida aos 79 anos lembrando que samba já deu cadeia". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1966. Caderno 1, p. 10

A centralização do enquadramento nessas figuras marginais tem como consequência, a exemplo do que vimos a respeito de Pixinguinha, a marginalização de figuras centrais para vida do depoente. Nem os articulistas do *Jornal do Brasil* e nem os entrevistadores durante o depoimento dizem qualquer palavra que demonstre interesse pelo artista negro Eduardo das Neves, que João da Baiana (1966, CD 94, f. 9), no fluxo de sua narrativa, comenta ter sido o sujeito responsável por suas primeiras experiências nos palcos do Rio de Janeiro.

Esse foco institucional em brancos poderosos é uma constante nas entrevistas de musicistas negros/as ao MIS. Perguntou-se sobre Nair de Tefé a João da Baiana (1966, CD 94, f. 14); sobre Rui Barbosa, gente "da sociedade" e os ricos donos do Bar Gouveia a Pixinguinha (1966, CD 123.1, f. 13, 6; CD 123. 2, f. 4)[279]; sobre Arnaldo Guinle a Donga (Donga, 1969: CD 114.1, f. 8) e Pixinguinha (1966: 123.1, f. 14-15;1968, CD 124.2, f. 2-4); sobre "políticos" que subiam o morro de Mangueira a Carlos Cachaça (1992: CD 826.1, f. 7, 12); sobre favores de políticos e Leopoldo Stokowski a Cartola (1697, CD 139.1, f. 5-6); sobre Irineu Marinho a Donga (1969, CD 114.2, f. 8)[280]; sobre Orson Welles, Mário de Andrade, Prudente de Moraes Neto e mesmo sobre os críticos musicais integrantes do CMPB a Ismael Silva (1966, CD 5.1, f. 8; 1969, CD 5.4, f. 2); sobre Heitor Villa-Lobos, como vimos, a João da Baiana (1966, CD

[278] João da Baiana, 1966, CD 94, f. 8-9.
[279] A pergunta sobre Rui Barbosa é indireta, mas a história já era conhecida e esperada: "MIS: quem ia assistir vocês [Os Batutas] na sala de espera do Palais?".
[280] Nesse caso, por iniciativa de um jornalista da plateia.

94, f. 13), Pixinguinha (com vimos) e Cartola (1967, CD 139.1 f 5); sobre Noel Rosa a Clementina de Jesus (1967, CD 115, f. 7), Alcebíades Barcelos (1968, CD 12.2. f. 2), Ismael Silva (1966, CD 5.1 f. 6), Booker Pittman (1968, CD 128.1, f. 6), Nelson Cavaquinho (1967, CD 137.1 f. 2, 8), integrantes da Mangueira (1968, CD 209.2, f. 2), Carlos Cachaça (1992, CD 826.1, f. 4) e Dona Zica (1993, VI-00257.1, 1h 22'). Em todas essas ocasiões, o objetivo, evidente, seja pelo tom, seja pelas palavras utilizadas pelos entrevistadores, era documentar ajudas, favores, admirações ou mesmo contatos fortuitos a ligar esses sujeitos brancos com os depoentes, mesmo que essa expectativa afinal não se cumprisse. Documentação que fariam o deleite da historiografia vindoura, e do famoso *O mistério do Samba*, de Hermano Vianna[281].

Vejam, por exemplo, a lógica do favor na pergunta de Jacob do Bandolim sobre Stokowsky a Cartola (1967, CD 139.1, f. 6, grifo nosso): "eu sei, por intermédio de Lúcio Rangel, que você teve oportunidade de gravar um samba pra um ilustre maestro [Stokowsky] que esteve aqui coletando material musical brasileiro. Quem foi?"282. Vejam a expectativa de saber se a elite "caía" no samba ou no maxixe nesta pergunta dirigida a Pixinguinha (1966, CD 123.1, f. 6): "Você lembra gente da 'sociedade' que ia lá [no La Concha, onde você trabalhava em 1911]?".

A ideia assistencialista da "descoberta", como já sabemos, era corrente na maneira como os integrantes do CMPB entendiam as trajetórias de seus interlocutores e comunicavam a eles seu entendimento. Na entrevista de Cartola (1967, CD 139.2, f. 2), a bancada de entrevistadores perguntou se, no tempo de juventude do compositor, "Clementina de Jesus já andava por lá [por Mangueira] ou foi descoberta por Hermínio Bello de Caralho?". Algumas dezenas de minutos do depoimento da própria Clementina, realizado no mesmo ano, foram dedicados ao que os entrevistadores, entre eles o próprio Hermínio, chamavam de sua "descoberta" [283]. O mesmo tipo de direcionamento de sentido se vê também nas entrevistas que o conselheiro Sérgio Cabral anexou ao seu livro *Escolas de samba.* Ele transcreve da seguinte maneira algumas perguntas que teria feito a Cartola: "Quando você foi descoberto pelo pessoal de fora do Morro de Mangueira [Mário Reis, Chico Alves]? [...] Foi a partir daí que você ficou conhecido, não foi?" (CABRAL [1974] 2011, L. 4202, 4217).

Essas perguntas já contêm uma perspectiva assimétrica e harmônica das relações sociais, na qual o musicista "descoberto", ou "encontrado", é beneficiário da solidariedade e sagacidade

[281] Cf. Lima (2021).
[282] Cartola, como é sabido, não ganhou nenhum tostão por essa "oportunidade" (BELCHIOR, 2020). Os grifos neste e no próximo parágrafo são todos meus e têm o intuito de sublinhar o teor e a intenção das questões elaboradas pelos entrevistadores.
[283] Cartola, 1967, CD 139.2, f. 2, grifo meu. Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 8-9.

do "descobridor" ou "admirador" branco, e todos estão contentes com suas posições. Já contêm, portanto, as respostas que jornalistas e acadêmicos colocarão em seus livros e artigos sobre música popular. Nada obstante, nenhum/a dos/as musicistas negro/as que ouvi — com exceção de Clementina de Jesus, que, depois de ser definida como "descoberta", acolhe a alcunha, talvez para não criar caso com o pessoal que a entrevistava — jamais se disse "descoberto/a" por quem quer que seja ou atribuiu tal adjetivo a outrem. Com efeito, elemento básico das ideologias de grupos dominantes é a distorção da realidade em proveito do próprio domínio.

A malandragem da historiografia

A chamada "historiografia primeira da música popular brasileira"[284] é, em boa medida, uma continuação da administração dos temas, perguntas e silenciamentos feita pelos conselheiros ao longo dos depoimentos realizados entre 1966 e 1972 e em outras entrevistas da mesma época. Afinal, boa parte dessa historiografia foi escrita por eles: *Sambistas e Chorões*, de Lúcio Rangel (1962); *No tempo de Noel Rosa*, de Almirante, 1963; os dois volumes do *Panorama da Música Popular Brasileira*, de Ary Vasconcelos (1964); *Nosso Sinhô do Samba*, de Edigar Alencar (1968); *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, de Sérgio Cabral (1974). Mas nos textos, os autores puderam eliminar tudo o que fugiu ao esperado na produção das fontes. Suspeito que essa seja uma das razões pelas quais nunca se vê referências precisas aos depoimentos do MIS ou a outras entrevistas orais de musicistas negros nesses livros, apesar de estas serem suas fontes básicas. E se o leitor resolvesse conferir? Esse também é o motivo pelo qual os embates travados por Bide foram totalmente "esquecidos" por essa historiografia.

Analisei alguns exemplos dessa continuidade entre as performances dos conselheiros nos depoimentos e em seus livros no que tange aos conflitos em relação à propriedade intelectual. Eu reforço nesta seção esse argumento, com alguns exemplos significativos oriundos dessa literatura. Neles se vê a (de)negação do racismo e outras violências — temas tabus entre organizadores dos depoimentos — e a afirmação de misturas culturais harmoniosas, como essas que procura disseminar o livro *As vozes desassombradas*.

Ao falar do passado de escravidão e da cor na carreira de Pixinguinha, na biografia que escreveu sobre o flautista, Edigar Alencar afirma que este "jamais teve embaraços por sua origem". Em seguida, comentando a ocasião em que Pixinguinha, apesar da "ausência de embaraços", foi segregado junto ao seu grupo em São Paulo, diz:

[284] Moraes (2006).

> [o músico] supunha que a medida fora tomada pelo ingênuo receio de que algum elemento da orquestra se atrevesse a misturar-se com a *alta sociedade paulista*. E o *negro boníssimo* aduzia: "naquele tempo *nenhum escurinho* teria essa ousadia." (ALENCAR, 1979 p. 68, grifos nossos).

O biógrafo não questiona a segregação em nenhum momento. Em vez disso, projeta a imagem de um submisso "pai João" sobre Pixinguinha, cita uma frase condescendente que ele atribui ao músico sem indicar a fonte, como a justificar e reputar como normal a separação de pessoas brancas e pretas em diferentes graus de distinção[285]. O músico tem sua identidade caricaturada nas expressões "preto boníssimo" e "escurinho", de conotação senhorial e, nesse contexto, extremamente ofensivas[286]. Não devemos crer na veracidade da frase atribuída a Pixinguinha, pois já sabemos que ele se manifestou de maneira muito diferente sobre o mesmo tema em entrevista concedida a João B. B. Pereira[287]. Devemos, por outro lado, levar a sério o racismo da sociedade paulistana nos anos 1920 e do próprio Edigar Alencar. Destaque-se também o paradoxo de negar a incidência da discriminação racial no mesmo ato em que se demonstra sua operação.[288].

Tal naturalidade no trato e reprodução do racismo se vê em outros livros dessa equipe. Em sua crônica do café Nice, o conselheiro do MIS Nestor de Holanda Cavalcanti Neto, além de botar panos quentes nos roubos de samba que se fazia por lá, ilustra esse ambiente musical descontraído ao apresentar um dos frequentadores do lugar:

> Gadé — Osvaldo Chaves Ribeiro [compositor e pianista de sucesso nos anos 1930-1940, branco][289] — [...] figura de boêmio dos mais divertidos, todos os dias aparecia com piada nova ou desenho imoral. Era comum ouvir-se a pergunta:
> — Sabe a última do Gadé? [...]
> No Nice, vi Alfredo da Rocha Vianna, o Pixinguinha, irritado. Estávamos em guerra e a cidade fazia exercícios de defesa antiaérea, em blecaute. E Gadé chegou da *Mayrink Veiga* [gravadora] contando:
> — O Pixinguinha sentou-se na privada da rádio e um micróbio, lá dentro, reclamou:
> — "Que diabo! Temos tido Blecaute todos os dias!"... (NETO, 1970, p. 42-43)

A negação dos racimos vemos também na *História social da música popular brasileira*, obra que sintetiza as pesquisas que José Ramos Tinhorão fez ao longo da segunda metade do século XX. Ali ele dirá que a predominância de brancos e "mestiços", nessa ordem, garantiria

---

[285] Sobre histórias de pai João e "uncle Tom", seu correlato nos EUA, ver Abreu (2004; 2017).
[286] Acerca dessas expressões, ver o trabalho de Sales Jr. (2006) sobre os disfarces da linguagem racista no Brasil.
[287] Cf. Capítulo 2.
[288] Em minha pesquisa, percebi que não citar a fonte muitas vezes não é apenas uma falha metodológica, mas uma estratégia ideológica por meio da qual os autores representam indivíduos e eventos de acordo com suas próprias expectativas, ideias e preconceitos. Ainda terei ocasião de reforçar esse argumento na próxima seção deste artigo.
[289] Ver: https://cifrantiga2.blogspot.com/2006/09/gad.html.

a "*ausência de qualquer preconceito de cor*" entre os chorões de fins do século XIX e início do XX[290]. Como já observou Aragão (2011, p. 50), o jornalista não apresenta e não dispunha de dados sobre a composição racial desse intrinsecamente diverso grupo de musicistas, tampouco faz referência a fontes a respeito do tema das relações raciais entre eles. Para descrevê-los como grupo coeso, homogêneo e harmonioso, Tinhorão se baseia em pressupostos implícitos, entre os quais se notam com facilidade o da miscigenação constitutiva da música nacional — que ele vai buscar em Mário de Andrade, folcloristas, Gilberto Freyre —, o da raça como elemento irrelevante para sua história marxista. Também como consequência desse economicismo, parece estar presente nessa ilação o preconceito de que "extratos médios" da classe trabalhadora no Brasil, pela sua relativa distância da pobreza extrema, só poderiam tender a branco.[291]

Já sabemos que Sérgio Cabral descreveu Francisco Alves como "o descobridor" dos sambistas, rasgou elogios à sua capacidade como cantor e menciona apenas *en passant* suas negociatas composicionais[292]. Do protagonismo de Noel Rosa, o sujeito mais querido pela historiografia que ora comento, na construção das "harmoniosas" misturas culturais brasileiras, diz o jornalista, no prefácio que escreveu ao livro do conselheiro Almirante:

> O seu papel nessa história é bem maior, pois foi ele o criador de uma linguagem musical. Foi ele, homem de classe média, quem primeiro aprendeu a música das camadas mais populares do Rio de Janeiro, dando-lhe um tratamento que *abriu caminho para que outros setores da população também participassem criadoramente do desenvolvimento de nossa música popular. Não há qualquer exagero na afirmação de que é um dos pais de nossa nacionalidade* (DOMINGUES, [1963] 2013, p. 163-182, grifo nosso).

Não encontramos análises de conflitos de raça e classe na historiografia primeira da música popular, pois eles são excluídos da narrativa mesmo quando são evidentes. Quando mencionados em comentários laterais, são descritos como elementos externos a uma comunidade implicitamente masculina dos músicos populares e seus admiradores poderosos, na qual as interações são fluídas e sem atritos, como prevê o decoro nacionalista exemplificado nessa citação. Se na obra musicológica de Tinhorão o conflito de classes é estruturante, em sua descrição dos populares, como vimos, ele também observa esse decoro.

Nas próximas seções, mostro como essa maneira de interpretar o Brasil desde a música, as desigualdades que ela mistifica e seus vínculos com os grupos no poder durante a ditadura deixam sua marca na estrutura institucional do MIS e em seu acervo depoimentos.

---

[290] Tinhorão (2013, p. 212).
[291] Sobre as cores dos chorões, ver Parte 2.
[292] CABRAL, [1974] 2011, L. 470, 398, 749.

A cor da autoridade

Como mostraram em detalhe os trabalhos de Fernandes (2010) e, principalmente, Soares Neto (2018), o Conselho de Música Popular Brasileira foi o primeiro e mais importante órgão administrativo MIS. Ele funcionou de 1966 a 1972, e tinha a incumbência da elaboração das diretrizes e realização de todas as ações institucionais no terreno da música popular: a escolha dos depoentes, a realização dos depoimentos relacionados à área, a escolha de novos conselheiros, a realização de concursos musicais, o lançamento de livros, discos, a organização de palestras e outras atividades.

A fundação desse conselho esteve atrelada à presença de certos profissionais do mercado de música popular no início do processo de organização do MIS. A ideia, inusitada para a época, de um museu com acervo audiovisual foi concebida por um ex-profissional das mídias de comunicação, o governador da Guanabara, Carlos Lacerda. Herdeiro de famílias econômica e politicamente poderosas do Império e da República, bacharel em direito, Lacerda era amante de samba e trabalhou na radiofonia dos anos 1930 como locutor do famoso "Programa do Casé", que marcou a época de difusão do "samba de todos do morro". Certamente topou com Alcebíades Barcelos e outros personagens desta tese nos corredores das rádios, e esteve próximo de vários dos cantores e radialistas desse tempo.

O primeiro diretor do MIS escolhido por Lacerda, Maurício Quádrio, era do mesmo ramo, produtor de nossa já conhecida Rádio MEC, também amante de samba e filiados à União Democrática Nacional[293].

Seguindo essa mesma linha, dois dos primeiros conjuntos documentais adquiridos pelo museu foram o arquivo pessoal de Almirante e a coleção de discos de Lúcio Rangel, colegas — e possivelmente amigos — do governador Carlos Lacerda do tempo na radiofonia. Rangel trabalhara com Lacerda também na *Revista Acadêmica*, de caráter literário e viés nacionalista, nos anos 1930[294].

Maurício Quádrio, que estaria presente em alguns dos depoimentos realizados nesses primeiros anos, cedeu seu cargo em favor do jovem bacharel em direito Ricardo Cravo Albin, nacionalista musical de inclinações políticas à esquerda, que trocou o caminho da toga para ganhar bons proventos no campo musical. Ele participava da produção da mesma Rádio MEC. Com certeza seu *background* familiar foi decisivo para sua ascensão ao MIS. Albin pertencia a

[293] As informações deste e do parágrafo anterior se baseiam em: Fernandes (2010, p. 182, 167). Soares Neto (2018, p. 22-49).
[294] Fernandes (2010, p. 137-151; p. 167-171).

uma família de poderosos fazendeiros do Nordeste e tinha contatos pessoais com o governo da Guanabara. Seu primo – como dissemos – era secretário de Turismo do estado, secretaria vinculava à Fundação Vieira Fazenda, responsável pelo MIS.[295]

Outros fatores também tornaram possíveis a primazia da música popular no novo museu. A relação antiga dos ideais oficiais de "carioquidade" e de "brasilidade" com o samba e o carnaval; e a relevância econômica e cultural do mercado musical nos anos 1960 (retratada no primeiro capítulo). Mas a direção e as escolhas dessa rede de profissionais do ramo foram decisivas para isso, como foram decisivas para a constituição do Conselho de Música Popular Brasileira da instituição.

Segundo a historiografia que nos serve de referência, os idealizadores do órgão foram Ricardo Cravo Albin, Almirante e o jornalista Ary Vasconcelos, amigo de Albin. Mas é muito provável a participação de Lúcio Rangel e de outros amigos e colegas próximos desse núcleo inicial, pois boa parte dos futuros conselheiros estavam ligados a instituições privadas — "aparelhos privados de hegemonia" — organizadas por Albin e Rangel. Entre eles, o Clube do Jazz e da Bossa Nova, atuante nos anos 1960, financiado pelo milionário Carlos Guinle e dirigido por Albin, e a *Revista da Música Popular* (1954-1956), dirigida por Rangel.

A ideia de montar um "conselho de música popular" aparecia a Albin e seus colegas como uma chance única de elevar seu campo às alturas da oficialidade — a exemplo da literatura e da música erudita, que já contavam com suas respectivas "academias nacionais" — e de determinar, em meio a um competitivo mercado, quem seriam suas maiores autoridades. Esse adjetivo representava, como disse Cravo Albin em certa reunião do colegiado, o "idealismo dos idealizadores e dos criadores do Conselho ao fazê-lo realmente superior". Ou seja, representava os desejos de autolegitimação dos sujeitos que o criaram. O adjetivo foi retirado por sugestão de outros conselheiros — mais humildes ou mais cuidadosos na concretização de suas pretensões — mas a "superioridade" era, como temos visto ao longo desta primeira parte, um elemento básico da postura de seus membros mais ativos, que eram também os mais diretamente envolvidos com a produção, crítica e com a escrita de livros sobre música popular.[296]

O conselho seria majoritariamente composto por profissionais com esse perfil, mas contaria também com alguns literatos e acadêmicos. Seu estatuto, definido por alguns dos membros pioneiros, firmava que ele teria sempre de 40 integrantes, podendo os ocupantes

[295] Fernandes (2010, p. 182, 167). Soares Neto (2018, p. 22-49).
[296] As informações deste e do parágrafo anterior se baseiam em: Soares Neto (2018, p. 38, 22-42); Fernandes (2010, p. 167); Pereira (2019).

iniciais do cargo serem substituídos por outros caso fossem desligados ou se desligassem da instituição. Em 1966, ano de sua fundação, o conselho contava com o grupo que se vê no quadro a seguir.

QUADRO 2: FUNÇÃO DOS MEMBROS DO CONSELHO DE MÚSICA POPULAR DO MIS 1966

Alberto Rego (19??-)	José Ramos Tinhorão (1928-)	Juvenal Portela (19??-)	Paulo Medeiros e Albuquerque (1942-2006)
Almirante (1908-1980)	José Lino Grunewald (1931-1999)	Lúcio Rangel (1914-1979)	Paulo Roberto (1903-1973)
Aluísio de Alencar Pinto (1912- 2007)	Jacy Pacheco (1910-1989) — (primo de Noel Rosa)	Maria Helena Dutra (1938-2008)	Paulo Tapajós (1913-1990)
Ary Vasconcelos (1926-2003)	Jacob [do Bandolim] Bittencourt (1918-1969)	Mário Greenhalgh Cabral (19??-)	Renato Almeida (1895-1981)
Baptista Siqueira (1906-1992)	Ilmar Gastão de Carvalho (1927-2018)	Marisa Lira (1889-1971)	Ricardo Cravo Albin (1940-
Brício de Abreu (1903-1970)	Hermínio Bello de Carvalho (1935-)	Marques Rebello (1907-1973)	Sérgio Cabral (1938-)
Cruz Cordeiro (1905-1984)	Haroldo Costa (1930-)	Mauro Ivan (19??-)	Sérgio Porto (1923-1968)
Dulce Lamas (1941-1992)	Flávio Eduardo de Macedo Soares (19??-)	Mozart de Araújo (1904-1988)	Sílvio Túlio Cardoso (1924-1967)
Edigard Alencar (1908-1993)	Eneida de Moraes (1904-1971)	Nelson Lins e Barros (1920-1966)	Vasco Mariz (1921-2007)
Édison Carneiro (1912-1972)	Jota Efegê (1902-1987)	Nestor de Holanda (1921-1970)	Vinícius de Moraes (1913-1980)

jornalista/crítico	produtor (disco/rádio)	musicólogo	folclorista	memorialista-historiador	músico	escritor
17	6	5	3	4	3	2

Fonte: Fernandes (2010, p. 184), modificado e complementado com os dados desta pesquisa. Para a categorização, considero a principal função exercida pelos indivíduos em 1960. Muitos deles haviam exercido diversas: Almirante, por exemplo, foi cantor e radialista até a década de 1950. A categoria de musicólogos e folcloristas são aqui diferenciadas pela formação técnico-musical que estes últimos não possuíam. Reforço que a categoria "historiador-memorialista" diz respeito a historiadores diletantes. Os folcloristas poderiam também ser considerados historiadores, mas eles constituem um grupo mais voltado para manifestações musicais não urbanas e para narrativas e investigações próximas ao campo da Antropologia. Nesse caso, e por assim dizer, memorialistas-historiadores estão para a História assim como folcloristas estão para a Antropologia — não fundi as duas categorias como não as fundiria se se tratassem de antropólogos e historiadores de formação. Os folcloristas, ademais, não cumpriram nenhuma função relevante dentro do museu. O objetivo desse quadro não é definir áreas de conhecimento, mas pôr em evidência redes sociais e profissionais algo diversas, embora conectadas.

Soares Neto (2018, p. 27-28), que analisou atas de reuniões do conselho, fez uma lista de todos os seus integrantes até 1972. Os quatro que chegaram depois de 1966 mudam pouco o perfil dessa formação original, no qual profissionais do mercado da música popular — especialmente jornalistas/críticos, ou com alguma passagem nesse ramo — tinham grande precedência sobre os demais. Eles também eram os mais ativos membros do colegiado. Estiveram mais presentes nas reuniões do conselho, analisadas por Soares Neto (2018), e nos

Depoimentos Para a Posteridade que consultei. Folcloristas, acadêmicos e musicólogos pouco apareceram nesses eventos, o que indica que sua inclusão no conselho era mais simbólica que militante (Quadro 3). Ou seja, visava mais a emprestar ao grupo majoritário, que buscavam firmar-se como autoridades máximas de sua área, o prestígio de intelectuais que tinham conhecimento em música reconhecido por instituições universitárias.

QUADRO 3: FREQUÊNCIA DO ESTAFE DO MIS NOS 32 DEPOIMENTOS CONSULTADOS DO PERÍODO 1966-1972

Nome	Presenças		
Ricardo C. Albin (produtor/jornalista)	26	Silvio Túlio Cardoso (produtor/jornalista)	3
Hermínio Bello de Carvalho (produtor/jornal./comp.)	8	Aluísio A. Pinto (musicólogo)	2
Ilmar Carvalho (jornalista)	5	Jacob do Bandolim (músico/arquivista)	2
Sérgio Cabral (jornalista)	5	Albino Pinheiro (produtor)	1
Aroldo Bonifácio (jornalista)	4	Almirante (produtor/memorialista)	1
Hélio Marins David (pres. Fund. Vieira Fazenda)	4	Cézar Guerra-Peixe (comp./musicólogo)	1
Mário Cabral (jornalista)	4	Cruz Cordeiro (jornalista)	1
Ary Vasconcelos (jornalista/memorialista)	3	Eneida de Moraes (jornalista)	1
Jota Efegê (jornalista/memorialista)	3	Haroldo Costa (produtor/jornal.)	1
Juvenal Portela (jornalista)	3	José R. Tinhorão (jornalista)	1
Lúcio Rangel (jornalista/memorialista)	3	Lúcio Rangel (jornal./memorialista)	1
Paulo Tapajós (produtor/musicista)	3	Mozart Araújo (folclorista)	1

Fonte: Depoimentos Para a Posteridade, MIS-RJ. Não inclui o nome de pessoas não vinculadas institucionalmente ao MIS (anunciadas como tais no início dos depoimentos) presentes nas entrevistas. Nem todos eram conselheiros. Ver relação de depoimentos nos quadros relativas ao MIS nos anexos.

A presença maior dos jornalistas no conselho e em suas ações estava ligada à sua função de porta-vozes de critérios estéticos/históricos no campo da música popular. Além de assinarem as colunas musicais que alimentavam as discussões musicais dos anos 1960, boa parte deles protagonizava um esforço intelectual no sentido de estabelecer os marcos temporais, os problemas centrais e os personagens mais relevantes de uma historiografia da música popular *brasileira*. Todo movimento cultural define sua identidade e seus princípios a partir de determinada "visão de história". No caso em tela, os jornalistas apareciam então definitivamente, confirmando uma tendência que remontava ao tempo de Vagalume e Orestes Barbosa (anos 1930), como responsáveis por essa tarefa.

Como vimos, nos anos 1960 e 1970, foram publicados alguns dos primeiros trabalhos desse movimento historiográfico, escritos por conselheiros ou futuros conselheiros do MIS. O foco desses livros era o surgimento e ascensão do samba carioca, tema em torno do qual se

concentravam as discussões do meio musical à época. O princípio ideológico básico que os unia, além da ideia de "harmonia racial", era o da "defesa" do que os autores entendiam como a "música popular brasileira autêntica", que girava em torno do samba e do choro, e que tinha como momento histórico mais importante os anos 1930 e 1940, consagrados nos *Panoramas* de Ary Vasconcelos como a "Era de Ouro da Música Popular Brasileira". A consolidação do selo e da expressão "MPB" nos anos 1960 ligava-se fortemente à construção dessa tradição historiográfica nacionalista, inspirada nos estudos folcloristas e musicológicos da geração de Mário de Andrade, mas executado por pessoas diretamente envolvidas no mercado cultural[297].

Ressalte-se que outras correntes historiográficas possivelmente se desenvolviam paralelamente a essa, como sugerem as trajetórias militantes de Vagalume, Donga e, já nos anos 1970, Nei Lopes. Mas os estudos sobre a "invenção da tradição" da MPB ainda não buscaram unir os fios dessas redes alternativas.

No interior do MIS a autenticidade da música nacional teria um sentido elástico o suficiente para comportar a presença de defensores ou detratores da moderna Bossa Nova — como Vinícius de Moraes e José Ramos Tinhorão —, mas suficientemente restrito para deixar de fora quem representasse o que o corpo institucional julgava esteticamente deplorável ou "antinacional" — como a chamada "música cafona", o *rock* estrangeiro, o "iê-iê-iê" ou certo "excesso de jazz".

A "defesa da autenticidade da música popular brasileira" seria um princípio basilar da atuação dos conselheiros do MIS e da historiografia que eles produziram. Ambas estariam expressas no estatuto do CMPB do museu, aprovado no início de 1967, que firmava entre suas responsabilidades:

> a) promover a pesquisa, o estudo e a *defesa* da Música Popular Brasileira; b) *preservar a autenticidade* da Música Popular Brasileira; c) incentivar e promover a realização dos festivais, exposições, conferências e cursos sobre Música Popular Brasileira; d) instituir prêmios e concursos para monografias e ensaios sobre Música Popular Brasileira; e) promover a edição de livros e gravações de discos destinados ao conhecimento e divulgação da Música Popular Brasileira; f) — coligir, através de documentos e gravações fonográficas, dados da história da Música Popular bem como para o levantamento da vida e da obra de seus *intérpretes de projeção histórica*; g) cooperar e colaborar, através de convênios, com instituições públicas e privadas de fins análogos; h) cooperar para o enriquecimento e desenvolvimento dos acervos do Museu da Imagem e do Som, relativos à Música Popular Brasileira (*apud* PEREIRA, 2019, p. 33, grifos meus).

[297] Stroud (2008); Fernandes (2010); Moraes (2018; 2013; 2006).

Já sabemos que os conselheiros não poupavam esforços para cumprir os objetivos de destacar os "intérpretes de projeção histórica" que eles mais gostavam e afastar influências estrangeiras, mesmo que isso significasse adulterar fontes históricas. O estatuto deixa claro que as ações do conselho se voltavam principalmente à produção de terminada história e à legitimação de seus autores, o que tem relação direta com a criação e realização da série de Depoimentos Para a Posteridade.

Nascida da prática do jornalismo musical, as fontes básicas dessa nova historiografia eram as memórias de musicistas ligados ao processo gênese e ascensão do samba carioca, como os membros das escolas de samba e os próprios arautos desse movimento historiográfico — como Almirante e Sérgio Cabral. A exemplo de seu predecessor Orestes Barbosa, eles eram ao mesmo tempo autores e personagens — ora mais, ora menos visíveis — das histórias narradas[298].

A ideia de gravar no MIS depoimentos com musicistas populares fazia parte do intento de tornar pública e ampliar a produção de fontes utilizadas nessa historiografia primeira, e de fundar definitivamente tal área de pesquisa. Além disso, ela se mostraria útil para atingir, com poucos recursos, o objetivo mais geral do museu, de documentar e celebrar a história do Rio de Janeiro. Inaugurada em agosto de 1966, com o depoimento de João da Baiana, a série de Depoimentos Para a Posteridade, primeiro fruto das ações institucionais do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS, se estendia para outras áreas da cultura contempladas pelo museu — carnaval, ciência, cinema, esportes, jornalismo, artes plásticas, música erudita e outras —, que também teriam seus respectivos conselhos.

Da perspectiva dos integrantes do CMPB, os depoimentos tinham ainda outra importante função, pouco observada pela historiografia sobre o tema, provavelmente porque até agora não se havia feito uma audição sistemática da série como a que embasa esta pesquisa. Refiro-me à função de exibir ao público, aos entrevistados e aos ouvintes futuros desses documentos quem eram os gestores do museu e, portanto, os censores do campo que ele ajudava a institucionalizar. Os conselheiros e o diretor Cravo Albin eram sempre anunciados como representantes institucionais nas entrevistas. Dizia-se, por exemplo: "presentes os membros do Conselho de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão [...] e o diretor do Museu, Ricardo Cravo Albin". Imaginem o impacto desse tipo de apresentação para algum músico ou jornalista desafeto, digamos, de Tinhorão (como Zé Kéti), que estivesse na plateia e que se julgasse mais qualificado que ele para o cargo. Ou

[298] Moraes (2018; 2013; 2006).

mesmo o impacto nos depoentes negros, muitas de origem humilde, que eram frequentemente tratados como jurados no tribunal da história[299].

Essa apresentação dos conselheiros era um pequeno ritual público — já que as entrevistas eram públicas, salvo poucas exceções — de encenação do poder, que mostrava quem era "autoridade" por ali. As analisadas exibições de sapiência de Sérgio Cabral, Tinhorão e outros frente a veteranos das escolas de samba utilizavam-se desse palco e dessa encenação para aumentar sua efetividade simbólica — seja no sentido de provar sua própria autoridade, seja no sentido de conseguir as respostas almejadas.

O convite a músicos em destaque na cena dos anos 1960, tinha também o objetivo de potencializar a autopromoção dos conselheiros. Os estudos disponíveis sobre o MIS tendem a ver tais convidados como beneficiários do reconhecimento do conselho, o que não é uma afirmação de todo incorreta, mas é incompleta e imprecisa. O MIS acabava de surgir e seu estafe tentava, em seu próprio proveito, firmá-lo como instância decisória de seu campo frente a TVs, rádios, gravadoras, revistas, casas de show. Nesse contexto, convidar artistas "chamadores de público" como Pixinguinha, Ataulfo Alves, Elizeth Cardoso e Chico Buarque a depor era uma maneira de alimentar o prestígio do museu. Convidá-los lhes dava a chance importante de posar para as câmeras como seus "produtores", "aliados", "legitimadores" ou — sobretudo no caso de musicistas negros, como sabemos — seus "defensores" e "descobridores". O mesmo se aplica aos concorridos depoimentos das escolas de samba, verdadeiras sensações da cultura carioca, à seção de "Carnaval" da série. Quem não ia querer aparecer ali com ar de doutor em "samba"?

Nada mais esperado que representantes desse circuito fossem convidados ao MIS para gravar suas entrevistas. Afinal, um histórico circuito de música negra ocupava o centro das discussões musicais dos anos 1960, já que era sobre o samba e suas escolas — seus frutos nacionais mais aclamados — que giravam as principais disputas simbólicas do mercado. Isso não nos surpreende. Não é a presença dessas comunidades que deve chamar a atenção do historiador ou historiadora atenta às questões de raça e gênero que se dispõe a olhar com cuidado para as ações do museu, mas sua relativa ausência.

A bancada masculina, branca de classe média para alta do dia em que Bide prestou seu depoimento constituía o perfil social padrão do grupo de entrevistadores nos depoimentos relacionados à música popular realizados até 1972 — entrevistadores negros estão presentes em apenas dois dos 32 depoimentos que consultei dessa época. Esse é, na verdade, o perfil

[299] Sobre a mágoa de Zé Kéti em relação a Tinhorão, ver Capítulo 1.

padrão do próprio CMPB. Esse colegiado nunca teve mais do que quatro integrantes negros, que representavam 13% do grupo inicial e 9% de todos os titulados conselheiros até 1972. São eles o antropólogo e folclorista Édison Carneiro, o jornalista, dançarino e produtor Haroldo Costa, o jornalista e memorialista Jota Efegê e o literato Marques Rabello.[300] Além disso, a pequena presença dos conselheiros negros como entrevistadores nos depoimentos indica que eles não conseguiram e ou não tentaram ter mais espaço nas ações do museu, que ficou então a cargo do grupo racial majoritário, que nunca constituiu menos que 87% do total de vagas no colegiado. As mulheres eram também quatro; e o áudio das fontes só registra a presença de entrevistador*as* em dois depoimentos que consultei dessa época, de Carmen Costa e Elizeth Cardoso. Nenhuma mulher negra jamais fez parte do conselho.

Portanto o grupo mais influente ideologicamente no CMPB — para não dizer, *o grupo* — era formando por homens brancos, de classe média para alta ligados ao mercado da música popular. A ele se deve, no âmbito institucional, as decisões e ações do colegiado, a ideologia e a visão de história da música dominantes no MIS. O quanto os conselheiros negros comungavam ou se afastavam das posições institucionais é algo que ainda precisa melhor ser avaliado.

Como teria se constituído essa impressionante hegemonia? As desigualdades que estruturam o campo da música popular, para qual chamamos atenção das leitoras nesta primeira parte da tese, cumprem um papel determinante. Se voltamos ao início desta seção, vemos que, além da paixão pelo samba, os primeiros integrantes do quadro institucional do MIS — Lacerda, Quádrio, Albin, Almirante — ocupavam ou ocuparam posições de gerência no campo musical e eram homens brancos oriundos de extratos relativamente elevados ou da elite do país. Representavam, assim, a continuação e consolidação de um monopólio sociorracial que firmava as suas bases no terreno da música popular nos anos 1920. Mas, em meio à inércia das estruturas, a história é movida por escolhas. Assim como é em parte dos conselheiros do MIS o mérito de produzir valiosas fontes históricas, sem as quais esta tese não existiria, é também responsabilidade deles o perfil racial do CMPB. Nesse sentido, é fundamental perguntar o que essa desigualdade tem a nos dizer sobre eles.

[300] Lima (2021, p. 17, 37-38). Ver também os quadros sobre o MIS nos anexos, para as fontes utilizadas na identificação racial dos conselheiros.

Por regras de seu estatuto, definido entre 1966 e 1967, para fazer parte do CMPB era necessário ter, no mínimo, "notório serviço prestado à música"[301]. Isso, somado aos episódios e processos históricos descritos até aqui, nos permitem certas conclusões importantes.

O grupo hegemônico no MIS entendia que *nenhum* dos musicistas negros citados ao longo de toda esta tese havia prestado "serviços" suficientes ao campo para que fosse alçado à condição de conselheiro. Ou seja, tal grupo não acreditava que o CMPB era "lugar" para os musicistas negros cujas memórias e documentos embasam as colunas e livros sobre música popular escritos por membros efetivos do conselho. Os saberes dessas pessoas só se tornavam "contribuições notórias" depois de subordinadas ao seu escrutínio pessoal e apresentadas por meio de suas visões sobre música e histórica. Com efeito, não é isso que vemos posto em prática nas suas intervenções prepotentes nos depoimentos que analisamos, nos silenciamentos e distorções que eles promoveram no conteúdo dessas fontes?

Ao contrário dos músicos negros, os conselheiros eram perfeitamente autorizados por si mesmos e seus pares a falar sem intermediários sobre a história e música brasileiras, assim como a determinar o papel que as comunidades negras tinham nelas. Não é essa divisão racial do trabalho intelectual que vimos no inquérito aberto contra Bide e Donga em seus depoimentos?

Essa oposição entre conselheiros como produtores de conhecimento e os musicistas negros como "objeto" de conhecimento é muito similar ao que se vê em eventos do regime militar sobre cultura negra, como o Seminário Internacional sobre Cultura Africana. Realizado pelo Itamaraty em 1964, já sob controle direto dos militares, o seminário não permitiu a "participação da comunidade negra" e "qualquer intelectual negro [foi] impedido de apresentar seus trabalho" — como observou Marize Conceição de Jesus (2016, s. p.). Todo discurso produzido sobre "cultura africana" e seu lugar na história brasileira ficou então a cargo de homens brancos. A participação brasileira no festival de artes negras em Dakar, em 1966, seguiu critérios similares. Como destacou Abdias Nascimento (1966), as diretrizes para a escolha dos participantes e das lideranças encarregas da produção de discurso oficial no evento foram feitas diretamente pelo Departamento Cultural do Itamaraty, isto é, sem a participação de nenhum intelectual negro. Note-se, como curiosidade, que o jornalista oficial escolhido pelo regime, depois de avaliadas suas performances nos periódicos da Guanabara, foi nosso conhecido especialista Sérgio Cabral.

[301] O trecho entre aspas é citação direta do texto das atas de reunião do conselho, citadas originalmente por Soares Neto (2018, p. 39).

As cores do CMPB tampouco eram inusitadas para os frequentadores de determinados ambientes do meio musical dos anos 1960. Os "aparelhos privados de hegemonia" do grupo majoritário no conselho já tinham essa marca. Na lista de colaboradores da *Revista da Música Popular* (1954-1956) de Lúcio Rangel não encontrei nenhum intelectual negro além de Jota Efegê[302]. O mesmo se passava no Clube do Jazz e da Bossa Nova nos anos 1960, dirigido por Ricardo Cravo Albin. Segundo o *Dicionário Cravo Albin de Música Popular* — do diretor —, o clube tinha 37 associados, apenas um dos quais era negro[303].

O chamado "Movimento Black Rio", que ascende entre o fim dos anos 1960 e a década seguinte, era em grande medida uma reação à segregação racial nas casas de show da Zona Sul da cidade. O Teatro Experimental do Negro (TEN) denunciava a discriminação no campo cultural desde a década de 1940.[304] Ou seja, a desigualdade racial no CMPB estava em sintonia com o *habitus* racial dos círculos musicais brancos de seu tempo[305].

Alguém poderia argumentar em contrário, insistindo que havia na década de 1960 uma carência de intelectuais negros "qualificados", em termos educacionais, para compor o conselho. Penso que o primeiro capítulo já deixou razoavelmente claro que esse não era o caso, mas reforcemos esse ponto. Na seleção inicial dos conselheiros, o capital educacional mínimo que encontramos entre eles é a educação básica completa — nem Hermínio Bello de Carvalho nem Sérgio Cabral, por exemplo, tinham ensino superior[306]. Ora, poderíamos fazer uma lista cansativa de intelectuais negros com essa qualificação. Mas fiquemos apenas em alguns significativos exemplos.

Pixinguinha também havia terminado o ensino básico e era formado em cursos técnicos do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. Musicalmente falando, é difícil compará-lo à maioria dos integrantes do CMPB, que sequer fazia ou praticava música

---

[302] Cf. FERNANDES, 2010, p. 157.

[303] Os associados brancos que se tornaram conselheiros: Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos, Sérgio Porto, Vinicius de Moraes, Ilmar Carvalho, Lucio Rangel, Mário Cabral. A lista de associados citados no referido Dicionário: Jorge Guinle, Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos, Sérgio Porto, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Robert Celerier, Luís Orlando Carneiro, Paulo Santos e José Domingos Raffaelli, Everardo Magalhães Castro, Nis Skov, Ilmar Carvalho, Walter Fleury, Aurino Ferreira, Lucio Rangel, Pixinguinha, Aloysio de Oliveira, Jacques Klein, Rogério Marinho, Mário Cabral, Eleazar de Carvalho, Armin Berhardt, F.E. Paula Machado, Andrade Muricy, José Sanz, Sérgio Bahou, Leonardo Lenine de Aquino, Alberto Pittigliani, Eurico Nogueira França, Maestro Koellreuter, Alberto Faria, Mariozinho de Oliveira, Anfilófilo Rocha Melo, Luís Carlos Antunes, Estevão Herman e Jonas Silva. Ver: http://dicionariompb.com.br/artista/clube-de-jazz-e-bossa/dados-artisticos. Acesso em: 5 nov. 2020.

[304] Fernandes ([1965] 1978); Hamchard (2001); Buscácio (2005, p. 26-29); Nascimento (2004); Ramos ([1955] 1995).

[305] O conceito de *habitus* racial, em discussão com Bourdieu, é desenvolvido por Monsma (2018).

[306] Nem Hemínio Bello de Carvalho nem Sérgio Cabral tinham ensino superior. Antes de ingressar no jornalismo, Cabral trabalhava como eletricista. Jacob do Bandolim era técnico em contabilidade. (Cf. FERNANDES, 2010, p. 192-193). Sobre Jacob, ver: http://dicionariompb.com.br/artista/jacob-do-bandolim/biografia.

como profissão, apenas escrevia sobre ela e colecionava suas mídias[307]. Patrício Teixeira (1893-1972), entrevistado pelo MIS em 1966, formou-se nos cursos de Canto e Violão do mesmo Instituto Nacional de Música e devia ter, portanto, tais requisitos mínimos. Donga, como já sabemos, era funcionário do STF, historiador, arquivista e musicista. Zé Kéti, Paulinho da Viola, Elton Medeiros eram funcionário públicos concursados, além de compositores de raro talento. E que dizer dos/as intelectuais ligados/as ao TEN? Do acadêmico Muniz Sodré, colunista musical da revista *Manchete* em 1966?[308] Ou de certo Nei Braz Lopes, compositor de sambas formado em direito pela UFRJ no mesmo ano?

Os depoentes, ou "os brasileiros que valiam a pena" (1966-1972)

"Era muito importante para todo o Brasil gravar os Depoimentos Para a Posteridade dos brasileiros que valiam a pena", disse em 2018 o ex-diretor Ricardo Cravo Albin sobre o que o motivava ao propor essa série de depoimentos que se tornaria o carro chefe do MIS durante os anos 1960 e 1970[309]. Nesta seção, investigaremos o perfil racial e sexual d brasileiros que "valiam a pena" — os entrevistados pelo museu — tanto na área de música popular como nos demais eixos contemplados pela série.

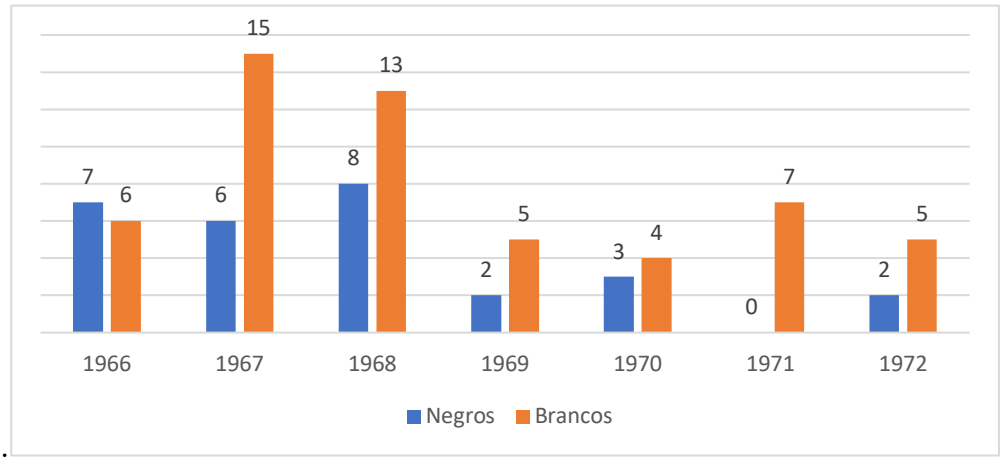
Importante ressaltar que o Museu funcionou sem qualquer interferência institucional direta do regime militar até 1972. As entrevistas do diretor e demais integrantes do estafe presentes na historiografia disponível sempre destacam a autonomia que eles tiveram na "defesa" dos supostos "desprotegidos" (sobretudo negros) da música popular até aquela data. Autonomia que teria sido o principal motivo, segundo versões mais heroicas, da intervenção militar no MIS no fim de 1972, quando o museu passou a responder diretamente ao governo federal[310]. Ou seja, olhar para a constituição da série de Depoimentos Para a Posteridade nesse período (1966-1972) é captar a visão que Albin e seu pessoal tinham da história do Rio de Janeiro e do Brasil.

Comecemos pelos dados da área principal. Imaginemos a hipotética investigação de uma historiadora das relações de raça e gênero, como Beatriz Nascimento, nos estúdios do museu. O que ela veria se fosse assistir a todos os depoimentos da seção de Música Popular Brasileira?

[307] Informações educacionais de Pixinguinha presentes em: www.pixinguinha.com.br.
[308] Veja-se, por exemplo, essa matéria publicada na manchete no mesmo mês em que Pixinguinha foi ouvido pelo Museu: SODRÉ, Muniz. *O divino Pixinguinha*, Manchete, Rio de Janeiro, 24 set.1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/004120/72705.
[309] ALBIN, 2018 *apud* PEREIRA, 2019, p. 34.
[310] Essa versão está presente em Mesquita (2009, p. 131-148) e Pereira (2019, p. 44).

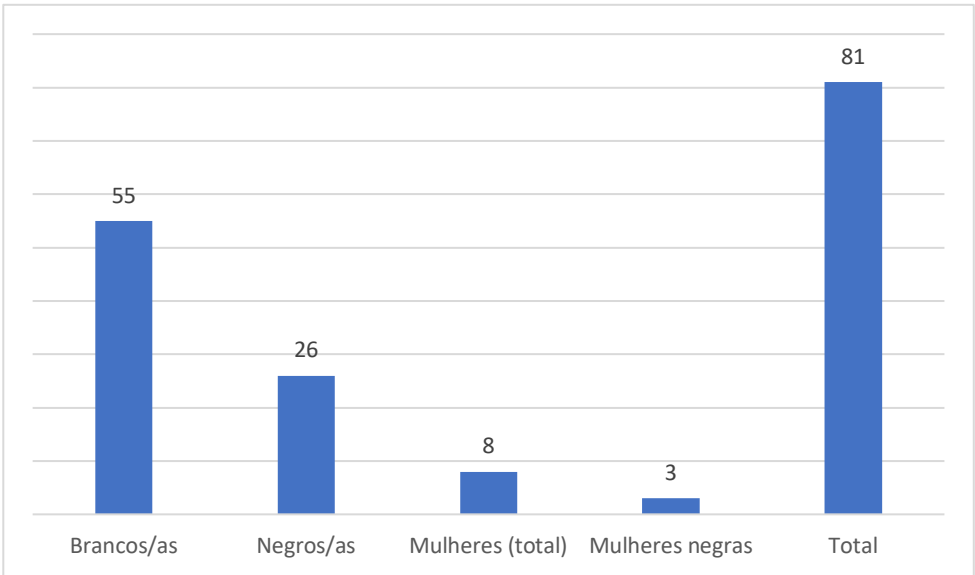
O primeiro, 1966, a deixaria animada. Nele são prestigiados com entrevistas oito músicos negros e 7 brancos. O passar do tempo, contudo, acabaria por frustrá-la. Já em 1967 uma sólida maioria de entrevistados brancos se estabeleceria, atingindo a casa dos 68% no fim de 1972. E, em 1971, a música popular brasileira lhe parecia uma terra de arianos — só houve depoentes brancos. Apenas três mulheres negras (3,7%) foram entrevistadas para a série em um total de 81 homenageados com depoimentos até 1972 (Gráficos 1 e 2).

GRÁFICO 1: ENTREVISTADOS/HOMENAGEADOS NA SEÇÃO MPB ANO A ANO (1966-1972)



O número total de entrevistados nesse gráfico é maior que 81 de homenageados/ouvidos no gráfico, porque estou contabilizando Pixinguinha e Ismael Silva também em seus depoimentos "complementares" (assim anunciados nos áudios), de 1968 e 1969, respectivamente. Fontes: Catálogo de Depoimentos do MIS-RJ, disponível nos anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima ; identificação racial dos depoentes: Anexo 4

GRÁFICO 2: ENTREVISTADOS/HOMENAGEADOS - SEÇÃO MPB (1966-1972)



Fontes: Catálogo de Depoimentos do MIS-RJ, disponível nos anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima ; identificação racial dos depoentes: Anexo 4

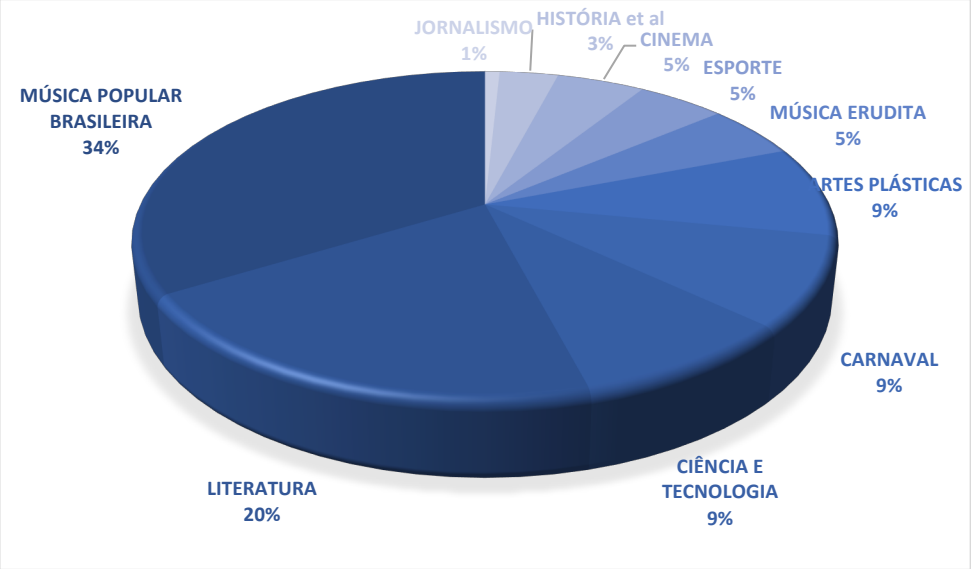
Se a historiadora resolvesse ver os depoimentos das demais seções, ficaria ainda mais decepcionada.

Como dissemos, a música popular não era o único tema contemplado pela série, que se expandiu para o grande campo de artes e letras. Mas o acervo também não deixa dúvidas de que a música popular era sua área prioritária. Como mostra o gráfico a seguir, o segundo tema a receber maior destaque na série, Literatura, teve 50 depoimentos, contra 81 da seção de Música Popular Brasileira.

De todo modo, o conjunto das seções intituladas Literatura, Artes Plásticas, Ciência e Tecnologia, Música Erudita, Cinema, História e Personagens Históricos, Jornalismo constituía a maior parte do acervo (61%) no período analisado (Gráfico 3), e revela uma acentuada preeminência dada pelo MIS ao que tradicionalmente se entende por "alta-cultura" (artes plásticas, música letrada e academia, 43%).

Se essa inclinação já sugere a presença majoritária de entrevistados e públicos socialmente privilegiados como frequentadores do MIS, as cores dos depoentes o confirmam plenamente. Dos 126 indivíduos ouvidos pelo museu nessas seções, consegui identificar racialmente 110, dos quais apenas oito são negros e apenas um é uma mulher negra, a cantora lírica Maria D'Aparecida (Gráfico 4). Entre os 20 que identifiquei na seção de Ciência, nenhum é negro; entre os 42 identificados em Literatura, negros são apenas três. Dos nove de Cinema, apenas Grande Otelo impede a exclusividade branca, como faz D'Aparecida entre musicistas eruditos/as e João Cândido, o Almirante Negro, entre os seis integrantes das categorias somadas de História e Descendentes de Personagens Históricos do Rio.

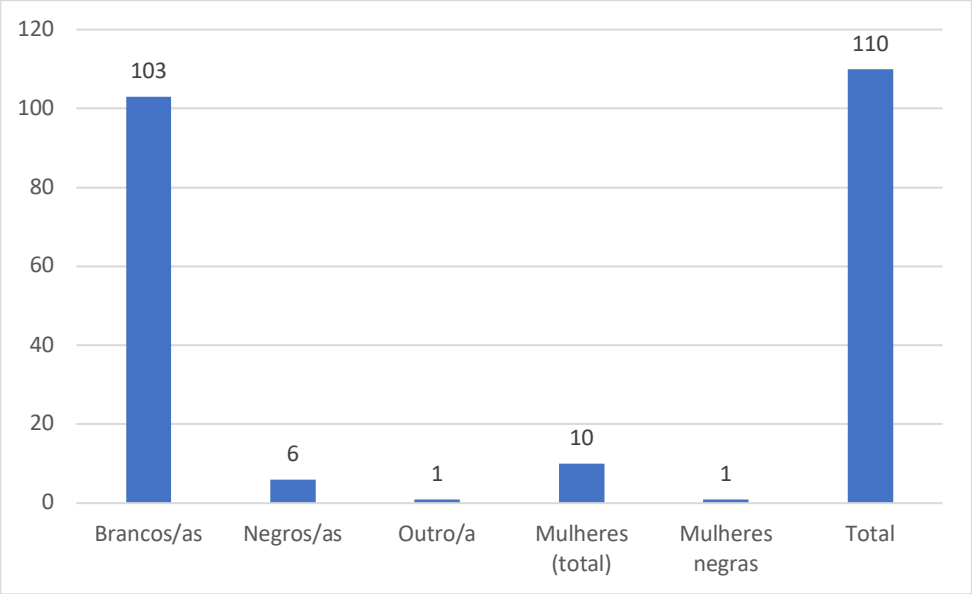
GRÁFICO 3: DIVISÕES TEMÁTICAS DOS DEPOIMENTOS (1966-1972)



A divisão "História *et al*." do gráfico reúne depoimentos categorizados como "HISTÓRIA" (1); "DESCENDENTES DE PERSONALIDADES HISTÓRICAS DO RIO DE JANEIRO" (6); "II GUERRA MUNDIAL" (1) Fonte: Catálogo de Depoimentos do MIS-RJ, disponível nos anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

Se não podemos confirmar o perfil sociorracial do público dos depoimentos, vai ficando claro qual era o perfil de Brasil que Ricardo Cravo Albin e sua equipe tinham em mente. Negros e negras no Gráfico 4 estão em posição de inferioridade em relação às mulheres brancas, que foram contempladas, elas próprias, com apenas 10 depoentes. E o grupo mais marginalizado é o das mulheres negras: uma em um universo de 110 indivíduos (0,09%). Note-se, ademais, algumas ausências eloquentes. Heitor dos Prazeres não foi convidado a depor para seção de Artes Plásticas. O prestigioso professor e musicólogo negro Paulo Silva, referência musical de Donga e Pixinguinha, tampouco foi ouvido para seção de música erudita. Ele faleceu, no fim de 1967, sem "falar à posteridade" no museu. Ao contrário de Pixinguinha e Donga, Albin e seu pessoal não achavam que ele "valia a pena"[311].

GRÁFICO 4: DEPOENTES/HOMENAGEADOS POR RAÇA (1966-1972)



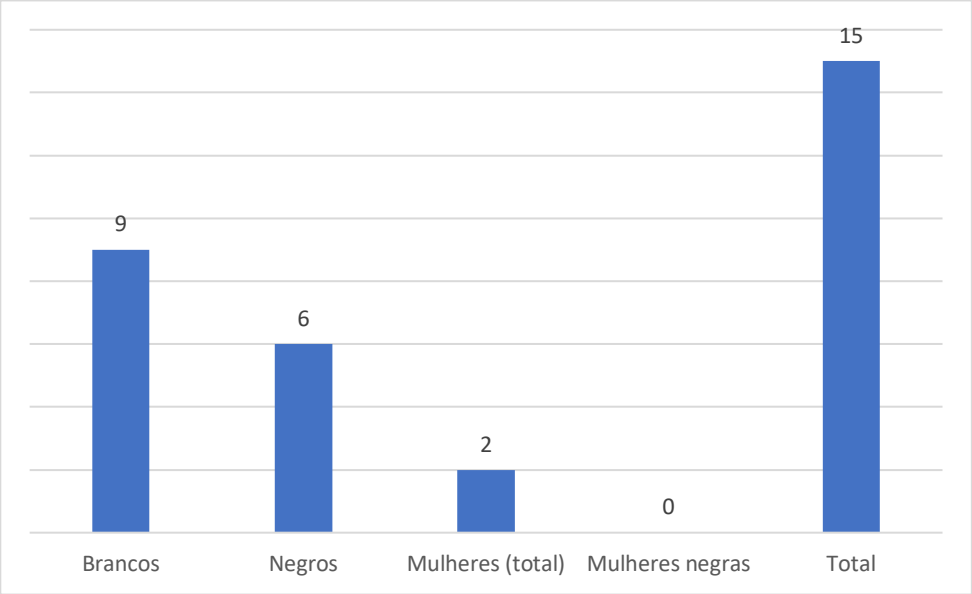
Fonte: Catálogo de Depoimentos do MIS-RJ, disponível nos anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima . Fontes para identificação racial: Anexo 5. * História *et al.* Inclui depoimentos categorizados como: "HISTÓRIA!" (1); "DESCENDENTES DE PERSONALIDADES HISTÓRICAS DO RIO DE JANEIRO" (6); fica de fora desta contagem depoimento coletivo classificado como "II Guerra Mundial (1)", cujos depoentes não pude identificar. Das categorias incluídas, só não consegui identificar 15 indivíduos. "Outro" é musicista Angel Custódio [Lyola], que parece descender de indígenas. O número de indivíduos ouvidos pode diferir do número de depoimentos realizados, porque alguns são prestados em dupla ou trio.

[311] Sobre Paulo Silva: Pixinguinha, 1966, CD 123.2, f. 2; Donga, 1969, CD 114.1-3 f. 9; PEREIRA, 2021.

Por outro lado, nas seções de Carnaval e Esportes, a presença negra é mais expressiva. Dos 11 depoentes desta última, cinco eram negros, todos futebolistas. Já a seção Carnaval, que começa em 1968, contemplou até 1972 nove escolas de samba, três grandes sociedades, três blocos/frevos/ranchos e cinco personalidades. Em seu conjunto, ela parece contar, dado o predomínio negro nas escolas de samba, com um número razoável de não brancos, balanceado, contudo, pelas "grandes sociedades", historicamente vinculadas à elite.

Mas se excluirmos momentaneamente esses depoimentos coletivos, e considerarmos apenas os *indivíduos* contemplados com depoimentos nessas duas seções, perceberemos que até aqui negros estão em menor número (Gráfico 5). De 15 pessoas, seis são negras, nenhuma das quais é mulher. Nem a literatura disponível nem as fontes que coletei no MIS me confirmam o grau de participação do CMPB na gestão da memória na seção Carnaval, mas os três depoimentos que ouvi dessa seção contavam com a presença de dois membros do conselho[312].

GRÁFICO 5: DEPONETES DE ESPORTE E CARNAVAL POR RAÇA* (1966-1972)



Apenas um depoente não foi identificado. *A seção CARNAVAL é composta de depoimentos coletivos além dos categorizados como "personalidades". Fonte: Catálogo de Depoimentos do MIS-RJ, disponível nos anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

É hora, pois, de chegar às interessantes conclusões a que esses dados nos levam.

Não sabemos qual a participação do Conselho de Música Popular Brasileira na escolha dos depoentes das seções relativas à "alta cultura", mas suspeito que ela tenha sido muito de

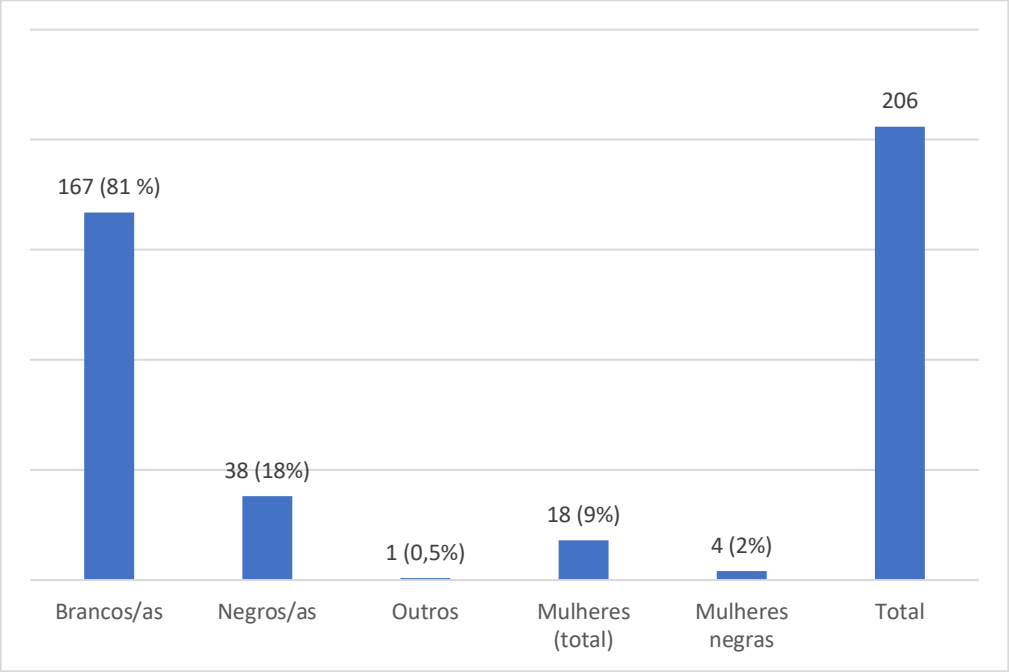
[312] Ricardo Cravo Albin e Sérgio Cabral.

seu agrado. Pois, assim como ocorre em tal colegiado, as áreas de ciências, literatura, artes, música erudita, cinema e jornalismo aparecem no MIS como lugar de branco[313] — no masculino, pois as mulheres brancas são aí ínfima minoria. Lugar de branco também eram, podemos arriscar com boa chance de êxito, os espaços de gestão do acervo nessas áreas, os conselhos de "especialistas" aos quais cabia a escolha dos depoentes. Eu não tenho informações sobre a composição desses conselhos, mas é difícil imaginar que seu perfil fosse diferente dos acervos que constituíram.

"Lugar de negro", por outro lado, era mesmo carnaval, samba e futebol, pois são nas seções de esporte, música popular e carnaval que as pessoas negras estão mais presentes. (lembrando que entre esportistas negros só havia futebolistas). Mas os espaços de gestão dessas seções ainda não autorizavam "abusos", a julgar pelo que se passa no branco Conselho de Música Popular Brasileira. Além disso, negros foram minoria em absolutamente todas as seções da série de depoimentos, inclusive na principal, de música popular.

A história da "música popular brasileira", para os integrantes desse conselho, tinha mais ou menos a mesma o mesmo perfil racial que seu conselho no MIS. E, no quadro geral dos depoimentos, negros não chegam a 20 %; mulheres negras não passam de 2% (Gráfico 6). Mulher negra não tinha lugar na memória nacional.

GRÁFICO 6: TOTAL DE ENTREVISTADOS PELO MIS (1965-1972)



[313] Os homens brancos também era, para tal estafe eles, os principais "personagens históricos" (História *et al.*) — categoria algo vaga e pouco numerosa — do país.

Aqui, novamente, é difícil não traçar paralelos com a ideologia racial da ditadura militar. Abdias Nascimento (1966) afirma, na citada carta sobre o festival de Dakar, que a "ideologia da brancura" de que se valiam os militares na seleção da delegação brasileira visava à "integração" controlada da população negra no imaginário e na estrutura da sociedade. Essa população deveria ser mantida longe dos espaços de maior prestígio e poder, da produção de discurso sobre a nação e sobre ela própria, da academia e das artes eruditas, mas teria "franquias no carnaval [...] no futebol [e no] samba". Se nos lembramos que os/as musicistas negros/as ouvidos pela seção de música popular do MIS eram todos ligados, de uma forma ou de outra, ao samba, a divisão racial dos papeis culturais que se vê no corpo administrativo e no acervo de depoimentos do MIS é exatamente esse descrito Abdias. Um tanto mais acentuado, na verdade, pois mesmo em tais "franquias" os brancos eram a maioria. Sinal dos tempos a mostrar que até o samba e suas escolas também eram cobiçadas pelo grupo racialmente dominante.

Em outras palavras, o MIS reproduzia e potencializava estereótipos de "lugar de negro" e "lugar de branco" fomentados e praticados pela ditadura nos anos 1960 e 1970 e pelo senso comum dominante à época, segundo reiteradas críticas da intelectualidade negra.[314] E, como temos vistos ao longo desta tese, não era apenas em sua estrutura institucional que isso se fazia visível. As ações e ideias de seus conselheiros de música popular não contradiziam as cores do acervo do museu, ao contrário, as tornam mais compreensíveis.

A naturalidade do racismo

Esta primeira parte é povoada de fontes que registram posturas e expressões que podem ser entendidas como racistas — nos padrões do passado e do presente — protagonizadas por diversos conselheiros do museu. Elas eram comuns inclusive no bojo das relações que estes estabeleceram com artistas negras/os com as/os quais colaboraram. Nesta seção, sublinho que isso era o comportamento natural entre homens brancos desse grupo. Para tanto, partirei de duas evidências mais grotescas.

Uma das cinco "personalidades" (assim descritas no catálogo da instituição) convidadas a depor ao MIS entre 1969 e 1972 para a seção de Carnaval é uma histórica *blackface* carioca,

[314] Como Abdias Nascimento (1966; [1977] 2016), Beatriz Nascimento (2021), Guerreiro Ramos ([1955] 1995, p. 215-254), Lélia Gonzáles (1984).

a chamada “nega Bastiana” (Figura 37). Sua entrevista, realizada em 1969, foi conduzida pelo diretor Ricardo Cravo Albin em pessoa[315].

Essa “personalidade” era uma mulher branca chamada Evangelina Oiticica. Ela conta, na reportagem de tom alegre e descontraído na qual *O Jornal* a saúda pelo depoimento que havia dado ao MIS, que realmente “encarnava” a sua *blackface*, fazendo questão de falar enrolado e saldar a Princesa Isabel. Afirma que fazia isso desde a década de 1920, e que se inspirou na “Nega Lamparina”, caricatura de uma menina negra que circulava nas histórias da revista *Tico-Tico*. Apesar de não ter consultado o depoimento, as reportagens que encontrei sobre o episódio não deixam dúvidas de que foi também com alegria e descontração que os detalhes da criatura de Evangelina “passaram à posteridade”[316]. Um registro que enriquece grandemente o arquivo do museu, pois constitui um documento singular para o estudo da reprodução do racismo no Brasil — um racismo risonho que se afirma no mesmo ato em que se nega — e da participação das instituições públicas nesse processo.

Figura 37: “Nega Bastiana”

Fonte*: O Jornal Feminino*, 21 fev. 1971, p. 3

[315] A informação de que foi Albin o entrevistador Evangelina Oiticica me foi dada pela gerente de Acervo do MIS, Maria Helena Oliveira, que tem sido grande parceira desta pesquisa.
[316] Ver: “Eu sozinho e Bastiana gravam para a posteridade”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1969. Caderno 1º, p. 2; “Nega Bastiana Depôs no Museu”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, Seção 1, 21 fev. de 1969. “O DN descobre a Nega Bastiana”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 12 fev. 1969.

Esse tipo de bom humor era utilizado por muitos conselheiros do MIS. Nós já o vimos em performances públicas de Vinícius de Moraes, Nestor de Holanda Neto, Sérgio Porto e Edigar Alencar, entre os anos 1960 e 1970. Almirante os faz companhia. Volta e meia ele veiculava piadas raciais em seus concorridos programas radiofônicos dos anos 1940. Em 1947, ele adicionou a seu roteiro um número cômico sobre o modo de falar de descendentes de africanos, que no início do século XX era chamada pejorativamente de "língua de preto", título de uma peça do repertório do choro. Diz o roteiro:

> *Vocês já ouviram dois pretos velhos conversando?* Um assim com a voz mais aguda e áspera meio tati-bi-tati, expressando mais por meio de sons ininteligíveis do que por palavras claras, assim por exemplo: nhec, nhec, nhec, nhec, e o outro, com o mesmo processo de fala, mas aí de voz grave e bitonal cheia de inflexões cantantes assim neg, neg, neg, neg. Bem, reparem que a voz do primeiro preto fica bem imitada por estes sons que o Benedito vai tirar da sua flauta [o Benedito Lacerda, branco, toca o tema do choro "Língua de Preto"]. E se a voz do segundo não fica a calhar nesses sons do saxofone do Pixinga [Pixinguinha toca uma variação temática do choro na região grave]. Bem, aqui está um choro em que ambos vão ter a oportunidade de dialogar à moda dos pretos velhos. O autor do choro, o saudoso pianista Honorino Lopes, quando escreveu, teve a intenção de que a música reproduzisse a *fala caçange dos negros velhos*, tanto que lhe deu um título bem adequado: "Língua de Preto". (Transcrição de *O Pessoal da Velha Guarda*, Programa No 5 em 12-11-1947, feita por PAES, 2012, p. 174, grifos meus).

A segunda evidência é um embate entre um conselheiro do MIS, Silvio Túlio Cardoso, e Nelson Cavaquinho (1911-1986) ocorrido no depoimento deste último, em 1967. Quero analisá-lo com cuidado. O assunto era, mais uma vez, Noel Rosa. Disse o conselheiro:

> Sílvio Túlio Cardoso: você acha Noel Rosa exceção ou você acha que branco também pode fazer tão bem samba quanto o *escurinho*? Você acha que a participação do branco é tão importante como o *escurinho*? Ou o samba é mais a música do *escurinho*? (Nelson Cavaquinho, 1967, CD 137.1, f. 8, grifos meus)

Já sabemos que essa pergunta pretendia chancelar a participação da classe média e alta brancas na confecção do "mais nacional" dos gêneros, e assim pintar um retrato de união racial na cultura brasileira. Era uma forma de legitimar não só Noel Rosa, mas seus representantes do presente — Chico Buarque, o pessoal da Bossa Nova, os integrantes e espectadores brancos burgueses das escolas de samba, cada vez mais numerosos, os intelectuais ligados ao MIS etc. — diante possíveis defensores da primazia negra. Pode-se imaginar que Cardoso tivesse Tinhorão em mente, mas este mesmo, apesar de suas pesquisas ulteriores, tinha uma posição bastante ambígua nos anos 1960 sobre a autenticidade racial do samba, e ânimos racistas bem explícitos quanto a músicos negros que não lhe agradassem, como atesta seu comentário sobre Bola Sete citado no primeiro capítulo. Em uma palestra sobre os "fundamentos sociológicos"

da música popular brasileira, cuja transcrição reduzida foi publicada no *Jornal do Brasil* em 1962[317], Tinhorão defende a seguinte tese. Segundo ele, o samba não poderia ter nascido "nos morros" nos anos 1920, pois nessa época apenas começavam a se alojar ali os "pretos e mestiços", que pelo próprio "*primarismo dos instrumentos* com que podiam contar, dedicavam somente ao batuque"[318]. Isto é, dado o seu estado musicalmente primitivo — é o que está dizendo Tinhorão — "pretos e mestiços" dos morros estariam fadados ao "batuque". Em contrapartida, em outro artigo da mesma época, Tinhorão defendia que o futuro da música popular brasileira autêntica era representado pelo universitário branco Carlos Lyra[319].

Diante disso, podemos supor que os adversários simbólicos que Silvio Túlio Cardoso tinha em mente ao fazer aquela pergunta a Nelson fossem sobretudo intelectuais negros, como Edison Carneiro, Donga e as lideranças das Escolas de Samba. Como reforço a essa hipótese podemos lembrar que na década seguinte ao depoimento analisado, a socióloga negra Ana Maria Rodrigues apontaria para a "espoliação branca" das escolas de samba, enquanto Candeia lideraria a fundação da Escola Gran Quilombo, uma agremiação gerida por ativistas/musicistas negros/as vinculados ao nascente Movimento Negro Unificado, na qual a autenticidade do samba era uma questão de negritude[320].

Nelson Cavaquinho era importante para o documento que Sílvio Túlio Cardoso queria construir porque era uma das figuras mais conhecidas do mercado de samba, presença constante no Zicartola e nos eventos sobre o tema promovidos pelo pessoal da Zona Sul naquela década. Assim como Cartola, Nelson construía o melhor momento de sua carreira, e era reconhecido pelas novas e pelas mais experientes gerações. Ismael lembrou-se do colega em seu depoimento de 1969, ao relacionar seus artistas preferidos: "Agora depois, pra cá, bem pra cá, tem um muito bom, que é conhecido como Nelson Cavaquinho"[321].

Para Cardoso, conseguir de Nelson a confirmação de que o samba não tinha cor implicava mostrar que essa tese era endossada inclusive pelos musicistas mais "autênticos". O jornalista/produtor parece reconhecer essa autenticidade, que já sabemos ter sentidos ambíguos, e com certeza entendia a participação das comunidades negras na história a partir de ideias compartilhadas por vários outros conselheiros do MIS: a primitividade, o folclórico, a

[317] O texto a que me refiro é: "O problema do negro na sociologia brasileira", também presente em Ramos ([1955] 1995). Sobre tais teorias, ver a introdução desta tese.
[318] CABRAL, Sérgio. "Música naquela base", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, cad. B p. 6, 23 ago. 1962, grifos meus.
[319] TINHORÃO. "Primeiras Lições de samba", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1962. Caderno B, p. 4.
[320] O trabalho de Ana Rodrigues foi publicado nos anos 1980 (RODRIGUES, 1984), mas a pesquisa foi iniciada nos anos 1970 e finalizada em 1981. Sobre a Gran Quilombo, ver Buscácio (2005).
[321] Ismael Silva, 1969 CD 5, f. 2.

senilidade (cf. Capítulo 1). Pois essas ideias são constitutivas da maneira como ele se dirige ao compositor.

Cardoso utiliza um diminutivo paternalista para definir Nelson e aqueles/as que este representa: "escurinho". Como as expressões "crioulo", que vimos acionada por Sérgio Cabral, ou "o preto", que Lúcio Rangel se utiliza para se referir a Cartola ("*o preto Cartola*") em artigo sobre Noel que escreveu em 1944[322], "escurinho" integra um léxico de apostos raciais que, quando utilizados pelos brancos, "pode ser ora um apelido, ora um eufemismo, ora uma injúria" (SALES Jr., 2006, p. 242). Cardoso também emprega um tom condescendente — fala, como se diz, com "jeitinho" —, repete a referida palavra três vezes, e a pergunta duas vezes, como se a ênfase fosse necessária para que Nelson pudesse entender seu tosco raciocínio. Se "o branco", metonímia do grupo ao qual o entrevistador pertence, é nomeado como tal, não aparece no diminutivo (não é "branquinho"), o que assegura sua superioridade em relação ao imaginado "escurinho" na lógica da pergunta. Esses elementos, somado à riqueza, brancura, elegância e à posição de "Conselheiro de Música Popular Brasileira" de Sílvio Túlio Cardoso dão a seus atos de linguagem o aspecto da cena de um "doutor" branco falando, paciente e compreensivamente, com seu oposto ideal, um simples, pobre, ignorante, incapaz, negro.

Ao observar esse comportamento entre médicos franceses nos anos 1940-1950, Franz Fanon o chamou de "*parler le petit-nègre*", que podemos traduzir precisamente como "falar a língua do escurinho":

> "Eu conheço os negros, é preciso falar com eles com jeito, falar do país deles; saber falar, essa é a questão. Repare..." Nós não exageramos: um branco se dirigindo a um negro se comporta exatamente como um adulto com um menino, e vai fazendo mimozinhos, sussurrando, afagando. Nós não observamos apenas um branco, mas centenas; e nossas observações não se direcionaram a esta ou aquela categoria, mas, procurando agir de maneira absolutamente objetiva, procuramos estudar este fato entre os médicos, os agentes de polícia, os empresários. (FANON, [1952] 1971, p. 24)[323].

Esses diminutivos são frequentemente uma maneira de atenuar a formulações racistas no próprio ato que as enuncia, mesmo modo de operar do chiste, quando se supõe que a intenção de "fazer rir" torna a ofensa legítima. Se questionado por colegas — o que, ressalte-se, não aconteceu no momento do depoimento — Silvio Túlio Cardoso poderia dizer que sua

---

[322] Cf. RANGEL, Lucio. "Noel Rosa", *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 jun. 1944.

[323] *Les Noirs, je les connais; il faut s'adresser à eux gentiment, leur parler de leur pays; savoir leur parler, telle est la question. Voyez plutôt... » Nous n'exagérons pas: un Blanc s'adressant à un nègre se comporte exactement comme un adulte avec un gamin, et l'on s'en va minaudant, susurrant, gentillonnant, calinotant. Ce n'est pas un Blanc que nous avons observé, mais des centaines; et nos observations n'ont pas porté sur telle ou telle catégorie, mais, nous prévalant d'une attitude essentiellement objective, nous avons voulu étudier ce fait chez les médecins, les agents de police, les entrepreneurs.*

linguagem procurava justamente evitar que fosse mal interpretado ao referir-se à cor do entrevistado. Diante dessa ordem de justificativas, completa Fanon:

> Falar petit-nègre com um negro é ofendê-lo, pois ele é "aquele-que-fala- petit-nègre". No entanto, se dirá que não há intenção, vontade de ofender. Nós concordamos, mas é justamente essa ausência de vontade, essa desenvoltura, essa indiferença, essa facilidade com a qual se pode fixá-lo, com a qual pode-se aprisiona-lá, primitivisá-lo, descivilizá-lo é que é humilhante. (FANON, 1971 [1952], p. 25).

A ofensa foi entendida como tal por Nelson Cavaquinho, mas ele não foi incisivo como Fanon em sua resposta. Em vez disso, com toque de fina ironia, expôs o ridículo da pergunta e postura de Sílvio Túlio Cardoso:

> Nelson Cavaquinho [com ironia]: Ah, isso é uma coisa que... *o preto também é humano, o branco também,* [o samba] *tanto pode nascer numa parte como na outra.* (Nelson Cavaquinho, 1967, CD 137.1, f. 8, grifos meus).

Além de zombar da pergunta, Nelson reescreve em sua resposta a cor das pessoas, retirando os diminutivos que demarcam a inferioridade, e desvincula raça do processo criativo, que ele relaciona então à óbvia humanidade de brancos e pretos, a qual parece faltar a estes últimos no discurso de Cardoso. A resposta de Nelson não é uma histórica, não se refere à primazia de tal ou qual grupo na origem e na continuidade da cultura do samba, nem aos embates políticos que isso gera. É uma resposta filosófica, e nessa época se poderia dizer também científica, ao raciocínio de seu interlocutor e de muitos outros brancos com os quais ele negociava seu sucesso e visibilidade nos anos 1960. Em face destes, era preciso ensinar o óbvio: que o "preto também é humano", capaz de criar samba ou seja o que for como sujeitos/as de qualquer cor e que tem o direito de ser visto e tratado como tal. Cardoso tinha em mente uma criatura racial primitiva e incapaz, ao dirigir-se a Nelson, e Nelson mostra que se havia um ser primitivo e limitado daquela conversa era Sílvio Túlio Cardoso.

O revide de Nelson poderia ser dirigido às performances raciais de boa parte dos integrantes do CMPB.

CMPB, ditadura e o "paradigma da mediação"

O acervo e seus conselheiros prestaram ao regime um grande serviço. Se este eventualmente se indispôs com os "comunistas" que andavam pelo MIS não deve ter deixado de rir com suas piadas raciais, ou vibrar com o retrato harmonioso de Brasil que eles tentaram gravar para posteridade, no qual os brancos eram gestores e intelectuais, e os negros ficavam

em seu "devido lugar". Isso nos ajuda a entender por que a autonomia do CMPB se manteve firme por quatro anos após o acirramento da repressão com AI 5. Ele não representava grandes desafios à "segurança nacional".

Segundo a versão heroica divulgada por egressos do CMPB do MIS em entrevistas concedidas já nesse século, tal conselho foi dissolvido pelo regime militar em 1972 por causa do viés "subversivo" de suas atividades e de seu estafe, boa parte do qual simpatizava com agendas de esquerda. O produtor Albino Pinheiro chegou dizer certa vez que um enviado do regime teria ido ao MIS em 1972 dizer que "a farra da crioulada" que acontecia ali ia acabar[324]. Tal memória, no que tange a essa suposta precedência das comunidades negras no museu, foi reiterada pela maioria dos trabalhos produzidos sobre o MIS e seus conselheiros[325].

Como lembra Marcos Napolitano (2017), em uma análise do discurso da chamada "imprensa liberal" brasileira entre 1964 e 1985, a consolidação de uma memória coletiva da "resistência civil" ao regime militar silenciou debates sobre a cumplicidade que tiveram para com ele amplos setores sociais — incluindo essa mesma imprensa. É também nesse sentido que a resistência é acionada, neste século, pelos profissionais da música e crítica musical que constituíam a ala hegemônica do CMPB — muitos dos quais vinculados a essa imprensa "liberal" e outros meios de comunicação. Os estudiosos dessa rede, baseados em grande medida nessas memórias, demostraram a confluência entre os interesses dos egressos do MIS e os militares no que tange à "defesa da música nacional" frente ao "imperialismo" cultural (gêneros musicais "antinacionais"). Mas também havia entre eles certa consonância quanto ao tratamento dos ânimos raciais e políticos do país.

O fato de que as contradições, conflitos e desigualdades que temos analisado tenham sido praticamente esquecidas, seja pela crônica da música popular, seja pela competente historiografia acadêmica sobre o tema é evidência e efeito dessa consonância. Como já sinalizamos, apesar das vitórias relativas dos/as musicistas/as e comunidades negras na luta por autovalorização, foram os colegas de Sílvio Túlio Cardoso no MIS os maiores vitoriosos nas batalhas pela história travadas no museu. Vários conselheiros utilizaram suas posições na instituição para manter, nas décadas subsequentes, o monopólio da produção historiográfica e fonográfica da dita "autêntica música popular brasileira" em suas mãos. Eles expandiram suas redes profissionais e seu capital social junto à elite política e, dialogando com o regime militar, reuniram-se na Divisão de Música Popular da FUNARTE, de 1978 ao fim da década seguinte, sob a direção de Hermínio Bello de Carvalho. Hermínio já empreendia o *Projeto Pixinguinha*

[324] Pereira (2019, p. 44).
[325] Pereira (2019, p. 62); Garcia (2017, p. 88); Fernandes (2012; 2015; 2014); Lisboa (2009).

sob os auspícios da fundação desde 1977. Ali, essa rede aprovou seus próprios trabalhos e de seus amigos diletos para serem publicados pela FUNARTE. Na mesma época, seus integrantes procuraram construir, com muito êxito, outras pontes com o Estado e com a iniciativa privada, que deram origem, entre outras coisas, à Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB), fundada em 1975 e à série de discos/livros História da Música Popular Brasileira da editora Abril, em parceria com a gravadora RCA Vitor. Série que contava com textos de ex-conselheiros do MIS e obteve grande sucesso, sendo lançada e relançada entre 1970 e 1976. Essas foram etapas importantes, segundo Sean Stroud e outros autores, para a consolidação da ideia/selo MPB e do prestígio desses intelectuais na definição de seus significados.[326]

Em que pesem suas importantes contribuições historiográficas, que se tornaram a base de quase todos os trabalhos sobre música popular carioca que veio depois, o domínio dessa rede lhe permitiu produzir silêncios sobre seus atritos e relações assimétricas com as comunidades negras. Esse propósito, se são foi fruto de um plano organizado e conscientemente engendrado — do que duvido, já que organização não lhes faltava —, tem no mínimo o aspecto do que Maria A. S. Bento (2002) chamou de "pacto narcísico", um mecanismo psicológico por meio do qual o grupo socialmente dominante silencia sobre suas culpas e privilégios.

Não é à toa que essa historiografia fundacional procura desacreditar o racismo: isso contribui para que se percam de vista não apenas as violências e exclusões do passado mais distante, mas também o fato de que os autores e financiadores desses livros foram também seus protagonistas e beneficiários. Aí também está, como já destaquei, um dos principais motivos pelos quais idealizadas figuras de "amigos brancos da cultura negra", como Noel Rosa, são sempre ressaltadas. Elas são projeções que os autores criaram de si mesmos, de seus antecessores no campo musical e de seu país, de modo a justificar e naturalizar as hierarquias raciais (além de sexuais e econômicas). Representando homens brancos como imprescindíveis colaboradores, defensores dos oprimidos, desvencilhavam-se simbolicamente do desconfortável papel de intermediários ambiciosos, cujo sucesso deriva diretamente da limitação de reivindicações mais radicais por igualdade, autorrepresentação, autonomia e recompensa econômica.

[326] Cf.: Fenandes (2018); Garcia (2017); Stroud (2007, p. 35-38, p. 54-55); Bergold (2019, p. 134-135); Soares Neto (2018). Entre os conselheiros radicados na FUNARTE e outras organizações voltadas para produção e musical e historiográfica da música popular que contaram com o auxílio do Estado estavam: Sérgio Cabral, Edigar Alencar, Ary Vasconcellos, Aloysio Alencar Pinto, José Ramos Tinhorão, Ricardo Cravo Albin, Albino Pinheiro, Hermínio Bello de Carvalho, entre outros.

A história e a historiografia poderiam ter sido outras se intelectuais como Nei Lopes e Haroldo Costa, por exemplo, tivessem tido mais sorte em suas tentativas de furar esses bloqueios e se estes não fossem tão poderosos. Nenhum dos dois teve seus trabalhos sobre história do samba e do carnaval publicados pela FUNARTE ou ocuparam qualquer posto na fundação, ao contrário de Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Hermínio B. de Carvalho e outros. Suas perspectivas eram negras demais para o gosto desse grupo e de seus patronos institucionais.

Dado o processo de radicalização dos movimentos negros organizados nos anos 1970 — com o qual se preocupava pessoalmente o general Ernesto Geisel[327], presidente do país no momento de criação FUNARTE (1975) — e o aumento da pressão para abertura do regime depois do acirramento da violência no governo Médici, o convite para que egressos do MIS viessem integrar essa fundação soa como concessão calculada. Colocar esses amantes de "samba autêntico" para definir e divulgar os sentidos de "cultura e música nacional" podia contribuir para arrefecer os ânimos políticos das comunidades negras, mantendo-as, ainda assim, à distância das instâncias decisórias. Um gesto bastante seguro, já que era exatamente essa inclusão controlada que os militares viram ocorrer no MIS na década anterior. Além disso, as inclinações à esquerda da maior parte dessa equipe eram das mais brandas que se poderiam encontrar no espectro político da arena cultural. Dali não sairia espetáculo "comunista" ou debates desconfortáveis sobre a questão racial.

Nesse pacto entre comentadores da música popular e os grupos no poder durante a ditadura — firmado institucionalmente e permeado por tácitas sintonias políticas — consolida-se o perfil ideológico da narrativa historiográfica hegemônica da música popular no Brasil, perfil que já se ensaiava durante o primeiro governo Vargas[328]. E é nas fontes históricas e livros produzidos *e analisados* sob a vigência desse pacto pela "democracia racial" que se baseia o "paradigma interpretativo da mediação", presente em trabalhos acadêmicos influentes sobre o tema, como *O Mistério do samba*, de Hermano Vianna. Aqui alcançamos a solução do mistério desse mistério, um dos motes desta tese. Este livro e os "princípios interpretativos" que o constituem — reiterados, como apontei, por muitos autores, incluindo aqueles que se debruçaram sobre o MIS e seus conselheiros — representam a solidificação desse arcabouço ideológico dentro das universidades. Ou seja, são elementos de seu endosso científico, na maior

[327] Os documentos pessoais do general presentes no CPDOC comprovam isso, como mostrou Amílcar Pereira (2010, p. 130).
[328] Cf. McCANN, 2004. Os primeiros esboços desse perfil datam, contudo, dos investimentos de folcloristas e literatos na ideia de "mistura das três raças" como gênese da cultura e identidade nacionais (ABREU, 2017).

parte das vezes concedido de forma acidental e pontual, como deslize crítico em relação aos livros e fontes primeiras. Em certos casos, como no de Hermano Vianna, nem tanto.

Há que se reconhecer as contribuições e as melhores intenções dos primeiros historiadores da MPB, que procuraram construir parcerias com comunidades e artistas negros, e potenciar sua visibilidade. Além disso, eles/as estiveram entre os primeiros — mas não foram os únicos — a produzir conhecimento sobre música popular urbana. Suas coleções e arquivos, boa parte dos quais preservados pelo MIS e pelo Instituto Moreira Salles, foram e são muito importantes para pesquisas nessa área. Mas esse reconhecimento precisa sempre vir acompanhado da análise crítica dos sérios limites, das violências, dos propósitos e efeitos conservadores dessas parcerias. Silenciar sobre isso pode nos colocar na posição de continuadores desses limites no presente.

Essa crítica implica também em destacar o importante e difícil papel cumprido pelos/as musicistas negros/as nessas negociações. Eles/elas tiveram que relevar desaforos e violências muito sérias para persistir com seus projetos artísticos e políticos. Demonstraram enorme paciência e fleuma para enfrentar e reeducar seus colegas brancos, conquistar seus espaços e deixar gravadas, para que chegassem até nós, suas obras e suas histórias. Os depoimentos que eles/as deram no MIS são um de seus importantes legados. Eles nos permitem iluminar com outras cores, e a partir de outros problemas, a história cultural do Brasil. É o que fizemos nesta primeira parte, é o que continuaremos a fazer, a partir de um diálogo com a historiografia do pós-abolição, nas páginas que se seguem.

PARTE 2 — “ASSIM, DA MINHA COR”: FORMAÇÃO E DINÂMICA DO CIRCUITO DE MÚSICA NEGRA DO RIO DE JANEIRO (1880-1950)

Alcebíades Barcelos e Heitor dos Prazeres não estavam questionando apenas os pressupostos de jornalistas e produtores musicais quando se contrapuseram, nos estúdios do MIS, ao estereótipo do malandro, destacando o papel de suas famílias, amigos e de seus trabalhos em suas histórias pessoais. Eles também combatiam preconceitos difusos entre cientistas sociais nos anos 1960, incluindo alguns dos mais importantes críticos da "ideologia da democracia racial brasileira".

Os estudos sobre escravidão e pós-abolição no Brasil contestam, desde a década de 1980, a conhecida tese de Florestan Fernandes ([1964] 2008) e de outros sociólogos do seu tempo, segundo a qual a gente negra teria se tornado incapaz de constituir famílias estáveis e outros laços sociais fundamentais por causa de uma suposta "patologia" — com muitas aspas — moral e psicológica produzida pelas violências e restrições da condição escravizada[329]. É de Florestan um importante e pioneiro trabalho de análise da operação conjunta do racismo e da desigualdade econômica na marginalização da população de cor, como reconhecia Abdias Nascimento ([1977] 2016). Mas seu vocabulário psicopatológico e o preconceito que aquela tese encerrava foram duramente combatidos por meio de novos aportes teóricos e, sobretudo, de leituras mais precisas e cuidadosas das fontes históricas[330]. As evidências reunidas pelas pesquisas atuais reforçam a importância das *famílias e da ampliação das redes sociais autônomas como estratégias de bem viver e de ascensão social* da população negra, antes e depois de 1888.

Nos próximos capítulos participarei desses debates sobre família e redes negras em parceria com os/as depoentes do MIS que conhecemos na primeira parte. Ouviremos o que eles/as têm a dizer sobre o que a historiografia cultural e social do Rio de Janeiro no pós-abolição descreveu por outros ângulos, e que novidades elas/eles, com seus olhos e ouvidos artísticos, nos permitem e nos convocam a explorar.

A inserção de musicistas nessas discussões até agora se deu, de um lado, por meio de estudos de trajetória de profissionais e da estruturação do mercado nacional e translocal de músicas e espetáculos[331]. De outro, por trabalhos que buscaram iluminar as dimensões políticas das redes negras de sociabilidade no cotidiano da classe trabalhadora. Em ambas, a importância das práticas musicais e as conexões entre o dia a dia e o mundo da profissão artística restam pouco visíveis[332]. Eu tentarei mostrar os trânsitos entre essas duas dimensões, as experiências

[329] Ver Bento (2002, p. 21-25); Rios e Mattos (2005, p. 33-34).
[330] Ver Robert Slenes (1999), Chalhoub (1990), Mattos (1995), Rios e Mattos (2005).
[331] Ver, dentre outros, Seigel (2009), Abreu (2017), Hertzman (2013), Dantas (2019).
[332] Ver Moura ([1983]1995); Brasil (2016a); e Pereira (2020).

compartilhadas nos bastidores da profissão, os projetos de profissionalização de sujeitos formados em meio à cultura negra vernácula, e as solidariedades que, aprendidas nas redes de cultura popular, se manifestam também nas veredas da profissão.

Minha pergunta orientadora é: como se formaram os/as musicistas que ouvi ao longo de minha pesquisa? Em que pesem suas limitações, a equipe do MIS formulou perguntas sobre os "anos de formação" de cada depoente e de cada escola de samba que entrevistou, abrindo um importante espaço de escuta, que seria preenchido pela pulsante vontade de dizer-se em colaboração com a qual construí a primeira parte da tese. Nesta segunda parte, mergulharemos mais fundo em aspectos das *trajetórias formativas* que se revelaram quando eles e elas se manifestaram sobre o que os fez — e às suas escolas de samba — o que eram.

Por *trajetória formativa* entendo o percurso histórico, social/educativo, através do qual os/as entrevistados adquiriram os valores, saberes e experiências que constituem: sua autoimagem; seus ideais de pessoa (de cidadã/o, filha/o, pai/mãe, amigo/a etc.) e de artista; seus projetos e realizações pessoais e coletivas. É parte central da análise a identificação de alguns desses referenciais, em especial daqueles que parecem ser compartilhados pelo grupo. Esse caminho nos permitirá reforçar certos argumentos formulados na Parte 1 em favor da autonomia relativa do circuito de música negra do Rio de Janeiro na construção de seu destino e o papel que a consciência racial cumpria nele.

CAPÍTULO 4 – ASSOCIATIVISMO NEGRO E MILITÂNCIA CULTURAL (1887-1950)

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

Clubs — como se escrevia, à inglesa — congêneres foram organizados mais ou menos ao mesmo tempo pelas elites do país. Embora dialogassem em termos organizativos com estes, e até se espelhassem neles, as associações negras tinham objetivos autônomos e muitos sentidos divergentes dos espaços de convivência da elite.

A classe média negra de São Paulo alcançou especial destaque na história e historiografia desse associativismo pela maneira especialmente coesa e organizada que se mobilizava e por ter encampado a militância política com jornais e grêmios voltados explícita e combativamente para a questão racial. Os/as paulistanos construíram uma rede ampla de "aparelhos privados de hegemonia", influente nacional e internacionalmente, da qual emergiu um partido político (no sentido estrito) nos anos 1930 — a Frente Negra Brasileira.[333].

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

[333] Entre outras, como o Club 13 de Maio dos Homens Pretos (1902), o Centro Literário dos Homens de Cor (1903), a Sociedade Propugnadora 13 de Maio (1906), o Centro Cultural Henrique Dias (1908), a Sociedade União Cívica dos Homens de Cor (1915), a Associação Protetora dos Brasileiros Pretos (1917), além do famoso Centro Cívico Palmares, donde viria a surgir a Frente Negra Brasileira (DOMINGUES, 2007).

do deputado negro Monteiro Lopes. Trabalhos recentes vêm demonstrando que essa politização das massas passava sim por esferas organizativas de luta.[334]

Porém, em muitos contextos históricos, a clareza dos propósitos não torna um grupo mais ou menos politicamente relevante que outros, nem a busca por seus objetivos é necessariamente mais efetiva quando feita a brados e palavras de ordem. Foi, com efeito, principalmente no campo da "cultura popular" que a agência negra esteve visível no Rio de Janeiro e Salvador, pela importância que a música e a religião afro-diaspóricas adquiriram na história e memória dessas duas cidades. Historiadoras/es têm argumentado que o exercício e a defesa de práticas sonoro-performáticas também eram formas de dizer-se cidadã/o, na medida em que demandava o confronto com, e a resistência a, ideologias racistas e sexistas vigentes, transgressão das barreiras raciais ao uso do espaço urbano e negociações com os órgãos de controle do Estado. Além disso, muitos foram os vínculos entre práticas culturais, política partidária e mobilização nessas cidades.

Sobre Salvador, Kim Butler (1998, p. 168-209) ressalta que, em face do controle exercido pelos grupos dirigentes sobre o processo eleitoral, a cultura se tornava um palco especial de luta da maioria negra da cidade, e sua defesa um dos principais objetivos. É como a compreendiam os próprios protagonistas do movimento, como Manuel Querino (1851-1923). Intelectual afeito às artes e ciências de seu tempo, da pintura à antropologia, Querino era *habitué* do terreiro de candomblé do Gantois, defensor das casas de santo nos debates públicos, ligado à histórica Sociedade Protetora dos Desvalidos e ao emblemático grupo carnavalesco Embaixada Africana. Era um caleidoscópio das estratégias de militância.

Como veremos, no Rio de Janeiro, a história se deu de forma semelhante e gerou lideranças análogas (e quiçá ligadas a) Querino. Neste capítulo, nós viajaremos por aspectos do associativismo cultural negro da cidade.

A polícia da cultura na memória comunitária — das "tocatas de preto" às Escolas de Samba

Analisando processos judiciais de liberdade e a historiografia sobre a cultura escrava nas últimas décadas da escravidão no Rio de Janeiro, Sidney Chalhoub (1990) vislumbrou uma "cidade negra" no Rio de Janeiro, organizada através de redes sociais estendidas pelas ruas do centro, da região portuária e do bairro popular que mais crescia no último quarto do século XIX,

[334] Domingues (2007; 2014; 2019); Butler (1999, Cap. 5); Arantes (2005, p. 86); Pinto (2014); Dantas (2010).

a Cidade Nova. Andando pelos cortiços, botequins, casas de santo e *zungus*[335] da região, escravos/as misturavam-se a trabalhadoras(es) livres e usufruíam — diz o historiador — uma liberdade prática ("viviam sobre si"). Organizavam festas, cerimônias religiosas, fugas, e pressionavam a sociedade pelo fim do cativeiro.

A preocupação das autoridades com essa "balbúrdia" foi constante ao longo no Segundo Reinado. Tentou-se controlá-la com alguns dispositivos legais, como o "código de posturas" elaborado pela Câmara Municipal — que proibiram reuniões, "vadiagem", "batuques" e "tocatas de negros" — e dos responsáveis por sua aplicação: fiscais de freguesia, chefes de política, vereadores e, em última instância, os ministros do Império. Nessa época, algumas das formas básicas de tentar abrir brechas no controle eram associar-se a irmandades religiosas, requerer "licenças" ao chefe de polícia da região para realização de qualquer festejo e negociar o apoio de poderosos ou pequenos comerciantes locais[336].

Assim, transgredindo e dialogando com o "código de posturas", a cidade negra manteve-se firme. Essa foi uma das razões principais pelas quais a remodelação do centro, com a destruição de moradias e costumes populares, tornou-se tão urgente para as elites entre fim do Império e início da República, dando azo a títulos na base do ordenamento jurídico do novo regime. A "liberal" constituição republicana garantia o direito à reunião e a qualquer religião, mas o código penal de 1890 criminalizava a "vadiagem", o "curandeirismo e a "capoeiragem". Como se sabe, o "crime de vadiagem" abria espaço ao controle discricionário da polícia sobre a circulação de pessoas pelas ruas e, no limite, em qualquer espaço visto como suspeito; o de "capoeiragem" tornava puníveis a prática da capoeira e de gêneros musicais análogos ao samba, como a "batucada", que envolvia certas destrezas marciais; e a tipificação do curandeirismo possibilitava arbitrariedades contra terreiros de candomblé e macumba, assim como às práticas de música associadas eles.

Os depoimentos do MIS, apesar de voltados para episódios leves e descontraídos do passado, registraram esse período de transição da tecnologia de controle a partir das vozes de quem o sentiu na pele. João Baiana, nos primeiros minutos da entrevista que inaugura a série, em 1966, esbarra logo nesse tema. Descrevendo as famosas festas das tias baianas, diz ele que, do fim do século XIX ao início do XX:

> *era proibido o samba*, elas tinha que tirar uma licença com o chefe de poliça. Tinha que ir na chefatura e explicar, pros chefe de poliça, [que] queria dar um samba — dar um baile, uma festa qualquer, mas queria um samba no fim. Porque ali daquele samba

[335] Espécie de hospedaria, casa de pasto, botequim, além de espaço de festas e cerimoniais de africanos e afrodescendentes.

[336] Sobre tais negociações no século XIX, ver Abreu (1996).

> saía batucada, saía candomblé, tudo mais, porque cada um gostava de brincar de uma maneira. [...] então tirava logo uma licença geral. (João da Baiana,1966, CD 94, f. 2)

Marc Hertzman (2013), em seu trabalho fundamental sobre raça e música no Brasil, fez uma importante crítica à reiteração, baseada em memórias como essa, da ideia de perseguição/proibição na historiografia do samba. Crítica essa que eu, sem perder a dimensão do enorme débito que tenho para com a obra de apoio de Marc Hertzman, pretendo matizar nesta seção — e mais à frente na seção sobre a "valentia" — lançando outro olhar sobre essas mesmas memórias.

Hertzman (2013, p. 34) afirma em seu Capítulo 2 que a "proibição" do samba ou de qualquer música no século XX não é apenas "imprecisa, mas incorreta", pois – entre outros motivos – não estava expressa em *lei*, nem aparecia nas fontes judiciais e policiais que ele consultou. Os quadros da polícia e da elite — acrescenta o autor — também contavam com entusiastas ou simpatizantes das manifestações culturais negras, e foram-lhe, nesse sentido, úteis em alguma medida. Ademais, a constante reiteração pela historiografia social da cultura do Rio de Janeiro desse "paradigma da perseguição/punição" vem produzindo silêncios relevantes sobre outra ordem de conflitos, lembra o autor. Ele foi por vezes usado por sambistas para traçar de si mesmos retratos heroicos e, assim, deixar nas sombras atos de violência que eles próprios cometeram, em especial contra mulheres de sua comunidade. Finalmente, ater-se à questão da perseguição não permite, observa Hertzman, que se avalie o protagonismo profissional desses musicistas em sua amplitude, pois eles acabam aprisionados à figura de vítima, e é necessário ir além disso.

Eu estou de acordo com as linhas gerais dessa crítica, especialmente no que diz respeito ao risco de obstruir a visão da agência negra e da violência de gênero com a ideia de perseguição. Devo, no entanto, ressaltar que o sentido histórico de memórias sobre este tema não foi cuidadosamente avaliado por Hertzman e pela historiografia da música que o antecede, e que a utilização de fontes policiais para criticá-las esbarra em limites importantes. A meu ver, tais recordações são muito relevantes enquanto evidências de que a vigilância policial não era menos determinante no cotidiano da cultura negra no período republicano do que fora sob o regime anterior. Para demonstrar esse ponto, atentemos para o contexto de *experiências* em que se origina a lembrança citada de João da Baiana.

Ele nasceu em 1887, filho de baianos e neto de africanos ex-cativos, donos de uma "tenda" de produtos "afro-brasileiros" no Largo da Sé, antigo reduto de comerciantes "mina"

da região central[337]. A mãe, Presciliana, "ventre-livre", habitava e geria um terreiro de candomblé nas imediações da rua Senador Pompeu, uma das veias principais a ligar o porto e a Cidade Nova. É, por tudo isso, extremamente provável que essa família tenha enfrentado as sucessivas formas de controle que permeiam o processo de abolição: o risco de re-escravização, a intolerância contra "tocatas de pretos" e "batuques", prisões por "vadiagem", "feitiçaria" ou "capoeiragem", além de insultos e agressões raciais, que se tornam cada vez mais comuns à medida que a escravidão perdia efetividade na manutenção das hierarquias sociais[338]. Em meio a esse enfrentamento, vivido por pelo menos três gerações, "proibição" não era uma maneira prática, mesmo prudente, de interpretar e ensinar para as crianças os limites impostos pelas autoridades ao direito de ir e vir, reunir-se, fazer samba ou cultuar os orixás? E não era, pelo mesmo motivo, fundamental ensinar e lembrar que, para qualquer dessas práticas, era importante tirar uma "licença"? Não era, finalmente, uma escolha provável que essas lições de direito popular tivessem como objeto básico o "samba", que à época, e ainda hoje em comunidades tradicionais, significa mais do que um gênero de canção, designando também a festa e as práticas culturais a elas conectadas, como candomblé, macumba e o próprio samba?

Licenças e vigilância policial foram recorrentemente mencionadas, nos estúdios do MIS, por pessoas de origem humilde, ligadas a práticas religiosas e musicais de matriz africana:

> Era preciso tirar licença na polícia [para fundar um rancho], que ficava na Rua do Lavradio. (Donga, 1968, CD 114.1, f. 5)
>
> Nós fugíamos daqui [da "cidade"] porque a polícia perseguia a gente, a gente ia pros morros pra fazer o samba. (João da Baiana, 1966, CD 94, f. 18)
>
> ... porque nós andávamos amuados com as perseguições da polícia. Era uma coisa horrível. (Donga, 1968, CD 114.1, f. 5)
>
> E a polícia às vezes vinha, sabe? Alta hora da noite, rondando o morro, via aquele montinho sentado ali e nós saía todo mundo. [...] Aí corria, aí espera a polícia ir embora depois nós vinha cantar outra vez, né? [...] Tamborim, baqueta, isso tudo era considerado arma na época. (Babaú *in* Carlos Cachaça, 1992, CD 826.1, f. 14)
>
> Numa roda de samba, a política chegava, tomava o instrumental, né?, quebrava, separava as mulheres dos homens e levava. Era um flagrante, uma contravenção. [...] Era muito comum a polícia fazer essas coisas. O instrumental era arma. [...] E dava "vadiagem". Samba dava "vadiagem" na época. [...] Quebrava pandeiro, violão, bandolim [...]. (Carlos Cachaça, 1992, CD 826.2, f. 13)
>
> Eu tenho aqui outros documentos. [...] Em 35 a polícia me deu licença — que antigamente era tirada no nome de uma determinada pessoa — então já dava a licença à Escola de Samba Portela. (Armando Passos *in* Portela, 1967 CD 187.1, f. 2)

[337] Fonseca (2019, p. 168).
[338] Ver Albuquerque (2009); Gato (2020); e Pinto (2014); Monsma (2016).

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

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

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

Nas ponderações em relação à arbitrariedade da polícia na história da música no Rio, geralmente evoca-se algum delegado que "caía", mesmo que escondido, "no samba", ou "aliviava" para sambistas[339]. Juvenal, por outro lado, nos sugere que os policiais paternalistas, "que levavam a coisa na brincadeira", podiam se divertir e sambar enquanto torturavam, humilhavam e coagiam seus alvos, fossem estes homens ou mulheres, como a violonista dona Tereza do Miná. A destruição dos instrumentos, objetos que qualquer musicista sabe serem pesadamente carregados de afeto, fazia parte da tortura. Os instrumentos de percussão nesse

[339] Ver, por exemplo, Hertzman (2013, p. 48); e Sandroni (2013, p. 220).

meio cultural e nessa época eram em geral feitos pelos/as próprios/as tocadores(as); eram fruto de seu trabalho; violões e cavaquinhos eram por vezes comprados com difíceis economias; entre os tambores "de macumba" podiam estar centenários *tambus* de madeira escavada, repositório de memórias da família e da luta contra o cativeiro; e todo esse aparato sonoro representava o *modo-de-vida* da gente da macumba e do samba, bem como sua prática diária de música, que demanda investimento técnico, cognitivo, emocional. Com cada golpe desferido contra os instrumentos se feria o esforço, a história, a memória, a identidade dos/as musicistas, e ainda lhes lembrava que sua liberdade conquistada encontrava limites na boa vontade das autoridades[340].

É verdade que em nenhum desses relatos a cor dos sambistas é indicada como marcador da vulnerabilidade, mas isso está implícito, e é bastante óbvio. Em uma cidade e em um setor da memória nacional (a música) nos quais sempre se procurou o silenciamento do racismo, destacar a criminalização *do samba* e *da macumba* era uma maneira de denunciá-lo sem precisar nomeá-lo — especialmente diante dos públicos brancos da Zona Sul do Rio de Janeiro, que compareciam em peso aos eventos do MIS.

Lidando com fontes da imprensa, a pesquisa recente de Eduardo Vidili (2018; 2021) sobre o pandeiro mostra que episódios como o narrado por Juvenal, sem autos de processo, às vezes sem prisão, mas com agressões, destruição e/ou apreensão de instrumentos, eram comuns pelo menos até o fim da década de 1920. As memórias citadas retratam experiências reais, e em termos muito próximos aos que Vidili leu nos jornais. A polícia não precisava colocar tais batidas em seus livros, gastar papel e tempo: bastava "levantar e descer a bengala" nas costas do "vagabundo" para exercer suas funções, como disse Juvenal. Daí por que, talvez, registros envolvendo literalmente "música" sejam quase inexistentes na documentação analisada por Hertzman.

O caráter sumário dos registros relativos à "vadiagem" é outro provável motivo, como o autor reconhece: entre os muitos "vadios" negros encarcerados sem maiores explicações, não devia haver poucos envolvidos com práticas performáticas estigmatizadas no momento da prisão.

Tem razão Hertzman quando afirma que a "música", em si, não era alvo da polícia. Difícil imaginar que guardas invadissem o Teatro Municipal atrás de um tenor italiano acusado de ser "contumaz vagabundo" — como se diz na documentação policial —, ou que fosse à elegante

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

casa de um Mário Reis para quebrar-lhe o violão e mandar parar sua cantoria. Sob o escudo da riqueza e da brancura, qual música seria reprimida? Ela se tornava uma ameaça ou incômodo quando associada às chamadas "classes perigosas" (pobres), especialmente à gente negra, seus corpos, costumes e espaços. A música ou o samba "em si" são abstrações analíticas. Na vida real, estão sempre vinculados a algum grupo social e, portanto, *vigiar a música é vigiar pessoas*. Nesse sentido, a ideia de que o "samba era proibido" não é "incorreta", mas um modo de ler e comunicar uma experiência coletiva e continuada de vulnerabilidade, que estava associada à música, mas não se restringia a ela.

E mesmo na letra da lei a sugestão de Hertzman deve ser matizada em face da criminalização da capoeira pelo código penal. Rodas de capoeira não existem sem canto e palmas e, como atividade corporal, a capoeira é essencialmente, para usar termos ocidentais, "música e dança". Nela, cada movimento é gesto rítmico antes de ser gesto marcial, e não é outra a razão pela qual a prática musical chamada por Bide e seus contemporâneos de "batucada" levava também a alcunha de "capoeiragem". Se as autoridades não incluíram o termo "música" ao proibir a "capoeira", isso se deve à sua desfaçatez ou, o que é mais provável, aos seus preconceitos eurocêntricos sobre o que a "música" é.

Ressalte-se, mais uma vez, que Marc Hertzman (2013) está correto ao destacar a necessidade de se ir além do "paradigma da perseguição" e de não silenciar sobre atos de misoginia que sambistas tenham praticado. Mas tampouco se deve minimizar o cotidiano sitiado que marca a história e a memória desses/as musicistas. Também não acho que seja a melhor escolha política/epistêmica cobrar uma justa complexidade à discussão sobre a violência sugerindo que seus alvos são, na verdade, seus perpetradores. Pois há certa proximidade, sem dúvida não intencional, entre esse raciocínio e os argumentos em favor do arbítrio do aparelho repressor. No trabalho de Clementina Cunha (2015), que amplia a mesma crítica feita por Hertzman, essa proximidade torna perturbadora a leitura do Capítulo 4, que trata de crimes de dois célebres nomes da "mitologia da malandragem no Estácio", Brancura e Baiaco, como já observou Eric Brasil (2017).

Em suma, a ideia de que o "samba era perseguido/proibido", mesmo que pareça imprecisa sob os critérios da historiografia acadêmica, cumpre, no âmbito da oralitura comunitária, a função política de marcar e não deixar que seja esquecido um passado doloroso. Sua inclusão na historiografia é, portanto, a despeito do que os historiadores fizeram ou deixaram de fazer por causa dela, uma vitória relativa das negociações da comunidade com o jornalismo, a academia e as universidades.

Mateus Gato (2020) encontrou história similar para a expressão "massacre dos libertos" do dia 17 de novembro de 1889, contemporânea ao período aqui discutido e preservada pela memória popular de São Luís do Maranhão. Como mostrou o autor, o fuzilamento de cidadãos negros que nesse dia protestaram contra as incertezas em relação à sua liberdade trazidas pelo golpe republicano foi minimizado pela imprensa da época e pela história oficial da cidade. As mortes foram descritas nessas instâncias como acidentais, inexistentes ou sem importância. Ao contrário, para os amigos e parentes dos manifestantes assassinados e para as classes que conviveram com a truculência do aparato racial/social repressivo do novo regime, aquilo havia sido um "massacre", símbolo de um contexto de violências, e como tal devia ser lembrado. Foi nessa corrente contra-hegemônica da memória social que o episódio ficou conhecido como "massacre dos libertos" e, assim, veio captar, apenas neste século, a atenção dos estudos sociológicos.

Bailes, carnavais e cidadania — das "escolas" de Hilário e Ciata às de Mano Elói

Outra conhecida narrativa gravada no MIS nos anos 1960 representa a passagem do Império à República da perspectiva das famílias que habitaram a "cidade negra" de que falam Chalhoub e outros historiadores[341]. O autor é Donga:

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

"Essa parte", a que se referia Donga, eram o samba e os carnavais negros, mas a importância dessa região se mostrava também em outras frentes. Havia nos anos 1880 uma "sociedade recreativa e dançante" na vizinhança da família do músico (Rua Senador Pompeu), situada primeiro na Rua do Costa, depois na Barão de São Félix, onde se dançavam polcas, valsas e outros gêneros de salão. O instrumental devia ser o mesmo que começava a ser notado em espaços congêneres: sopros — "clarinetas manhosas", flautas, oficleides e outros —, violão, cavaquinho e alguma percussão. Chamava-se "Flor do Rosário", e seus fundadores tinham

[341] Cf. Farias, Soares e Gomes (2005, p. 209-265).

relações com a irmandade negra homônima: Manuel da Costa, identificado como "preto mina", e Antônio Dutra, um "barbeiro", provavelmente músico como tantos houve entre a população escrava e liberta. O pai de Donga, que tocava bombardino, pode bem ter figurado na orquestra do lugar, e sua família desfrutado os bailes. Surgido ainda nos anos 1850, esse era um dos mais antigos grêmios recreativos negros institucionalizados dedicado à prática de dança na década de 1880, no bojo de um amplo movimento cultural[342].

Se até o fim do Segundo Reinado as festas religiosas, como a do Divino Espírito Santo, constituíam as principais ocasiões de divertimentos em espaços privados e nas ruas da capital, tendo o Campo de Santana como palco central, a partir do último quinto do século cresce a importância do carnaval e, enquanto atividade conexa, dos bailes. Nessa época, os homens da elite criam para si as chamadas "Grandes sociedades", tomando como modelo o carnaval veneziano. Sociedades dançantes, carnavalescas ou "recreativas" populares também começam a se multiplicar, assumindo diversas formas. Concentram-se a princípio na região descrita por Donga, nas freguesias de Santa Rita e Santana, especialmente na Cidade Nova, mas difundem-se por toda a cidade dos anos 1900 em diante, acompanhando o processo de povoamento das regiões mais afastadas do centro. A fundação de fábricas, as obras e atividades comerciais geradas pela operação da Estrada de Ferro Central do Brasil impulsionaram esse processo. É de se destacar, a esse respeito, o quanto a memória espacial da Primeira República nas entrevistas que ouvi é orientada pelos nomes das estações de trem: Terra Nova, Engenho Novo, Dona Clara, Mangueira etc.[343]

Seguindo os passos dessas associações por meio de seus pedidos de licença, da imprensa e da documentação policial, historiadoras(es) vêm contando essa história por diversos ângulos. Clementina Cunha (2001, Cap. 3) analisou a continuidade negociada das performances populares de rua no tempo do carnaval. A historiadora mostrou que, à medida que as reformas urbanas avançavam, seu intento de afastar moradias e costumes populares do centro da cidade, censores morais e autoridades policiais atuavam para conter e segregar os modos de desfilar das "classes perigosas". Entrudos e zé-pereiras, com suas algazarras usuais, e os cordões carnavalescos eram motivos constante de preocupação. Contra os cordões pesavam sua marcada predominância negra e certas "africanidades" encontradas em muitos deles, herdadas de seus antecessores diretos, os cucumbis: homens com lagartos e cobras pelos braços, chefes

[342] Sobre a referida sociedade, ver Pereira (2020, p. 42-45). Sobre o pai do músico: Donga (1968, CD 114.1, f. 1).
[343] Sobre as festas populares no segundo reinado, ver: Martha Abreu (1996). Sobre os subúrbios e a cultura popular: Pereira (2020); Barbosa (2018); Carvalho (2019).

religiosos (*ngangas*) e seus penachos, capoeiras e potentes conjuntos percussivos (os "batuques") [344].

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

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

Confirmando o amplo escopo político de sua atuação, Leonardo Pereira descobriu mais recentemente que Hilário Jovino também esteve afiliado em 1911 ao Centro Cívico Monteiro Lopes, que além de homenagear o falecido "deputado da raça negra", tinha como objetivos manter uma escola e um biblioteca comunitárias. Se em 1902 ele não sabia ler ou escrever, como declara no contexto de uma truculenta abordagem policial, não queria que as próximas gerações sofressem da mesma privação[345].

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

[344] Sobre as reminiscências dos cucumbis nos cordões e ranchos do início do século XX, ver Brasil (2014). Sobre os *ngangas*, ver Possidônio (2018).

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

de parte dos leitores. Elas são importantes porque nos falam de bastidores do associativismo, geralmente pouco visíveis nos trabalhos baseados em fontes oficiais, mas também porque "pessoas marcantes" constituíam o modo mais recorrente e afetuoso d'esses artistas ordenarem o passado.

Heitor dos Prazeres, sobrinho de Hilário, retrata-o no "tempo de Tia Ciata":

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

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

> [...] nesse tempo havia muitos cordões de pastoris[346] aqui, todas as características existiam, eu encontrei. Por isso é que eu, *militando nesse ambiente, pude ter algum conhecimento nesse meio, embora prático, mas como militante.* [...]
> Seu Hilário foi quem inventou, quem criou a coreografia do mestre sala. [...] O Hilário foi o verdadeiro professor da formatura dos Ranchos. [...]
> Minha escola era o Hilário. Eu fui lá muitas vezes no carnaval no Bem de Conta. [...] O Hilário tinha organizado o "Bem de Conta", a Ciata tinha o "Macaco é outro". Organizado por ela e o filho, que era o Macário (Donga, 1968, CD 114.1, f. 2, 5, 6, grifos nossos)

Aniceto Menezes (1991, CD 811.1, f. 2), bem mais jovem que Heitor e Donga, indica a difusão geográfica e geracional do legado de Jovino. Aniceto morou entre os anos 1910 e 1920 no Bairro do Estácio e em diversas regiões dos subúrbios. No tempo dessas andanças, lembra de tratar Hilário por "tio", pois seu pai era muito próximo dele e ligado também a "ranchos, bloco e sujo".[347]

---

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

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

A reconhecida importância de Hilário advém também do fato de que suas lutas, estratégias e sua polivalência enquanto líder comunitário se difundiam pela cidade e eram fenômenos coletivos, que marcam e ligam – como nos sugere o exemplo de Aniceto – a época de Ciata à Era das Escolas de Samba. O recente trabalho de Leonardo Pereira (2020), em que encontramos o mais amplo panorama do associativismo negro carioca dessa época, mostra sobre isso uma vasta documentação, que cobre o período que vai dos anos 1870 à década de 1920 e que se soma ao tecido historiográfico que vinha sendo construído escritos de Eric Brasil (2016a; 2016b), Alessandra Barbosa (2018) e outras. As contribuições desses autores combinadas às memórias de nossos/as pensadores/as tornam cada vez mais claras as conexões entre esses dois momentos.

Centenas de associações recreativas negras requisitaram licenças anuais às autoridades cariocas a partir dos anos 1900. Quando isso não bastou para garantir-lhes o sossego, algumas exigiram da justiça o direito de continuar funcionando e fazer festa, denunciando os chefes de polícia que atentavam contra elas, agrediam e prendiam associados[348]. As negociações com a imprensa também eram elemento básico de resistência. Os clubes populares estavam sempre procurando jornalistas para divulgar seus préstitos e suas decorosas e respeitáveis autoimagens. As entrevistas e fotografias dos foliões, elegantes no vestir, sérios e altivos na postura corporal e no discurso, se contrapunham às caricaturas que jornalistas brancos divulgava à sua revelia. A lógica familiar dos grupos de "*tio* Hilário" e tia Ciata tampouco eram particularidade baiana. Um importante setor do associativismo negro de princípios do século XX era composto por núcleos familiares, em meio ao qual o incentivo à participação de casais e crianças costumava estar prevista em estatuto[349].

Não que isso implicasse uma recusa dos motivos, digamos, corpóreos de associar-se, ou seja, tocar, cantar, dançar e amar. Hilário, que além de sambista e ativista, tinha fama de namorador, sabia bem disso. As associações populares costumavam promover bailes para associados ao longo do ano inteiro, às vezes com público pagante; eram em certa medida antecessoras das gafieiras. Muitas promoviam aulas de dança. Aliás, sociedades registradas como "dançantes" eram bem mais numerosas que as registradas como "carnavalescas" durante a Primeira República, segundo Leonardo Pereira (2020), pois exigiam menos recursos e seus divertimentos eram mais urgentes. Afinal, não dá para esperar o carnaval para dançar.

[348] Um dos mais singulares desses processos foi impetrado em 1916 junto ao Supremo Tribunal Federal, pelo Club Dançante Familiar Anjos da Noite, dirigido por trabalhadores negros do porto. Ver Pereira (2020, p. 233-248)
[349] Cf. Pereira (2020, p. 131-145).

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

Clementina contou ao MIS que trocou olhares e requebros com um "mulato bonito", o futuro marido Albino, em certo "pagode" em Mangueira nos anos 1930. Ainda em Mangueira, Dona Menina, irmã de Dona Zica, casou-se com Carlos Cachaça e Cartola com Dona Zica[350]. Havia também a extensão de outros laços amorosos, como vimos ao falar trajetória de Bide, que se tornou compadre de seu parceiro de escolas e composições, Marçal. Eram inúmeros os casamentos e outros amores que passavam pelo baile, pois o "pagode" era parte de uma convivência contínua, haja visto que boa parte dessas associações, durante toda a primeira metade do século XX, se constituía no seio de comunidades específicas.

Esse caráter familiar do associativismo negro o diferenciava, desde a gênese, das "grandes sociedades", que até a década de 1910 eram marcadas pelo exclusivismo masculino-branco e pela restrição da presença de mulheres a prostitutas contratadas. Em meio a tamanho contraste, as crônicas costumavam taxar os clubes negros de "lascivos". O apoio que estes conseguiam conquistar da imprensa era, de fato, volúvel. Qualquer confusão entre associados ou batida policial podia torná-los "negros desprezíveis" aos olhos dos jornalistas. A música, como já sabemos, não escapava deles. Vozes sempre sensíveis à perspectiva dos associados, como a de Vagalume, foram raras[351].

O machismo desses "aliados", como se vê, vinha potencializado pelo racismo, elemento básico daquele contexto. Chamados pejorativamente de "choros" ou "forrobodós", dentre outras denominações, os bailes populares eram descritos como "coisa de preto" até o início do XX por boa parte dos jornalistas, como mostrou, novamente, o trabalho de Leonardo Pereira. O repertório musical que ali se tocava e dançava — que contava com futuros símbolos oficiais da "mestiça música brasileira", como o maxixe, o samba de roda e o samba em forma de canção, a partir dos anos 1900 — eram usualmente associados, por essa mesma ala da imprensa, à suposta lascívia dos, mas sobretudo *das*, *convivas*.[352]

[350] Cf. Pereira, (2020, p. 335). Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 6)
[351] Ver Pereira (2020, p. 131-145).
[352] Ver Pereira (2020, Cap. 4); Clementina de Jesus, 1967, CD. 151.1, f.6.

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

A ideologia do branqueamento, carro-chefe dos cientistas nacionais do momento, era constantemente desafiada por agremiações autodenominadas "africanas", a exemplo do que se passava em Salvador: "Benguelas", "Nação Angola", "Mina de Ouro" e outras. Essas "áfricas" pontuavam o carnaval de toda a cidade. Mesmo o bairro de Villa-Isabel, celebrizado na historiografia da música popular pela classe média branca de Noel Rosa e companhia, também tinha até os anos 1930 seus blocos "africanos". Essa luta simbólica atingia o clímax nas performances durante os desfiles, que "causavam" nas ruas e nos jornais, cada dia mais envolvidos pelos encantos, medos e desgostos que a expansão do associativismo negro lhes inspirava.[353]

Um último traço dessa política da cultura que gostaria de destacar é a convergência de interesses de classes de trabalhadores (as) para os palcos dos clubes dançantes[354]. É verdade que certas sociedades recreativas eram criadas em vilas operárias pelos próprios patrões, mas a iniciativa autônoma dos operários é que era a regra. Alguns grêmios serviam com tanta frequência de espaços de debate e organização sindical que se confundiam com sindicatos. Ali também se discutiam as eleições brasileiras, firmavam-se apoios a determinadas candidaturas, execravam-se outras, não raramente com a presença dos próprios candidatos. Os políticos investiam e procuravam o apoio desse meio para firmar-se como representantes dos trabalhadores e conquistar-lhe os votos.

Dessa história de uniões e embates, estratégias e valores da vida comunitária, o tempo das escolas de samba é herdeiro direto. De fato, embora trouxessem particularidades sonoras e performáticas, "no papel" as escolas eram apenas remodelações do associativismo da *Belle Époque*, já que as licenças de "escola samba" de meados nos anos 1930 originavam-se, especialmente nas regiões mais periféricas, da fusão ou transformação de ranchos, blocos e

[353] Maron (2019); Brasil (2016a, p. 116-155).
[354] Brasil (2016a, p. 156-180)

sociedades[355]. Muitos elementos dos desfiles de ranchos e cordões foram também mantidos, embora recriados. Uma relevante mudança, contudo, se verifica no protagonismo dos subúrbios da cidade nessa nova fase, que, se não era inédito, tornava-se mais eminente.

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

Oriundo da região do Vale do Paraíba, origem da maior parte dos imigrantes que renovariam a performance do samba a partir dos anos 1920, assumindo um protagonismo no circuito de música negra que tendia para o lado dos baianos até o fim do século XIX (cf. Capítulo 2), Elói empregou-se como estivador na capital nos primeiros anos do século XX. Logo sindicalizou-se na Resistência e associou-se a clubes dançantes e carnavalescos da Cidade Nova e zona portuária, lá paras as bandas do "Peu". Iniciou-se também na macumba com uma afrobaiana radicada em Mangueira, a Tia Fé, tornando-se na década de 1920 pai de santo respeitado. E, como seus pares, passou logo a organizar blocos de carnaval à base de samba, vinculados aos cerimoniais do terreiro. A partir da década de 1920, Elói esteve envolvido com a fundação e organização de diversos blocos e escolas de samba sediados na Zona Norte da cidade. Chegou também a experimentar a carreira de compositor e cantor profissional. Ele gravou algumas das primeiras "macumbas" — assim intituladas — para o mercado fonográfico, nos anos 1930, tendo entre seus parceiros João da Baiana, seu colega de estiva e de despachos.

Com toda essa bagagem, não surpreende que Elói tenha sido figura-chave do segundo grande momento de negociações das associações culturais negras com as autoridades republicadas, nos anos 1930. No início dessa década, os desfiles das escolas de samba ainda soavam como grande novidade, e motivo de preocupação, aos ouvidos da maioria dos moradores brancos da região central da cidade, como ocorrera com os "forrobodós", batuques e cordões que os precederam. Mas o sucesso do samba nas rádios e gravadoras, a presença e volume cada vez maior dos desfiles acabaram por convencer o grupo no poder de que esse era

[355] Barbosa (2018, p. 127).

mais um movimento que vinha para ficar. Era preciso negociar com as agremiações e conseguir delas a simpatia em relação ao novo governo e sua pauta centralizadora, nacionalista e trabalhista, como vários políticos haviam feito durante o regime anterior. Afinal, era significativa a quantidade de eleitores(as) e trabalhadores(as) que as constituíam e a influência que podiam exercer na orientação política de suas comunidades. Assim, em 1935, os desfiles passam a ser organizados pela prefeitura, o que por um lado deu legitimidade às escolas e, por outro, permitiu ao Estado utilizá-las politicamente, vigiar e impor certos limites expressivos à folia. Sambas-enredo ufanistas foram uma das exigências até o fim da ditadura do Estado Novo, em 1945.

As escolas entenderam que esse era um preço pagável pela perspectiva de maior respeito e maior voz na esfera pública, e Mano Elói, assim como Paulo da Portela e outros, foi um de seus principais porta-vozes nesses arranjos. Sabendo que os valores do samba e do trabalho eram perfeitamente consonantes aos ouvidos de Elói e seus amigos, e considerando a vulnerabilidade das agremiações em face do aparelho de força do Estado, especialmente depois do segundo golpe, em 1937, a escolha de aliar-se aos poderosos parece, afinal, afeita às circunstâncias[356].

Todas essas facetas de Elói Antero Dias foram lembradas e destacadas por companheiros seus que prestaram entrevista ao MIS. A julgar por essas fontes, ele representa para sua geração e para as gerações de homens sambistas de escola nascidas até 1920 o que Hilário e Ciata representavam para a comunidade baiana da Pequena África (destaco que essa é uma memória masculina por motivos que serão analisados na última seção deste capítulo).

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

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

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

> *parte mais influente do samba era dirigida por Elói Antero Dias na época.* [...] Era dono de terreiro, de macumba. (Carlos Cachaça, 1992, CD 826.1, f. 1, grifo nosso).

Jamelão, 13 anos mais jovem que Carlos, confirma a "direção na parte mais influente" de Mano Elói, além de nos oferecer um bom exemplo da continuidade da lógica familiar dos clubes às escolas de samba. Conta ele que começou a "puxar samba" (ser o cantor principal do enredo) quando passou a frequentar, *"por influência" da mãe e da irmã*, a Deixa Malhar, no fim dos anos 1940. A escola se concentrava no Largo da Segunda Feira, e ele morava na Rua Bela Vista, no Engenho Novo, a uma hora e meia de caminhada de lá. Mas valia muito a pena, pois Jamelão só trocou a Deixa Malhar pela Mangueira depois da dissolução da escola, com a saída de Elói para a Império Serrano. Pois "*o que garantia era o Elói*".[357]

Do depoimento da Império Serrano, vieram homenagem a outros traços dessa liderança, que teremos a oportunidade ouvir mais adiante: sua habilidade retórica, sua ética e sabedoria, construídas na vida de *trabalhador e sambista*[358]. As lideranças formadas no contexto do associativismo negro são características por essa polivalência, reflexo do cruzamento de esferas vitais da experiência em suas comunidades e associações. Donga foi preciso nos termos de sua descrição: andar nesse meio era *militar*.

Da marginalização da valentia

Mas e quanto à cultura da "valentia", com suas brigas e "casos de polícia", que estudos baseados em fontes policiais[359] perceberam fazer parte do cotidiano das regiões dos botequins, bordéis e restaurantes populares frequentados pelos trabalhadores e músicos da Primeira República? O quão presente ela estava no contexto das associações negras de dança, música e carnaval? E a figura do "valente, Malvadeza Durão" — insistirá o ouvinte de samba — da canção de Zé Kéti, onde ele se encaixa nessa narrativa? Vejamos, com calma, que o assunto é complexo como o contraste que mora na imagem do eu lírico de Zé Kéti dessa canção, que conta — seguro, física e moralmente — a história dos brigões que viu "apertando o paletó". No segundo capítulo, já construímos com Alcebíades Barcelos uma crítica do recurso ao estereótipo do malandro na memória histórica hegemônica do samba. Agora se trata de analisar o lugar da "valentia", um dos traços reais presentes na cultura dos populares no Rio de Janeiro, incorporada pela música e crônica musical e literária a tal estereótipo.

---

[357] Jamelão, 1972, 53.1. f. 3, 53.2, f.3.
[358] Conferir o quinto capítulo.
[359] Entre outros, Chalhoub (2010), Cunha (2015) e Hertzman (2013).

As menções diretas ou indiretas à "valentia" e a brigas nos depoimentos dos músicos negros ao MIS demarcam uma diferença basilar entre associações/comunidades, enquanto espaço de sociabilidade e música, e certas instâncias de convivência que extrapolam o limite do que os entrevistados entendiam por "samba" ou "música": rodas masculinas de batucada e a esfera do mercado do divertimento popular. Essa diferença é pouco enfatizada na historiografia recente do samba, embora seja da maior importância para a evitar interpretações preconceituosas ou oportunistas. Essas esferas de convivência e esses modos contrastantes de interação social se cruzavam, mas não se confundiam. Comecemos apontando como a historiografia social nos ajuda a visualizar essa distinção.

Leonardo Pereira (2020) flagrou brigas violentas dentro ou entre associações de trabalhadores, devidas a motivos diversos, como insultos raciais, rivalidades nacionais, ciúmes, machismo e outras questões de classe, gênero e de ordem moral. Juliana Pereira (2017) destacou casos fatais de misoginia de homens negros contra suas amásias pela quebra de regras morais sexistas nos bailes (como a que proibia as damas de dançar "a par constante"). De fato, conforme alerta o trabalho seminal de Martha Abreu (1989), é preciso atentar para a vulnerabilidade da mulher diante do poder masculino em esferas oficiais (tribunais, legisladores etc.) e cotidianas. Mas vale observar que Juliana Pereira se vale nesse caso de colunas jornalísticas policiais, que trabalhavam, como observa Leonardo Pereira (2010), para a racialização do imaginário sobre tais comportamentos — ou seja, para a criminalização de homens, e sobretudo de mulheres negras — e para a legitimação dos aparatos de controle.

Olhando criticamente para esse tipo de cobertura, Pereira (2010) destacou que episódios graves de violência eram exceções em meio às amplas alianças constitutivas das associações "de cor" que estudou. Antes de tudo, essas associações eram espaços de autoproteção contra o racismo, controlados sempre que possível pelas próprias comunidades. Para isso, apontam suas autoimagens públicas e seus estatutos, nos quais o decoro, a ordem, a elegância e a família eram elementos básicos — como já dissemos. Nos estatutos, também se fazia muitas vezes questão de afirmar que a associação era aberta a gente de "todas as cores", em contraste com os grêmios exclusivos para brancos — inclusive brancos pobres ou de classe média baixa — que existiam em bom número nas primeiras décadas da República. A condição da entrada de brancos nos grêmios negros — devemos supor — era a de que fossem minimamente parceiros na manutenção desses ambientes seguros. Aí talvez esteja a razão pela qual sua presença fosse pequena nas fotos analisadas pelo historiador.

As causas coletivas se sobrepunham, assim, aos confrontos internos nessas entidades. Os associados trabalhavam para controlar as brigas e excluir os criadores de confusão. Esse

compromisso fazia com que as solidariedades saíssem fortalecidas mesmo dos mais trágicos atritos entre membros de entidades rivais. Certa ética pouco compreendida pelos *outsiders* envolvia o confronto, como elemento de coesão.

O controle que homens e mulheres negras exerciam sobre seus clubes os diferenciava essencialmente do complexo de estabelecimentos do mercado de diversão popular. A propriedade desses estabelecimentos, na medida em que dependia de investimentos improváveis entre grupos historicamente não afortunados, era dominada por brancos, muitos dos quais estrangeiros. Embora as características raciais do setor ainda não tenham sido analisadas em detalhe, notamos tal domínio no fato de que os donos de botequins e restaurantes identificados no livro de Cunha (2015) são geralmente portugueses. Corrobora esse cenário a impressão do jornalista africano-americano Ollie Stewart, correspondente do jornal *The Baltimore Afro-American*, que passou pelo Rio de Janeiro em 1940 e produziu uma pequena etnografia das relações raciais da cidade. Ele, que visitou entre outros lugares a chamada "Zona do Mangue", afirmou que de fato o Rio era palco de relações raciais mais porosas que aquelas dos EUA. Mas isso não significava ausência, e sim diferença na economia das hostilidades contra pessoas de cor, e as desigualdades econômicas de base racial pareciam-lhe aqui mais acentuadas que em seu país, sendo praticamente impossível encontrar negócios geridos por negros[360].

O controle branco somado à natureza capitalista (não associativa) desses negócios, à densidade demográfica da região, à estreiteza das distâncias entre um estabelecimento outro e à história mais fluida das relações raciais no Brasil tornavam a limitação rígida da frequência de determinados grupos em bares, restaurantes, bordéis — além das fábricas e outros espaços de trabalho — inviável. Isso implicaria minar os próprios dividendos, pois a classe trabalhadora do Rio de Janeiro, uma antiga "cidade negra" demograficamente tingida por ondas constantes de migração europeia, era uma miscelânea de nações e cores. Esse cálculo era feito também por donos de cortiços, o que tornava tais moradias verdadeiras Babéis da população pobre da cidade, para horror de sua ilustrada intelectualidade higienista[361]. Se isso dava ao Rio de Janeiro um aspecto incomparavelmente menos segregado, e podia ensejar amizades e amores inter-raciais mais facilmente do que nos EUA, também fazia dele um campo sempre aberto à

[360] STEWART, Ollie. "Best Soccer Players in Brazil Are Colored Stars". *The Baltimore Afro-American*, Baltimore, 27 July 1940, p. 21. Ver também: STEWART, Ollie. "Brazilian Tragedy is short hair". *The Baltimore Afro-American*, Baltimore, 06 July 1940, p. 1-2. STEWART, Ollie. "Prostitution in Brazil Shocks Americans". *The Baltimore Afro-American*, Baltimore, 13 July 1940, p. 1, 2.

[361] Sobre os interesses econômicos por trás dos cortiços e da campanha de destruição movida contra eles, ver Chalhoub (1995).

verbalização e prática dos preconceitos, desavenças e rivalidades explosivas. É esse ambiente o que mais propriamente se capta em trabalhos sobre samba e o cotidiano do trabalho e lazer dos populares no Rio baseados em processos judiciais e livros de ocorrência — Chalhoub (2010), Cunha (2015) e o Capítulo 2 de Hertzman (2013).

Como disse, as memórias que analisei corroboram essa diferença entre contextos e pessoas em meio aos quais a briga usualmente fugia ao controle, e aqueles em que a festa comunitária *assumia* o controle.

Certa "rivalidade amistosa" aparece nas descrições dos blocos carnavalescos e escolas de samba dos anos 1920 e 1930 — ou seja, no interior de comunidades e associações negras. As lembranças de seus integrantes geralmente fazem alguma referência a isso, sempre destacando as alianças que precedem e sucedem os atritos. Bide afirma, por exemplo, que a escola de samba Deixa Falar tinha esse nome por causa de sua "pinima" com Oswaldo Cruz (futura Portela) e Mangueira: "Isso era no tempo do Paulo [da Portela], né, falecido, no tempo do Heitor [dos Prazeres] rolava, tempo do Alvarenga. [...] A gente era amigo, mas na hora do... [vamo ver] é outra coisa". Ninguém queria — ontem ou hoje — perder o carnaval[362].

Carlos Cachaça, referindo-se ao Bloco dos Arengueiros, de homens que posteriormente fundariam a Escola de Mangueira, afirma que:

> [...] tinha, às vezes, as brigazinhas costumeiras de quem brinca, né, pessoal de samba. *De forma que havia sempre esses contrastes*. *Mas não era o habitual não, o habitual era tudo em ordem*. Cartola saía no bloco, saía Marcelino. Pedro Palheta. Marcelino era presidente da Estação Primeira, depois acabou sendo presidente da Escola. Marcelino garantia a estabilidade do bloco. Quando havia qualquer uma briga ele se interpunha, né? Pra desapartar, fazer as pazes. (Carlos Cachaça, 1992, CD 826.1, f.2, grifos nossos).

Quer dizer, brigas eram comuns em contexto de paz. Carlos também deixa marcada uma diferença entre, de um lado, ele e seus amigos Arengueiros e, de outro, sujeitos envolvidos com crimes violentos, famosos na mitologia da MPB sobre os "malandros do Estácio".

> MIS: Você conheceu o Brancura? Fala do Brancura?
> C. Cachaça: Conheci, muito. Brancura era da outra área, aí já era da área da valentia. Era a área das navalhadas, das pernadas, cabeçada. Já não era propriamente samba. Era de outra área. Brancura, Tibelo, João da Gente, Geraldo Branco, Geraldo Grande, isso tudo era gente que pertencia à batucada.

Para Carlos, no caso de "valentes", o equilíbrio entre união e conflito tendia à belicosidade. De fato, como mostraram Cunha (2015) e Hertzman (2013), fora de contextos

[362] Bide,1968, CD 12.1, f. 5.

propriamente musicais, as performances de alguns desses homens assumiam com certa facilidade ares de aberta e brutal violência em relação a seus rivais ou às mulheres com as quais conviviam. Porém, como vimos ocorrer com Bide no segundo capítulo, Carlos afirma ter "conhecido muito", mas não se entendia, e a seus amigos mais próximos, como parte desse grupo.

O único relato de violência mais aberto que ouvi no MIS não diz respeito às associações ou comunidades negras*, mas precisamente ao mercado do entretenimento da classe trabalhadora,* aos bares e bordéis da Lapa e da região do Mangue (Estácio). O autor é Nelson Cavaquinho, que começou a carreira como cavaquinhista dos grupos de choro que animavam esses estabelecimentos:

> Nelson C: Aquilo [o Mangue] ali não... soldado de polícia não se dava com soldado do exército, né? Quase todos os dias dava assassinato ali, né? Tinha um que de vez em quando ainda é lembrado, chamava-se Militão. Acho que já morreu também. Então, nesse tempo, tinha Ferrugem, tinha Bolão. Nesse tempo que... não cheguei a ter intimidade com ele, o Brancura, né? [...] não conheci aquele Saturnino, essas, esses homens assim não conheci. O Chumaço eu cheguei a conhecer. [...]
> MIS: Meia-noite era da Lapa, não é?
> Nelson C: Meia-noite também andava lá, ele também matou um soldado de polícia aqui do meu tempo, sabe? [...] Miguelzinho. Era frequentado, eu não saía daquele ambiente ali, e sempre assistindo aqueles crimes ali, sabe? Às vezes, quando morria um daqueles valentes, eles passavam com — a pedido daquelas criaturas ali, né?, da vida torta — então eles pediam que passasse o defunto, né?, o caixão, aquela coisa, passasse por lá pra todo mundo ver, era assim. [...]
> MIS: E vocês faziam a roda onde?
> Nelson C: Em cada botequim daquele tinha um choro, sabe? Tinha um conjunto. Vocês não conheceram... o Manoel... aquele escuro que morreu, como é?... O Secundino, Secundino bateu muito pandeiro ali, aquela coisa, aquele Botequim do Luiz Sandelho, né? [...] Ele não saía mais de lá. É, o Secundino. Cheguei um ponto que aquilo ali pra mim era uma alegria que só vendo, apesar daqueles crimes.

Um dos aspectos mais interessantes desse relato, pouquíssimo comentado pela historiografia sobre o tema, é que os homens armados pelo Estado aparecem como pivôs da valentia.

Mas vamos ao ponto que aqui nos interessa. Nelson Cavaquinho narra os "crimes" como um espectador, um musicista que trabalhava naquele ambiente, gostava e se sentia seguro nele — já que não "saía de lá" — apesar dessas tragédias. Ele aparece aí como o eu lírico de Zé Kéti em "Malvadeza Durão", que observa à distância, reagindo com reprovação e lamento, ao infortúnio de um "valente".

Nelson, assim como Carlos, convivia com "valentes", mas não era ou queria ser um deles, fato do qual sua própria trajetória longeva é a maior evidencia. A maior parte dos "valentes" famosos morreu ou foi assassinada cedo, reflexo da fragilidade da vida no contexto

em que viviam — o qual é a razão estrutural de sua entrada no círculo da violência — e possuíam com a música um envolvimento mais voltado para a competição e para o confronto físico na "batucada". Os musicistas e lideranças de escolas de samba que ouvi, ao contrário, *planejaram suas vidas* em torno de suas carreiras artísticas ou de comunidades musicais. Assim estabeleceram famílias e laços de amizade sólidos, duradouros, que homens como Brancura não puderam, ou não tiveram a chance, de construir. Carlos, Bide e Nelson, para seguirmos com seus exemplos, fizeram parceiros musicais, compadres ou companheiras/os de vida em meio à música e ao carnaval, e todos viveram mais de 70 anos, tentando com mais ou menos sucesso subir na vida.

Podem sim ter usado de suas "prerrogativas masculinas", em suas relações com mulheres, como faziam homens de todas as cores e extratos sociais[363], assim como a "valentia" e o crime podem ter figurado para eles, em algum momento do enfrentamento com a pobreza e com a opressão, como um caminho alternativo. Mas eles lograram escapar desse abismo, com a fundamental ajuda das associações culturais de que participaram. Não é por outra razão que, como destacou Alessandra Barbosa (2018), Mano Elói dizia que a "escola de samba tira o negro da informalidade".

Aproximar-se analiticamente desses músicos como *suspeitos* de terem sucumbido à valentia, ao crime, à misoginia é, em certo sentido, continuar na historiografia o trabalho de criminalização que a polícia e os grupos dirigentes do Brasil começaram séculos atrás, e que continua, de forma sempre mais brutal, no presente. Como alerta o grupo Musicultura, da Maré (RJ), as tensões entre música e contextos de vulnerabilidade exigem um cuidado e refinamento redobrado da linguagem e metodologia da pesquisa acadêmica.[364]

Da Fé, de Ciata à Dona Yvonne Lara — movimento de mulheres

Em uma de suas mais belas narrativas durante o depoimento da Mangueira, em 1968, Dona Neuma traça um complexo retrato das relações de gênero no contexto do associativismo negro da Primeira República:

> MIS: Neuma, você é filha de um dos principais nomes da Mangueira [Saturnino Gonçalves] [365]. Você, desde que veio de Terra Nova, Madureira, não é? A sua casa é como que a sala de recepção da escola. Um detalhe, que ainda não foi dito, o único

[363] Cf. ABREU, 1989.
[364] Ver a produção do grupo em: https://musiculturamare.wixsite.com/musicultura.
[365] Que não creio ser o "valente" a que se refere Nelson, pois imagino que esse Saturnino era conhecido dele de Mangueira.

> telefone da Escola de Samba é o de sua casa. Uma de suas filhas foi porta bandeira mirim. Quer dizer, é o prosseguimento do sangue, da família?
> D. Neuma: É porque o papai — quando eu tinha meus cinco anos (é, uns quatro/cinco anos), eu saí no [bloco] Mestre Candinho, nesses blocos que tinha, né? — e papai era mais bagunceiro, então ele saía nos Arengueiros, e mamãe levava nós três, três meninas, pra sair no mestre Candinho. Quando fizeram a fusão das escolas, primeiro ano, nós já saímos de baiana, fizemos as baianinhas e viemos pra desfilar em Mangueira no primeiro dia de carnaval. No segundo dia, desfilamos lá mesmo em Pilares porque naquela época o dinheiro era ruim pra se ganhar [...]. Ele [o pai] saía com um pratinho, que ele que nos ensinou a sambar. Papai pegava no pandeiro, tinha o titio, meu tio Arthur, que era irmão dele, pegava outro pandeiro, tio Rubem, que era irmão também, um prato a faca, e botava nós três na frente, e eles cantando: "Essa negra se envergonha/mora na pedra furada/quando fala em trabalho/essas negra não quer nada". Que era nós três. Aí: "ô, nega, de onde você veio?". Uma dizia "ah, de Terra Nova!", outra dizia "Eu vim Inhaúma!", cada uma dizia que vinha de um lugar. E, com pratinho na mão, a gente sambava, rebolava, ganhava dinheiro! Ele botava a gente pra casa, enfiava o dinheiro no bolso, bom dinheiro! Haha! Daí nós acostumamos nesse negócio, todo ano, no carnaval, deslocávamos da cidade pra Mangueira, [não], de Terra Nova pra Mangueira.
> Quando foi em 1933 ele caiu doente e falou pra minha mãe — que minha mãe era de família de dinheiro e ele, com a farra, destruiu tudo, mas ela era dessas mulatas orgulhosas, que só gostava de coisa boa — ele disse pra ela: "olha, minha nega, eu vou te contrariar: você vai morar em Mangueira, porque lá é que eu quero morrer!". Aí ela não queria ir. Mas aí o Cartola conseguiu uma casa em Mangueira, a pedido dele. Quando mamãe foi ver a casa, achou muuuito... que ele ia morar num pardieiro, que aquilo não era casa, que ela queria uma casa descente, que não sei quê. Aí, Cartola: "que nada! Vamos fazer a última vontade do homem, que talvez ele chegando lá, morando em Mangueira, ele fique bom". Aí, como eles se davam muito bem, mudamos pra Mangueira. Mudamos pra Mangueira no dia 4 de dezembro de 1933. E ali ele morreu num dia de samba, tudo era samba, nós três gostávamos do samba, continuamos, e deu prosseguimento ali naquela casa, porque tudo era naquela casa. [...] Ali crescemos, nos tornamos mocinhas. Ali casei, ali meus filhos nasceram, e eu tinha que ensinar eles aquilo que eu aprendi. Agora tô esperando uma das minhas filhas, que uma delas continue aquilo que eu continuei e vou continuando até o dia que deus quiser. Agora que elas continuem, naquele "pardieiro" (conforme a minha mãe falou), que elas continue assim, fazendo daquilo uma sala de visita, fazendo daquela casa um tipo de relações públicas do morro. (Mangueira, 1968, CD209.3, f. 1).

Há muito o que aprender nessa resposta. Vejamos, alguns pontos principais. Entre outras coisas, dona Neuma reforça um aspecto para o qual apontei na seção anterior, a existência de certos divertimentos carnavalescos "só para homens", nos quais a agressividade masculina era prevista, e outros voltados para a participação de mulheres e crianças, nos quais uma moral familiar constituía as balizas da diversão. Mostra, ao mesmo tempo, em uma poética cena, como essas divisões geralmente se diluíam nas redes de afeto que esses homens, por "bagunceiros" que fossem, cultivavam para além da batucada, com suas esposas, filhas e filhos, amigas e amigos: pai e tio iniciando suas pequenas na arte do prato e faca, do pandeiro, do sapateado. Aponta, finalmente, para o esforço coletivo envolvido na vontade de fazer música do lado de gente querida, por razão da qual as comunidades esquadrinhavam o Rio de Janeiro. Não é isso que se expressa na periódica circulação da família de Neuma entre Terra Nova e Mangueira?

Mas Neuma também indica tensões e desníveis de poder internos a tais redes de convivência. A realização da "última vontade" de Saturnino, de mudar-se para Mangueira, além de uma imagem de amor ao samba, representa a imposição do homem sobre a liberdade e até sobre os bens de sua companheira. E, no entanto, o discurso de Neuma dá explicitamente mais valor à relação do pai com Mangueira que à prudência da mãe sobre os destinos da família e ao domínio do marido sobre ela. Neuma chega a ironizar o "orgulho" e a opinião da mãe sobre a casa no morro — embora nesse caso o que subjaz às suas ideias é menos sua simpatia com o pai, que sua postura contrária ao preconceito de classe, com a qual defende sua humilde morada, sua comunidade e cultura.

Esse maior alinhamento a Saturnino se deve, em parte, à importância que ele assumiu na memória da escola, que é reforçada pela expectativa dos entrevistadores (todo homens), e pela ausência de perguntas específicas sobre a mãe. De fato, o papel histórico das mulheres negras não era tema de interesse do MIS. Vimos, na primeira parte da tese, que elas são ínfima minoria no arquivo e não estiveram presentes na equipe de funcionários da instituição entre as décadas de 1960 e 1970. A audição dos depoimentos mostra que as perguntas sobre lideranças femininas, à exceção de Tia Ciata e suas companheiras baianas da Pequena África, geralmente não faziam parte dos roteiros das entrevistas, mesmo das entrevistas de mulheres. O depoimento de Dona Zica, de 1992, que foi planejado para girar mais da metade do tempo em torno de Cartola, é disso o melhor exemplo. Mas, além dessa decisiva barreira social/institucional ao protagonismo das mulheres, a resposta de Dona Neuma reflete a tendência ao controle patriarcal sobre Mangueira e sua memória, sobre a visão de mundo das mulheres de sua época, e de sua comunidade em particular.

Ao mesmo tempo, se lemos com cuidado, parece claro que o "orgulho" insubordinado materno, assim como o dever de iniciar as filhas nas performances de samba (lembremos que é a mãe que as levava ao bloco do Mestre Candinho), foi também herdado por Neuma, e se traduz na posição de liderança que ela viria ocupar em sua escola. Ou seja, o movimento intergeracional de mulheres é tão fundamental quanto os vínculos entre as gerações de lideranças masculinas para narrativa de Neuma e para a história do circuito de música negra, embora não esteja tão visível.

Esta seção procura dialogar com esse outro lado da história, e contribuir para a compreensão da dinâmica das relações de gênero que vinham limitando a visibilidade das mulheres, dentro das comunidades negras de samba, entre os anos 1920 e o momento da produção dos Depoimentos para a Posteridade.

A militância associativa negra foi sempre permeada por conflitos e negociações entre homens e mulheres, e uma importante mobilização feminina já se notava nos grêmios negros das duas primeiras décadas de século XX. Esta se orientava, de um lado, para a afirmação da respeitabilidade e identidade trabalhadora das mulheres diante das visões racistas reverberadas pela imprensa e, de outro, para a conquista de espaços de direção e autonomia dentro das associações. Fotos, notícias e estatutos são evidências de suas reivindicações e da posição subalternizada em que, no entanto, geralmente se encontravam. Suas vestes e poses recatadas eram apresentadas como símbolos do caráter familiar dos grêmios; elas eram escolhidas para ciceronear as visitas dos cronistas carnavalescos; mas geralmente não falavam ao público em nome da associação e ficavam de fora do quadro de diretores, mesmo quando o grêmio era composto majoritariamente por mulheres. Daí que procurassem formar seus próprios clubes, às vezes em confronto aberto com aqueles que lhes negavam a liberdade e protagonismo desejados, como ocorreu com o "Recreio Familiar do Ódio vencedor", da Cidade Nova, em 1902. Segundo o jornalista que dava a notícia, tratava-se de um grupo fundado por "senhoritas de cor" que, "tendo saído zangadas de uma sociedade idêntica, resolveram fundar outra que a suplantasse". Segundo Leonardo Pereira, no início dos anos 1910, clubes femininos geridos pelas próprias associadas "já eram uma realidade constituída", mesmo que "ainda minoritária no quadro geral do associativismo dançante" da cidade[366]

Esses registros encontrados pelo historiador são parte de negociações cotidianas em busca de igualdade gênero no seio das comunidades negras, que Rachel Soihet já havia observado (1995; 2003). Não é à toa que uma das primeiras diretorias femininas de clubes dançantes, a da Rosa Branca, fosse notada na Cidade Nova, nos arredores da casa de Tia Amélia e Presciliana, mães de Donga e da João da Baiana, respectivamente. É fato bem conhecido que essas e outras tias-mães detinham poder sobre suas comunidades, tanto porque eram provedoras da família quanto porque assumiam papel de líderes em práticas musicais, festivas e religiosas.

É significativo, nesse sentido, que esses dois musicistas tivessem, nos anos 1960, memórias muito mais vivas do papel de suas mães que do papel dos pais em seu aprendizado musical e no cotidiano cultural em que cresceram. João sequer fala do pai, enquanto a mãe aparece como figura fundamental de suas primeiras experiências. Aquela que bancou a casa vendendo quitutes, que pagou para os filhos estudarem as primeiras letras, que organizava as performances e iniciava as crianças nelas[367]. Donga, por sua vez, descreve seu pai como chorão no início do depoimento, mas não volta a falar dele. A mãe, Amélia do Aragão, ao contrário, é

[366] Pereira (2020, p. 175, 131-177).
[367] João da Baiana, 1966, CD 94, f.1, 2,4.

retratada como a dona das festas de "oito dias ininterruptos" que se faziam em sua casa, chefe de candomblés e ranchos. O compositor também destaca o papel de Tia Sadata, moradora da Pedra do Sal, e das demais "patrícias" de Amélia:

> E lá em casa se reunia todos os pioneiros, os grandes sambistas. Sambistas eu não devo dizer porque nunca houve, certamente, sambista. Pessoas que festejavam o rito, que era nosso. Não era como sambista, nem profissional, nem coisa nenhuma. Festa! Era festa, de modo que, assim como havia na minha casa, havia em todas as casas de conterrâneas dela [*de minha mãe*], comadres... Tanto havia o samba na nossa casa como também havia na casa de outras patrícias dela. De modo que eu vim crescendo aí. Ela até, num... Num samba, que nós fomos, eu era menino, pequeno, tinha uns 4 ou 5 anos, na casa de tia Sadata. Aí, os que se encontravam lá, pioneiros, pensavam em organizar um rancho porque eles tinham isso sempre trazido já da Bahia, sempre pensavam nisso. [...] *Aquilo foi entusiasmando de forma que tia Sadata resolveu em completo*, Hilário, João Câncio, Quarenta e outros e outros e outros, fundaram então o 2 de Ouros, do qual minha mãe foi fundadora também (Donga, 1968, CD 114.1, f. 2, grifos nossos)

Vejam que quem *decide* e dá a última palavra sobre o rancho é tia Sadata.

Para além do poder exercido nas esferas econômica, doméstica e religiosa, essas e outras mulheres tinham poderes musicais em suas disputas por protagonismo com os homens. Na performance carnavalesca de blocos, ranchos e das escolas de samba da primeira metade do século XX, elas eram fundamentais enquanto componentes do "coro de pastoras" (vozes femininas), que garantia o volume e textura básicos da música, além de sua estrutura antifônica. E, como lembram veteranas integrantes desses círculos ouvidas por Gomes (2003), se elas não gostassem de algum samba ou compositor ou se sentissem demasiado contrariadas, podiam simplesmente não cantar!

Como bem enfatizou Tiago Gomes (2003), não era apenas na Pequena África que havia mulheres tão "consideradas", como se dizia. As memórias de Mangueira registram blocos comandados pelas macumbeiras do morro, Tia Fé (Pérolas do Egito) e Tia Tomásia, como origens sociais da escola. O domínio exercido por elas sobre seus grêmios podia ser dos mais rígidos. Cartola conta que o bloco da Tia Tomásia era muito sério, que não permitia nem paquera, e que por isso também resolveu sair dele e criar um outro espaço para ele e seus amigos (aqui são os homens que buscam autonomia diante do domínio feminino). Essa seria a origem da Estação Primeira de Mangueira, segundo o compositor: o "bloco de sujo" feito apenas de homens, os Arengueiros, como alternativa aos blocos das tias. E mesmo sendo uma versão masculina da história, Cartola registra a dependência da agremiação em relação às mulheres na gênese desse novo projeto, ao lembrar que a primeira reunião para fundação da Estação Primeira foi feita em casa de Dona Joana Velha, no Buraco Quente[368].

[368] Mangueira, 1968, CD 209.1, f. 2, 4.

Também ouvi relatos de algumas diretoras de blocos ou escolas "leigas" — que não eram chefes de terreiro de macumba. Clementina de Jesus conta que dirigiu o Bloco de Oswaldo Cruz (futura Portela), na década de 1920, o qual já vinha sendo chefiado por uma foliã chamada Joaquinha; depois teria sido convidada a dirigir a escola Unidos do Riachuelo. Aniceto Menezes, por sua vez, conta que, nos anos 1930, a mãe fundou a escola Capricho do Engenho Novo, de onde ele foi diretor de harmonia. Nessa época, ia com ela ao Morro de Matriz "botar o samba".[369]

Outras evidências da insubordinação feminina que percebi nesse e em contextos ainda mais íntimos da vida comunitária dizem respeito à relação pessoal entre companheira e companheiro. Conta Dona Yvonne Lara, por exemplo, que:

> Meu pai chegava [em casa] e se exigisse alguma coisa dela, ela diz "se arranja aí com as suas cunhadas! Eu não tô aqui pra isso, não!" E meu pai se arranjava era com as cunhadas mesmo. Porque minha mãe era muito moça e ela, apesar de gostar muito do meu pai, ela queria estar sempre na dela. (D. Yvonne Lara, 1978, CD 523.1, f. 2)

Elizeth Cardoso, que é da geração de Yvonne, não ficava atrás. Em sua juventude nos bailes dos anos 1930 e 1940, ela não queria nem saber de marido:

> Mas eu gostava muito de dançar, gostava muito de namorar. Eu namorei muito! Eu tive tantos namorados, ouviu?, que eu tive ocasiões que eu não sabia nem o lado que eu tinha que tomar na rua, sabe? Porque era um esperando à direita, outro à esquerda, outro na frente. (Elizeth Cardoso, 1970, CD 61.2, f. 3).

Esses exemplos se somam ao trabalho de Leonardo Pereira (2020), Rachel Soihet (2003) e outros a sugerir que, apesar da desigualdade no quadro geral, os papéis de gênero na organização de práticas culturais podiam ser relativamente equilibrados em certos setores do circuito de música negra carioca das três primeiras décadas do pós-abolição. Notei maior horizontalidade especialmente entre as baianas da Cidade Nova/Saúde e nas regiões que seriam berços das primeiras escolas de samba — Mangueira, Oswaldo Cruz e Serrinha. Esse equilíbrio relativo dura, pelo que pude perceber, até meados dos anos 1920, e creio que esteja relacionado à quantidade de mães de santo e donas de caxambu nesses lugares.

Nas entrevistas que consultei elas são maioria em relação aos pais de santo e jongueiros: registrei 12 delas, distribuídas entre a região portuária, Cidade Nova, Mangueira, Serrinha e Oswaldo Cruz, contra sete homens. E a organização de terreiros e jongos estava geralmente relacionada à organização de blocos e festas comandados por essas matriarcas. Acredito que a presença dessas lideranças e seus terreiros não apenas garantia a elas o controle sobre seus

[369] Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 4, 6. Aniceto Menezes, 1991, CD 811.2, f. 6.

bailes e festejos, como dava legitimidade simbólica e institucional ao desejo e posse femininos do poder. Parece-me também que a eventual diminuição da importância simbólica dos terreiros no interior das comunidades negras pode ter contribuído para recrudescimento, dentro destas, do domínio masculino. A pertinência desse processo ainda precisa de avaliação cuidadosa, mas suas linhas gerais se insinuam em certos indícios presentes nos depoimentos ao MIS.

Nas narrativas autobiográficas dos homens, mesmo dos filhos das baianas, as sociabilidades para além do meio (a família) e período (a infância) em que a presença feminina é mais marcante, são quase todas masculinas. Ou seja, eles tinham, e/ou percebiam, como seus amigos e colegas de profissão homens em proporção muito maior do que mulheres. Mesmo considerando que a *percepção* dessas redes fosse mais determinante para esse dado do que *realidade* social que a origina (as mulheres certamente não eram poucas), temos aí ainda uma evidência de que homens tendiam a interagir mais e valorizar mais a interação com homens, tanto nas práticas culturais vernáculas, quanto no campo profissional. Quanto a este, a predominância masculina nas memórias confirma o que a historiografia sobre tema mostra de outras maneiras — a desigualdade de gênero no mercado musical. No que diz respeito às esferas da cultura vernácula, ela sem dúvida reflete a existência de divisões sexuais na experiência cultural, exemplificada pela masculinidade da batucada, pelos blocos de "bagunce*iros*" — para retomar a expressão de Dona Neuma — e pelas rodas de instrumentistas de choro. Sim, as descrições do choro dessa época — e a observação das rodas de choro do presente — comprovam o quão grande era o domínio masculino em suas orquestras.

Eu não percebi o inverso, isto é, a existência de esferas de performance exclusivamente femininas. Os poucos depoimentos de musicistas negras coletados pelo MIS mostram redes de sociabilidades extrafamiliares sexualmente equilibradas, nas quais havia uma tendência à predominância de alianças e afetos entre mulheres, especialmente entre mães e filhas, mas nada que se comparasse, por exemplo, ao domínio masculino absoluto que ouvi nas descrições das rodas de batucada.

Homens tinham, assim, suas esferas privativas, ou quase privativas, de performance. Mas se isso parece se aplicar, de modo geral, a toda a primeira metade do século XX, há um momento, a segunda metade da década de 1920, em que mesmo os terreiros e blocos sob o comando de mulheres parecem ser afetados por um novo projeto de hegemonia masculina. Este é representado, surpreendentemente, pelas escolas de samba. Mangueira é o melhor exemplo disso.

Lembremos que, na descrição de Cartola, a Estação Primeira surge da mobilização de homens contra o domínio dos blocos das mães de santo. E a fundação era apenas o começo,

pois evidência ainda mais eloquentes dessa imposição masculina vêm da própria estrutura organizativa da agremiação: a direção e o papel de compositor de sambas para desfile, ou integrante da "ala de compositores", ficaram reservados a *eles*, até os anos 1960. As demais escolas pioneiras, fundadas entre meados da década de 1920 e início da década de 1930, não fogem desse *script*, pelo que se ouve nos depoimentos: nenhuma mulher é citada como fundadora da Deixa Falar, no Estácio; o Prazer da Serrinha foi sempre administrada à mão de ferro pelo sogro de Dona Yvonne, segundo ela. O surgimento do "Bloco de Oswaldo Cruz", futura Portela, tem componentes raciais e de classe, além da rivalidade de gênero: segundo seu Armando Passos, ele se constitui como dissidência masculina e negra liderada por Paulo da Portela do bloco Come Mosca, comandado pela foliã branca e bem de vida Dona Ester[370].

Essa "virada masculina" — já no contexto de um domínio dos homens, embora menos acintoso do que viria ser a partir de então — precisa ainda, repito, ser estudado com cuidado. Mas me parece estar relacionada a um duplo processo de mudança nas comunidades negras: de um lado, o enfraquecimento de modos de organização social tradicionais, de forte relação com culturas afro-diaspóricas, nos quais as mulheres podiam ocupar posições de maior poder — como a cultura mina da mercancia, o candomblé e a macumba; de outro, o fortalecimento de hierarquias e valores constituintes do modelo de família patriarcal capitalista, com sua extremamente sexista divisão social do trabalho, e da gestão dos proventos familiares.

Para a história da música, o mais impactante efeito desse processo se mostra na posição de compositor de sambas e, como consequência disso, de artista mediador entre a cultura vernácula e o mundo da profissão. À exceção de algumas compositoras sobre as quais os depoimentos nos dão alguma pista — como a macumbeira Tereza do Miná a que se referia Juvenal Lopes em passagem citada no início deste capítulo —, os homens ouvidos pela pesquisa não comentam a existência e atuação de mulheres nesse *métier*. Sequer Ciata, reconhecida na historiografia como uma das autoras dos versos de improviso que dão origem a "Pelo Telefone" (1916), é lembrada como compositora (MOURA, [1983] 1995). E esse é um dado que extrapola o âmbito das comunidades negras de samba, manifestando-se também na memória de chorões, como Pixinguinha, e de profissionais sem muita relação conhecida com o circuito de cultura vernácula da cidade, como Orlando Silva.

Onde estão as compositoras? Mesmo se minoria no Rio de Janeiro de até meados do século XX, não eram certamente poucas, dado o histórico de protagonismo que venho de destacar. Para entender os porquês dessa ausência, para além do decisivo e já destacado fator

[370] Portela, 1967, CD 187.1, f 1; Dona Yvonne Lara 1978, CD 523.1, f. 9-10; CD 523.2, f. 1; Ismael Silva, 1966; 1969; Bide, 1968.

institucional — a predominância masculina no processo de produção da memória histórica hegemônica (no MIS, nas editoras e nas universidades) — acompanhemos brevemente a trajetória de Yvonne Lara, conhecida como uma das primeiras (senão *a primeira*) compositoras de sambas-enredo. Ela ilustra os desafios daquelas que desejassem manifestar seus interesses composicionais no circuito de cultura negra a partir do fim dos anos 1920. Também nos mostra como os obstáculos enfrentados em seu tempo parecem contrariar um passado não tão distante, quando havia maior equilíbrio nas relações de gênero. Yvonne sinaliza ainda sinais uma nova mudança, no sentido de maior igualdade novamente, a partir dos anos 1960.

Pelo que apreendemos da memória de Yvonne, a avó materna, Sabina, africana e ex-cativa, e a tia mais velha, Tia Tereza, "ventre-livre", foram jongueiras, dançarinas de samba (e provavelmente também versadoras), além de guardiãs de memórias e centros de afeto da família[371]. Mas entre os parentes das gerações posteriores, justo aquelas que constituiriam as escolas de samba, eram *os* primos, "todos" estivadores, que assumiam o papel de destaque na prática do samba, e foi na convivência com eles que Yvonne afirma ter desenvolvido parte essencial de suas técnicas. Eles eram parceiros, sem dúvida, e ela se via como exploradora destemida. Em um momento histórico no qual a execução de instrumentos de corda em choros e desfiles era quase exclusividade masculina, Yvonne deu de aprender a tocar cavaquinho:

> Quando eles deixavam o cavaquinho eu pegava. Eu prestava bem atenção no que eles faziam. E quando eles saiam pra trabalhar eu pegava o Cavaquinho [de duas cordas]. [...] E ali eu já compunha, porque quando pegava o cavaquinho eu já pegava alguma música, alguma coisa. E o Tiê surgiu assim (Dona Yvonne Lara 1978, CD 523.1, f. 3)

Pouco mais tarde, nos anos 1930, Yvonne aperfeiçoaria sua técnica de cavaquinho nas rodas de Choro masculinas de seu Tio Dionísio, em Inhaúma.

Mas a vida não era só música. Nas décadas de 1940 e 1950, trabalhando como enfermeira, principal provedora financeira da casa, sua rotina era atribulada:

> Cinco horas eu levantava. Arrumava a minha casa e já ia cuidando já do almoço. Quando eu terminava o almoço, a casa já estava arrumada. Eu tomava meu banho e ia pro hospital trabalhar. Meus filhos já estavam na escola, porque eu sempre botei meus filhos num semi-internato. [...] Já preparava os dois de manhã cedinho. [...] Então não tinha hora de chegar.

Os filhos e o marido seguravam a arrumação a partir de então. O marido, "no princípio achou ruim", mas teve que se acostumar. Chegando em casa, Yvonne ainda ia ajudar na lição dos meninos "e, às vezes eu não tinha nada que fazer, aí eu compunha. [...] Agora, para minha

[371] Dona Yvonne Lara 1978, CD 523.1, f. 2, CD 523.2, f. 8. Sobre as memórias do cativeiro, ver o quinto capítulo.

vida artística, eu precisei me aposentar. Precisei e achei que devia de me aposentar, porque já tinha trabalho 37 anos".[372]

A história de seu primeiro samba-enredo eleito pela Império Serrano — já nos anos 1940 ou 1950, a data é incerta — também passa por esses desafios. Os compositores Silas de Oliveira e Bacalhau começaram a fazer a música, mas não conseguiam terminá-la, segundo Yvonne, porque acabavam bebendo demais e a coisa não saía. Pensaram então em requisitar a ajuda dela por intermédio de seu primo "Fuleiro" (seu Antônio dos Santos). Sua habilidade e seriedade eram, portanto, bem conhecidas. Foram os três falar com ela, e o marido ficou logo contrariado, mas levou a volta:

> Eu digo, "não, primeiro, deixa eu fazer a comida, que depois que fizer tudo, aí botando a janta pronta, tudo mais, aí eu tenho liberdade". Eu cuidei de tudo de pressa (no dia seguinte acordei bem cedo, fiz tudo), e depois ao invés de ir pro Império eu fui pra casa do Silas de Oliveira. [...] Aí fizemos o samba, né. (Dona Yvonne Lara 1978, CD 523.1, f. 7)

No dia marcado para a apresentação do samba na quadra, ela estava de serviço. Procurada por seu Antônio, disse que não poderia abandonar o plantão e pediu que tentasse mudar o evento para um domingo. Domingo então ela estava presente, assim como muita gente da Portela. Um dos motivos para tanto público, segundo Yvonne, era a curiosidade de ver a primeira mulher em disputa de samba, além da velha amizade entre as duas escolas. Mas, para surpresa geral, no prospecto da competição não havia seu nome, apenas os de Silas de Oliveira e Bacalhau. Foi depois de protestos, dela e do primo, que o "erro" foi corrigido e o samba sagrado vencedor.

Esse foi o primeiro de muitos. Mirando-se em referências femininas e em suas próprias conquistas e convicções, Yvonne fez parceiros possíveis, que, apesar de tentarem impor seu domínio, também partilharam com ela seus conhecimentos, admiraram sua ousadia e seus talentos. Em face das exigências que ela lhes impunha, eles foram aprendendo a reconhecê-la e respeitá-la enquanto artista. A tradição de que Ciata é símbolo ganhava, assim, novos fôlegos nos anos 1960; mulheres e homens, negociando seus conflitos internos, seguiam fazendo cultura negra juntes.

[372] Dona Yvonne Lara 1978, CD 523.3, f. 3.

CAPÍTULO 5. FAMÍLIAS E TRAJETÓRIAS FORMATIVAS (1890-1940)

A história de Dona Yvonne e nosso percurso até aqui comprova sobremaneira que falar em "associação cultural" — em rancho, escola de samba, roda de samba — é falar de alianças entre famílias, e da própria constituição de famílias. Ao mesmo tempo, a tese como um todo tem revelado que o escopo da história musical que o MIS procurou captar com sua série de depoimentos foi ampliado pelos/as musicistas negros/as para que em suas autobiografias estivessem presentes as contribuições que essas esferas de sociabilidade, mais íntimas que o mundo artístico profissional. Neste capítulo, debateremos com mais vagar esse recorrentemente afirmado papel da família, e da comunidade de famílias, para as identidades e, portanto, para as *trajetórias formativas* desses/as musicistas[373].

"Eu vim de lá pequenininho": migrações, escravidão e luta pela liberdade

No segundo capítulo, a trajetória de Bide nos deu a oportunidade de mostrar que a história musical do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX é fortemente marcada pela chegada ou circulação de gente de fora. Dos 24 musicistas negros que constituem o núcleo deste estudo — dizia eu — 14 (71%) tiveram na família pelo menos algum movimento migratório para o Rio de Janeiro. Esses movimentos migratórios dentro do território nacional representam, de modo geral, projetos coletivos. Todas as menções diretas a eles que encontrei nos depoimentos envolvem mais de um membro da família. Os pais e provavelmente as avós de Clementina de Jesus mudaram-se de Valença para o Rio de Janeiro nos anos 1900 porque, entre outras razões, um dos tios (ou pelo menos um) já havia se estabelecido na cidade e sugeriu ao casal que fizesse o mesmo. Nos anos 1920, quando Ismael Silva chegou ao Rio com mãe e os irmãos, já havia uma rede de familiares instalada na cidade, com o apoio da qual ela criou suas crianças. Bide mudou-se com pais e irmãos de Niterói na mesma época. Ataulfo Alves e Carmen Costa, assim que se estabeleceram com alguma segurança no meio musical, nos anos 1930, trouxeram suas mães e irmãos para morar perto de si — no Rio de Janeiro e em Niterói, respectivamente. Synval Silva fez o mesmo com sua esposa, e provavelmente com outros parentes. Todas as migrações do núcleo baiano da Pequena África mencionadas nos depoimentos estão relacionadas a casais (avôs e avós) e suas proles, assim como à comunidade

[373] Este capítulo é uma versão ampliada de um trabalho coletivo entre a professora doutora Ana Tereza Reis da Silva, a quem agradeço muito, e eu, que resultou em um artigo recentemente publicado pela revista Educação & Realidade (LIMA; SILVA, 2022).

que já havia no Rio, o que já foi bem retratado nas memórias reunidas nos livros de Roberto Moura ([1985] 1994). Na Tabela 2, se vê número total de familiares emigrados para o Rio de Janeiro que povoam os 26 depoimentos biográficos que analisei[374]. Ela também mostra os períodos aproximados em que essas pessoas chegaram à cidade.

Tais dados tornam evidente, para nosso grupo, o que já observaram estudos detalhados sobre o tema: em sua ampla maioria as migrações no pós-abolição não foram feitas por indivíduos "jogados à própria sorte", como a historiografia supôs por muito tempo, mas por famílias que buscavam exercer sua liberdade e construir seus próprios destinos. Como apontaram Costa (2015), Ana Rios e Hebe Mattos (2005), a maior parte delas tentou, a princípio, permanecer em suas regiões de origem após abolição, até que as circunstâncias mudassem e elas decidissem que era o momento de tentar a sorte metrópole.[375]

TABELA 2: DEPOENTES E FAMILIARES IMIGRADOS PARA O RIO DE JANEIRO E PERÍODO APROXIMADO DA MGRAÇÃO

Origem	1890	1890-1920	1920-1930	Total
Minas Gerais	0	1	8	9
Rio de Janeiro (Est)		18	5	5
Bahia	9	1		10
Sergipe		1		1
Paraíba		1		1
África	3	1		4
Estados Unidos			1	1
Total geral	**10**	**22**	**13**	**46**

Fontes: Elaboração própria a partir dos Depoimentos para a Posteridade prestados ao MIS pelos musicistas citados no grafo e Dantas (2019, p. 118-119)

Além de constituírem ampla maioria em nosso grupo, migrantes e seus descendentes ainda guardavam na segunda metade do século XX, e por mais envolvidos que estivessem com a vida na metrópole moderna, certa recordação dos violentos processos originários de formação das sociedades americanas: o tráfico de cativos e a escravidão. Esse tema é, no entanto, incomum nos roteiros dos depoimentos ao MIS. Em apenas cinco, das 27 entrevistas de musicistas e comunidades negras analisados ele estava previsto. Essa ausência talvez procurasse evitar possíveis constrangimentos com o passado escravistas. Quando o tema foi proposto pelos entrevistadores durante a primeira fase do estafe do MIS (1966-1972), encorajava-os em, em parte, o tendência problemática, debatida na primeira parte da tese, a

[374] Lembro, porque é um tanto confuso, que são 26 depoimentos biográficos com 24 depoentes, pois 2 deles deram duas entrevistas.
[375] Costa (2015); Rios e Mattos (2005).

relacionar musicistas mais velhos e mais pretos — João da Baiana, Clementina de Jesus e Ismael Sila, os três inquiridos nesse particular, Ismael em seus dois depoimentos — ao que havia de mais arcaico no história da música popular. A escravidão e a África estavam, para essa equipe, nesse universo. No caso de Aniceto Menezes (1990), o quarto e último perguntado quanto a esse particular, o propósito era trazer à baila memórias do sofrimento e da luta negra, de acordo com a posição política do grupo de militantes do movimento negro que compunha a bancada nesse dia.

Seja qual fosse a intenção do MIS em cada pergunta ou cada silêncio, fato é que a escravidão esteve muito próxima das histórias familiares desses/as musicistas. Encontrei cinco menções diretas ao vínculo familiar com o cativeiro nos depoimentos; outras fontes o confirmam em mais seis casos. Outros indícios desses vínculos aparecem na condição socioeconômica das famílias dos depoentes, ilustrada no quadro a seguir, que reúne dados profissionais dos pais dos/as depoentes. Vemos aí a predominância do serviço doméstico entre as mães, braçais entre os pais, e alguns ocupações ligadas à economia do café no Sudeste: “colonos”, “administrador de fazenda”, “serviçal de fazendeiro”.

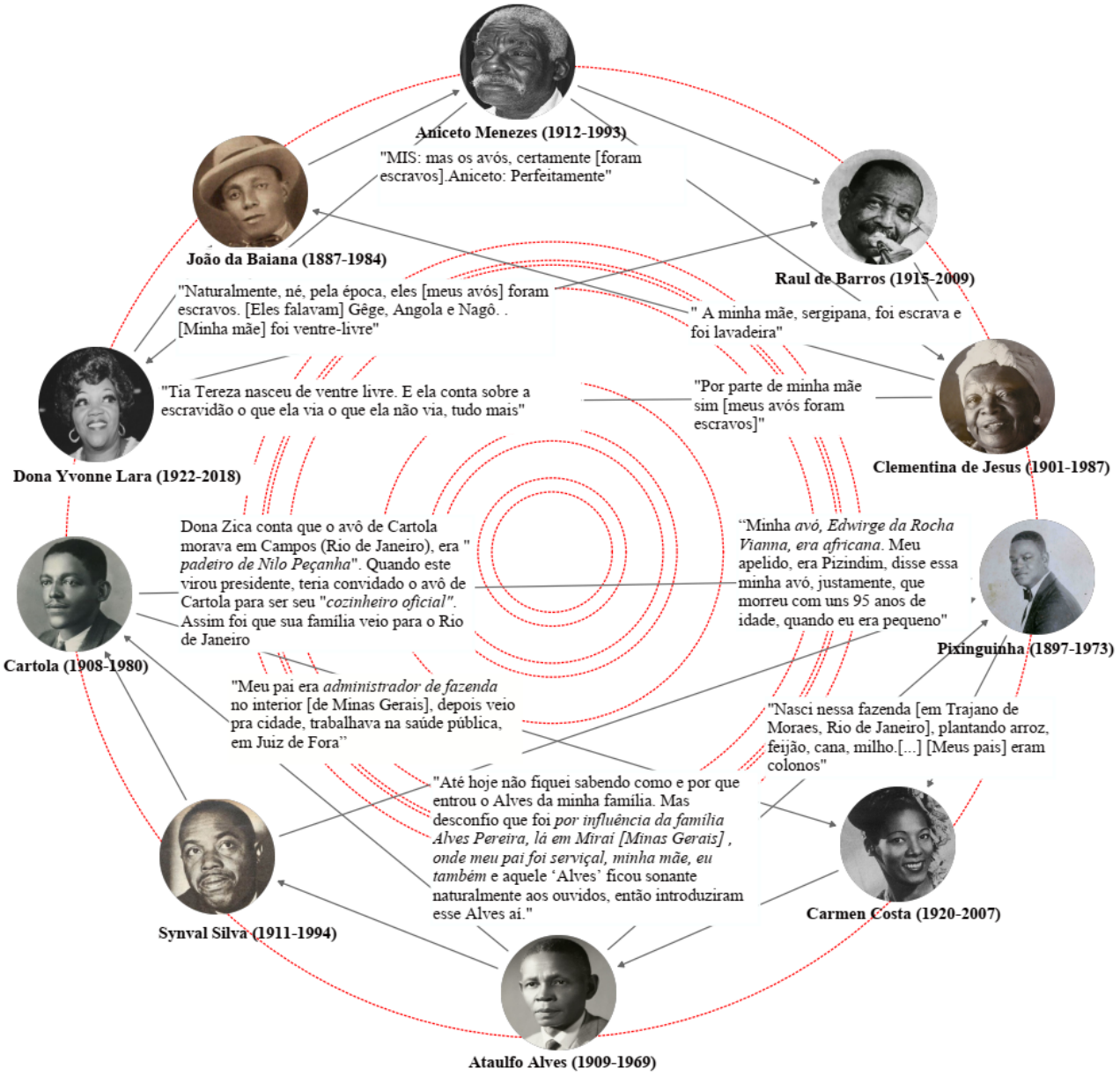
QUADRO 4: PROFISSÃO DOS PAIS

Nome	**Profissão do Pai**	**Profissão da Mãe**
João da Baiana	?	Quituteira autônoma
Donga	“construtor”	?
Patricio Teixeira	“trabalhos manuais”	doméstica
Pixinguinha	funcionário dos telégrafos/fiel recebedor da prefeitura do Rio	?
Heitor dos Prazeres	músico militar/marceneiro	costureira autônoma
Clementina de Jesus	marceneiro, “construtor”; zelador de escola	zeladora de Igreja; doméstica
Bide	Sapateiro	?
Carlos Cachaça	ferroviário	?
Walfrido Silva	Clarinetista do Corpo de Bombeiros	?
Ismael Silva	“doméstico”; cozinheiro	“doméstica”
Cartola	Carpinteiro	
Ataulfo Alves	“serviçal” de fazendeiros	“serviçal” de fazendeiros
Booker Pittman	Arquiteto	professora de música
Nelson Cavaquinho	músico da polícia militar	lavadeira
Synval Silva	“administrador de fazendano interior”; “Funcionário da saúde pública”; músico militar	?
Aniceto Menezes	Lustrador	passadeira em tinturaria
Jamelão	pintor de paredes	
Orlando Silva	limador da Estrada de Ferro Central do Brasil; músico	
Raul de Barros	mata-mosquitos;	lavadeira
Elizeth Cardoso	funcionário da prefeitura	?
Carmen Costa	Colono	colona
Zé Keti	Marinheiro	empregada doméstica
Dona Yvonne Lara	ajudante de caminhão/mecânico de bicicletas	?
Dona Zica	guarda freios da Central do Brasil	empregada doméstica

As expressões entre aspas foram utilizadas pelos próprios depoentes para descrever os pais, com exceção do da definição do trabalho do pai de Patrício Teixeira, utilizada nos documentos encontrados por Dantas (2019, p. 118-119). * Patrício não chegou a conhecer os pais; teve auxílio de familiares e uma "família" e afirma que começou "viver por minha conta" aos treze anos ** Trabalho de Booker era exercido nas férias escolares como medida educativa dos pais, não por necessidade. O de Pixinguinha tampouco era por necessidade. Na mesma época ele começou sua carreira de músico profissional. Fonte: Elaboração própria a partir dos Depoimentos Para a Posteridade dos/as litados/as e https://dicionariompb.com.br/artista/nelson-cavaquinho/; CASTRO *et al*., 2017, p. 42; "Vida social", O Paiz, Rio de Janeiro, 30 ago. 1911, p. 2; LOPES, 2000; DANTAS, 2019, p. 118-119.

A naturalidade "africana" de alguns/as ancestrais, somada a essas e outras conexões com zonas produtoras de café sugerem que pelo menos os avós de mais sete musicistas ouvidos para a pesquisa também viveram o "tempo do cativeiro". Ataulfo Alves nos dá ainda um outro indício forte da provável condição de seus pais ou avós. A origem de seu sobrenome, apesar de imprecisa, é atribuída à família dos patrões, e era comum ocorrer que ex-cativos adotassem o sobrenome dos antigos senhores[376]. O Grafo 6 na página seguinte ilustra algumas das evidências sobre o cativeiro encontradas nos depoimentos.

[376] Cf. PALMA; TRUZZI, 2018, p. 318.



GRAFO 6: REFERÊNCIAS (DIRETAS OU INDIRETAS) À ESCRAVIDÃO

Elaboração: O autor
Fontes: Fontes: João da Baiana, 1966, CD 94 f.1; Pixinguinha, 1966, CD 123.1, f.1-2; Dona Zica, 1993, VI-00257.1, 30'-40'; Ataulfo Alves, 1966, CD 47, f. 1; Synval Silva, CD 49.1, f. 1; Aniceto Menezes, CD 811.1, f. 1; Raul de Barros, 1979, CD 543.1, f. 1; Carmen Costa, 1972 CD 83.1, f. 1-2; Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 1-2; Dona Ivone Lara, 1978, CD 523.1, f. 2. Grifos meus. Fontes das narrativas: Heitor dos Prazeres, 1966, CD184, f. 13; Ismael Silva 1966 CD 5.1, f.4, f. 8; Mangueira, 1968, CD 209.1, f. 1-2; Bide (Alcebíades Barcellos), 1968, CD 12.3 f. 2; Ataulfo Alves, 1966, CD 47, f. 6. Fonte das imagens, ver anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

Ao todo, pelo menos metade dos 24 musicistas de nosso grupo possuía elos familiares conhecidos ou muito prováveis com escravidão (Quadro 5). São geralmente os avós que constituem esses elos, mas no caso de Raul de Barros, *a mãe* é identificada como ex-escrava. João da Baiana afirma que a mãe foi "ventre-livre", como uma das tias de Dona Yvonne Lara.

QUADRO 5**:** RELAÇÃO COM O CATIVEIRO

Nome		**Parentes (ex)cativos**
João da Baiana	(1887-1984)	**mãe "ventre livre"; avós maternos**
Patricio Teixeira	(1893-1972)	**avós (prov.)**
Pixinguinha	(1897-1973)	**avó materna (prov.)**
Clementina de Jesus	(1901-1987)	**avós maternos; mãe "ventre livre" (prov.)**
Ismael Silva	(1905-1978)	**avós (prov.)**
Cartola	(1908-1980)	**avô paterno (prov.)**
Ataulfo Alves	(1909-1969)	**avós (prov.)**
Booker Pittman	(1909-1969)	**avô materno; avó paterna**
Synval Silva	(1911-1994)	avós (prov.)
Aniceto Menezes	(1912-1993)	**avós maternos e paternos**
Raul de Barros	(1915-2009)	**Mãe**
Carmen Costa	(1920-2007)	**avó materna (prov.)**
Dona Yvonne Lara	(1922-2018)	**avós maternos, tia "ventre-livre"**
Dona Zica	(1913-2003)	**avó materna, bisavô materno; mãe ventre livre (prov.)**

Em destaque os vínculos confirmados com o cativeiro.
Fonte: Elaboração própria a partir de Depoimentos Para a Posteridade (MIS); DANTAS, 2019; SILVA;FILHO, 1984; GLEDHILL, 2020.

Como esse passado era descrito e interpretado pelos/as depoentes? Nas referências indiretas, representados na parte inferior referido Grafo 6, estamos diante talvez de uma memória evitada, pela família ou pelo/a musicista, e já nas vias do esquecimento. A resposta de Ismael Silva à pergunta sobre se seus avós haviam sido escravos também aponta nessa direção. Ele afirma que a memória dos avós se perdeu quando ele, sua mãe e os irmãos se mudaram para o Rio de Janeiro em situação econômica delicada, depois da morte do pai. Entre os parentes que havia na cidade — havia outros além desse núcleo — "não se comentava essas coisas"[377].

São três as narrativas mais específicas sobre o tempo da escravidão que encontrei. Como a lembrar de um fato curioso de sua história familiar, Dona Zica falou, em tom bem-humorado, de uma predileção sexual pretérita de "portugueses", "barões" e os próprios "reis" por mulheres negras:

> Antigamente, hehehehe, os barões tinham sempre um "limpa sangue", que eles chamavam, né? [...] hehehe. Tinham uma crioula. Então, O Visconde de Ouro Preto tinha minha tia Dendem. [...]

[377] Ismael Silva, 1966, CD 5.1, f. 1.

> Minha avó nasceu em Carangola, meu avô era um português de traz dos montes. Naquele tempo o português tinha que ter sempre uma crioula. [...] O reisado já tinha, o rei já tinha a crioula que ele tirava do *hall* das crioulinhas que ele botava pra ele. [...] Depois casa, fazia o escravo casar com ela. Isso já vem de... E assim foi, calhou que eu também vim desse meio. (Dona Zica, 1993, VI-00257.1, 30'-40')

O discurso de Zica, nesse ponto, reproduz sensos comuns a respeito das relações raciais e sexuais no Brasil — como a suposta sensualidade do trato entre senhores e escravas, cara à obra de Gilberto Freyre e muito popular durante o regime militar[378]. Mas também se nota certa ironia na contradição entre o apego/uso que o baronato fazia, segundo ela, de suas escravas e o abandono que, todavia, as submetiam ("depois fazia o escravo casar com ela").

As outras duas narrativas sobre escravidão referem-se ao meio rural — do Vale do Paraíba, no caso de Clementina de Jesus, e provavelmente a mesma região, no caso do Dona Yvonne Lara — onde a instituição se manteve operando por mais tempo, e onde o marco legal da abolição teve peso relativamente maior. Elas dão especial destaque à música. Comecemos com Clementina de Jesus:

> MIS: seus avós eram escravos?
> Clementina de Jesus: Por parte de minha mãe sim. Não eram bem escravos, era assim mucamas... Como tratava-se, como mucamas, né. Tratavam das filhas da sinhá, aquelas coisas, né. Isso minha avó contava, né. Eu era pequenininha quando ela contava pra mim, e minha mãe contava pra mim.
> MIS: e elas cantavam?
> Clementina de Jesus: Cantavam! *Cantavam jongo*! [...] Minha vovó Tereza Mina porque a vovó Eva não gostava muito de cantar não, ela gostava mais era das rezas. (Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 1-2)

A cantora também afirma ter frequentado, já no Rio de Janeiro nos anos 1920, redutos da cultura negra do Sudeste cafeeiro, o "Caxambu [jongo] da Dorotéia", em Oswaldo Cruz. A tal caxambu compareciam figuras importantes da Portela, segundo Clementina, como Manuel Bambambam, Mané Pesado (de Jacarepaguá). Mané Pesado alimentava "sete cachorros com talheres de prata" numa espécie de "seita" que acompanhava, ou era paralelo, ao caxambu do Doroteia[379].

Vamos agora à Dona Yvonne Lara:

> Dona Yvonne Lara:...Então era aquele tiêzinho, "tiê, tiê, olha lá ô xá", que eu tinha a minha avó, era africana, e vovó então, a advertência dela pra nós era: "Oh, criança, olha lá, ô xá!". Então a gente já sabia, se a gente teimasse a gente apanhava. Esse ô xá dela já era pancada. [...] Chamava-se Sabina Bento da Silva. [...] Vovó veio pra cá

[378] Sobre esses sensos comuns, ver: Gonzáles (1984) e a seção "A exploração sexual da mulher africana" em Nascimento ([1977] 2016).
[379] Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 5.

> [pro Rio de Janeiro] muito criança. Quando a família da minha vó veio pra cá, o meu bisavô era capataz de fazenda. Minha avó, foi mucama, criou filhos dos senhores. Mas, pro tempo da escravidão eles tinham uma vida mansa, uma maré mansa, viu? Porque meu avô era o capataz, e tinha um coração muito bom. Teve a felicidade de ter também uns senhores muito bons, compreensivos, então davam toda liberdade à minha avó, meu avô e à família da minha avó. Eles vieram pra Bahia. Minha avó quando veio pra Bahia, minha avó, já veio mocinha. [...] Tia Tereza, por exemplo, com 119 anos hoje, Tia Tereza nasceu de ventre livre. E ela conta sobre a escravidão o que ela via o que ela não via, tudo mais.
> MIS: ela [a avó] falava muito em africano?
> Dona Yvonne Lara: Não, conosco ela não falava não. [...] Muito, ela usava muito o dialeto conosco. [...] A gente entendia perfeitamente o que ela queria dizer, né?
> MIS: e ela cantava?.
> Dona Yvonne Lara: Ah, cantava. Cantava e como sambava, né! Sambava muito, *dançava jongo*. Eu era criança, eu era muito levada, mas quando eles queriam me tapear eles começavam a cantar aquelas músicas deles, botavam pra dançar, então eu já deixava a arte pra lá; eu já ficava dançando com eles e aprendendo aquelas coisas que eles faziam. (Dona Ivone Lara, 1978, CD 523.1, f. 2, grifos meus)

Ambas, Dona Yvonne e Clementina, reforçam duas tendências encontradas por Ana Rios e Hebe Mattos (2005) em sua pesquisa junto comunidades negras campesinas do Sudeste. De um lado, o distanciamento da memória familiar e em relação às maiores violências do período nas figuras do "bom senhor" ou do cativeiro doméstico como diferenciado do cativeiro mais rígido sob sol nas plantações. De outro, o destaque dado à cultura musical escrava, transmitida pela família, do jongo especialmente, um gesto em certa medida esperado naquelas entrevistas, mas não menos importante para a afirmação da identidade das depoentes, sobretudo porque põem em destaque o jongo, uma tradição cujo reconhecimento por público mais amplo viria apenas ao fim do século XX.

O jongo, essa "joia trazida da servidão", como diria Gilroy (2001), também foi destacado como parte do aprendizado familiar de outra provável herdeira direta da cultura escrava, Carmen Costa. Ataulfo Alves, por sua vez, falou de outras cantorias aparentadas ao jongo — provavelmente o calango, também comum entre as comunidades jongueiras do Sudeste — em sua formação musical familiar no interior de Minas Gerais, Miraí, entre os anos 1910 e 1920. A importância dos egressos da escravidão no Vale do Paraíba Mineiro e Fluminense para a música e cultura cariocas, especialmente para o samba e suas escolas, se mostra de fato com muita clareza nos depoimentos prestados ao MIS, como vimos no segundo capítulo.

E quanto à luta contra o cativeiro, o que nossos narradores nos revelam sobre ela? Os depoimentos não tocam no tema, mas as biografias dos depoentes sugerem boas possibilidades. O norte-americano do grupo, Booker Pittman, era neto do movimento abolicionista, uma vez que seu avô Booker T. Washington foi uma das grandes lideranças do período da chamada

"reconstrução" nos EUA, que se segue à abolição[380]. Outros dois musicistas, João da Baiana e Pixinguinha, parecem de alguma maneira relacionados aos abolicionismos no Rio de Janeiro desse mesmo período. João afirma que seus avós maternos:

> Tinham uma quitanda de afro-brasileiro no largo da Sé, que agora é Largo da Pracinha, não é? Minha mãe dava muito samba, muitas festas, candomblé, samba. Não era rica, mas tinha um recursozinho porque meus avós, meus africano, naquela época, eles tinham qualquer coisa, né? Então de sorte que minha mãe [...] tinha qualquer coisa pra nos manter. Depois, ela tinha empregados pra vender doce na rua. Minha mãe fazia doce, esses doces da Bahia, que essas baianas vendem aí pelas esquinas. Ela tinha quatro ou cinco tabuleiro daqueles.(João da Baiana, 1966, CD 94 f.1)

Os "africanos" de João ocupavam o Largo da Sé, antigo reduto dos "pretos minas" do Rio de Janeiro, grupo do qual deviam fazer parte, a julgar pelas línguas que falavam e pelo tino para a mercancia, que transmitiram à filha quituteira. Os "mina" ficaram famosos entre os comentadores do século XIX pela atividade comercial, pelo sentimento comunitário que mantinham entre si e pela organização que demonstravam na compra de alforrias e na administração de rotas para escravos em fuga. Os avós do pandeirista também eram filiados à loja maçônica abolicionista Novo Oriente, reforçando a possibilidade de que o chamado "núcleo baiano" da Pequena África da cidade tenha sido ativo nessa campanha[381].

Quanto ao pai de Pixinguinha, Alfredo Vianna, o fato de ser filho de uma africana e ter boa condição socioeconômica como funcionário público de médio escalão em 1910 é indício forte de que a luta de sua família contra o cativeiro alcançou sucesso bem antes do treze de maio. Além disso, sua casa ficou conhecida pela solidariedade para com músicos negros que chegavam à capital no início do século, o que nos leva a uma instigante pergunta questão[382]. Serviria ela também de abrigo a companheiros em fuga, ou a libertos em busca de amparo? A julgar por esse histórico, dificilmente negariam essa ajuda se estivesse ao seu alcance.

Reforça a possibilidade da mobilização abolicionista da família de Pixinguinha sua proximidade com músicos ligados à campanha. Encontrei na *Gazeta da Tarde*, jornal combativo de Ferreira de Menezes, registros de "conferências emancipadoras" e "concertos

---

[380] Sobre Booker T. Washington, ver Gledhill (2020).

[381]Para a informação sobre a filiação dos avós ao Grande Oriente, ver: João da Baiana, 1966, CD 94 f. 13. O Largo da Sé foi um conhecido reduto de quitandeiras negras do Rio de Janeiro Imperial, cujo grupo dominante até o início da segunda metade do século XIX eram as chamadas "negras minas". Os "minas", oriundos de portos da África Ocidental, da região da Costa da Mina, e pertencentes a diversas etnias, nem sempre da região onde foram embarcados, assumiram essa identidade guarda-chuva no Brasil. Como mostram Farias, Soares e Gomes (2005, p. 209-265), eles constituíam um grupo identitário especialmente coeso e costumavam articular estratégias coletivas de liberdade, que incluíam fugas cotidianas para interagir com seus "irmãos" de nação e uma disciplina especial na formação do pecúlio e consequente compra de alforria.

[382] Sobre o seu Vianna Pai, ver o sexto capítulo.

para a emancipação" que contaram com a apresentação de uma obra de Joaquim Antônio da Silva Callado — o *Lundu Característico* — e a presença concertante do virtuoso Viriato Figueira. Ambos, artistas negros bem conhecidos dos chorões atuais, estão presentes na memória que Pixinguinha tinha de sua infância, apesar de terem falecido antes de seu nascimento, o que indica que frequentavam a casa ou as rodas de choro do pai, ou eram no mínimo lembrados com frequência por essas rodas[383]. Pixinguinha, a propósito, fez uma cópia manuscrita do referido lundu de Callado[384]. Essas conferências e concertos também contaram com a presença de um certo "Borges pistonista", e teria sido justo um Borges que tocava bombardino (não tocaria pistom também?), amigo de Vianna pai, o primeiro professor de música do flautista[385]. Enfim, possibilidades boas de pensar, e de documentar.

A luta de todos/as os/as demais musicistas ouvidos pelo fim do cativeiro, embora não registrada nas fontes que consultei, não deve ser menosprezada. A maior evidência de sua efetividade são suas importantes trajetórias e vitórias no campo cultural.

Para todos/as, enfim, confirma-se, pelo discurso explícito, pelos indícios ou pelo silêncio o que Hebe Mattos e Ana Rios (2005, p. 89) perceberam entre as comunidades campesinas do Sudeste, que "é a partir da memória familiar e de outras possibilidades concretas de diferenciação do estereótipo da condição cativa", entre as quais a cultura músico performática, que esses/as sujeitos construíram suas identidades sociais.

"Nasci músico"

> MIS: quais suas primeiras lembranças musicais?
> Synval Silva: Meu pai era músico, tocava requinta e clarineta. Meu irmão não gostava de instrumento de sopro, então meu pai contratou um professor de violão para o meu irmão. E eu gostei mais de violão do que de todos os instrumentos que ele lecionava. [...] Acontece que eu aprendi mais que o meu irmão. [...] Um dia houve uma festa em nossa casa, então minha mãe que me ouviu em casa, na ausência de meu irmão e do meu pai, na hora que eles estavam trabalhando, pediu pra que eu passasse um número em homenagem aos visitantes da festa em nossa casa. E desse dia então eu passei a ser o esquindim do papai e da mamãe! Podendo me exibir em nossa casa, ouviu?! (Synval Silva, 1967, CD 49.1, f. 1)

Synval Silva é compositor de sambas clássicos — como "Ao voltar do samba" (1936) — , além de fundador da escola de samba Império da Tijuca. Ele nasceu em Juiz de Fora, Zona da Mata Mineira, onde se passa a essa cena de sua *poiesis* musical, situada entre o fim dos anos

[383] Cf. Pixinguinha, 1966, CD 123.1, f. 3. Para as conferências e concertos: "Concerto para a emancipação", *Gazeta da Tarde*, 25 set. 1880, p. 2. "Conferências emancipadoras", 09 out. 1880, p. 1.
[384] https://pixinguinha.com.br/sheets/lundu-caracteristico/
[385] Pixinguinha, 1966, CD 123.1, f. 4.

1910 e início dos anos 1920. Synval era, como denotam esses traços de sua trajetória, conhecido de boa parte dos/as personagens deste capítulo, integrante, como estes/as, da história do associativismo que temos contado. E ele compartilhava outras tantas experiências com nosso grupo.

Synval era filho de um do instrumentista de banda militar, profissão exercida também pelos pais de Heitor dos Prazeres, Walfrido Silva e Nelson Cavaquinho. Essa recorrência evidencia a importância, já conhecida por diversos autores, das bandas militares dos coretos, festas públicas e palcos da segunda metade do século XIX para a formação da música do século XX do Brasil e nas Américas. A história do choro, do jazz, do samba e da música popular comercializada nesse tempo se deve muito a elas. Mas, para além de categorias profissionais específicas, um elemento básico do período de formação de todos esses gêneros parece ser o *processo formativo familiar* que Synval retrata em sua narrativa, e que a todo momento captou minha atenção ao longo do processo de pesquisa.

A importância da família no despertar e no desenvolvimento de habilidades e projetos de vida artísticos se faz presente em quase todos os depoimentos. Em apenas três dos 24 de tipo biográfico consultados não são mencionados pais ou avós como primeiros professores(as), incentivados/as ou primeiros exemplos no processo de formação musical. As exceções a essa regra — Bide, Ismael Silva e Carlos Cachaça — tinham outros parentes nas rodas de música de que participavam — Bide tinha irmão e um compadre; Carlos, esposa e compadre — ou no mínimo contavam com o suporte comunitário para aprender a ser músico, o que significava, em grande medida, contar com famílias amigas. Famílias e famílias amigas também estavam na gênese de muitos músicos de jazz, como comprova o integrante norte-americano de nosso grupo, Booker Pittman.

Na mesma época que o pai e a mãe ensinavam e incentivavam Synval e seus irmãos, a professora Portia Pittman iniciava o filho Booker em música, em Dallas, Texas (EUA). Segundo algumas fontes, ela também participou da formação de uma série de outros *jazz-men* "lendários" da comunidade negra da cidade, entre os quais Sam Price and Budd Johnson.[386] Por uma dessas "coincidência prováveis" da história, Booker Pittman mudou-se para o Brasil pouco mais de uma década depois dessas primeiras lições. Em sua estreia nos estúdios do Rio de

[386] Cf. CHADBOURNE, 2021. Booker Pittman (1968) não nos dá muitos detalhes sobre a atuação de sua mãe, mas reconhece o óbvio: que ela foi sua primeira professora e referência em matéria de música. Talvez houvesse mais histórias sobre ela contada por ele se a primeira faixa de seu depoimento não estivesse danificada.

Janeiro, ele interpretou precisamente uma música de Synval Silva, "Coração" (1936)[387] — canção cuja origem histórica é, podemos dizer sem exagero, familiar e atlântica.

Se havia músicos norte-americanos com quem Synval compartilhava certas histórias, com afro-brasileiros/as ele devia se sentir ainda mais em casa. Para além dos dados sobre o background artístico da família, o que captou minha atenção e emoção ao ouvir os depoimentos era a semelhança entre as narrativas dos primeiros aprendizados musicais, tanto na forma das cenas descritas quanto em sua carga afetiva. Elas se situam em diferentes lugares do Brasil, mas especialmente no Velho Sudeste Cafeeiro, donde vinha o próprio Synval, e no centro de gravidade do país, o Rio de Janeiro. Muitas já foram citadas ao longo da tese, outras virão em seções seguintes. Mas não posso deixar de reunir parte delas agora.

Clementina de Jesus nos fala da cidade de Valença (RJ), nos anos 1900:

> [eu aprendi jongo] mais com a minha mãe. [...] Ela estava, por exemplo, lavando roupa, né? Eu ficava lá perto, escutava, ela estava lavando roupa e cantando. Eu ficava ali perto apreciando. De vez em quando tava assim: "Diana!" — "senhora" — "vá acender esse cachimbo!" — e eu ia acender o cachimbo e trazia pra ela — [...] e ela estava cantando. Assim que eu aprendi umas coisinhas gostosas que ela gostava. [Meu pai era] um dos maiores violeiros de Valença e o primeiro capoeirista! Não tinha ninguém! Faziam, assim no largo com ele, ele ficava sem nada, um com a foice, outro com o pau, batiam a foice e o pau tudo no mesmo tempo em cima dele e ele saia daquilo tudo, e passava a perna e jogava o nego no chão! (Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 1-2)

Carmen Costa nos leva a Trajano de Moraes, ainda no interior do Rio de Janeiro, destacando o protagonismo da mãe em suas primeiras notas musicais:

> Lá em casa todos gostavam de música, todos foram criados com reza, aquelas rezas que um dia, se eu tiver oportunidade, eu vou mostrar pra vocês como é que nós rezávamos lá em casa. [...] Era uma versão de minha mãe, sabe? [...] Minha mãe inventava, minha mãe ensinava pra nós. [...] E cantava o *jongo*, como minha avó também cantava também. Mas eu era pequena, não me lembrava. [...] Minha mãe cantava, dançava, mostrava pra nós. (Carmen Costa 1972 CD 83.1, f. 2, grifo meu)

Teriam vindo dessas rezas o modo algo solene de interpretar de Carmen, notável em "Casinha na Marambaia" (1944)? Canção que, a propósito, faz referência à comunidade do atual Quilombo da Marambaia e pode ser uma reminiscência do tempo de menina da cantora, da circulação de sua família pelos núcleos campesinos negros do Rio de Janeiro.

Mesmo quando não aparecem, nas memórias de seus filhos fazendo música, pai e mãe eram personagens imprescindíveis nas dramatizações do despertar do veio artístico dos filhos. A mãe de Zé Kéti o levava às festas de família em Dona Clara, no subúrbio do Rio, nas quais ele se encantou pelos conjuntos de choro. Era nos anos 1920:

[387] Brooker Pitman 1969 CD 128.1, f.7.

> Eu me lembro que eu morava em Dona Clara, e a minha mãe quando saía assim pras festas, aniversários. Que antigamente, festa de aniversário ia sempre gente tocar. (Hoje em dia é negócio de toca-disco, antigamente tinha um violão, um cavaquinho, uma flauta, era o regional [de choro], aquela coisa). De maneira que sempre eu preferia ficar junto dos músicos, porque eu já tinha aquela tendência, aquela vontade, sabe? (Zé Kéti, 1967, CD 176.1, f. 2)

A mãe de Orlando Silva, por sua vez, guardava e cultivava a memória do pai artista, que viveu nos heroicos anos dos Oito Batutas:

> Papai era operário da oficina do Engenho de Dentro, na Estrada de Ferro Central do Brasil. Era limador. Mas eu não conheci papai. Ele morreu naquela epidemia de gripe espanhola de 1917. *Eu conheci que mamãe contava muito que ele tocava muito bem violão e só não seguiu com Pixinguinha para a Europa, com os Oito Batutas, porque já havia nascido 3 filhos*. (Orlando Silva, 1968, CD 132.1, f.1)

Não só a ancestralidade musical é valorizada nos depoimentos. Como fica claro na narrativa inicial de Synval Silva, em que se destaca o orgulho dos pais pelos talentos do filho, também a importância dos projetos musicais familiares futuros recebia destaque. O mesmo ocorre nesta bela narrativa de Raul de Barros. Ainda que seus pais pouco entendessem das sutilezas técnicas de seu ofício de instrumentista, acreditavam vivamente no que ela representava:

> Raul de Barros: Já nasci músico praticamente, porque com 8 anos de idade eu já estava tocando sax-orn na União Musical da Penha. [...] um padrinho que eu tenho, que se chama Adamastor de Oliveira Pereira, ele era funcionário do Ministério da Justiça. [...] Ele era um dos diretores dessa União Musical da Penha. Então ele cismou de mandar me ensinar música, que em tão boa hora foi bom pra mim. Eu aprendi música com um pistonista chamado Ivo Coutinho. [Ele] me botou na banda de música como mascote, com 8 anos de idade, tocando *sax-horn*. Então eram dois mascotes: eu tocando orn e o Vivi (filho dele) tocando requinta.
> MIS: seus pais gostavam?
> Raul de Barros: Ah, gostavam! *Papai gostava, mamãe também. Tanto que na época da Festa da Penha, sábado e domingo, passavam em casa pra limpar o instrumento: cada parente limpava uma volta do sax-horn...* (Raul de Barros, 1979, CD 543.1, f. 1, grifos meus).

A passagem destacada é uma pequena obra de arte. Poucas imagens retratam tão bem o amor e a esperança que as famílias negras depositavam na música — pais lustrando cuidadosamente o instrumento com o qual o filho iria se apresentar, brilhar e os representar na festa da Penha, como integrante da *associação musical* de que participava. E, quem sabe, nos palcos mundo afora?

Os depoimentos não nos dão muitas informações sobre o processo de constituição e manutenção dessas famílias, mas, até onde pude averiguar, apenas dois dos musicistas ouvidos eram filhos de pais separados: Jamelão e Aniceto Menezes. Mesmo nesses casos, a música era ponto pacífico na educação dos filhos. Aniceto conta que frequentava ranchos carnavalescos e rodas de partido alto com o pai — ao qual afirma dever muito de sua "veia poética"[388] — e que foi diretor de harmonia da Escola de Samba Capricho do Engenho Novo, fundada pela mãe[389]. Jamelão ganhou seu primeiro cavaquinho do pai e participava com a mãe e a irmã da Escola de Samba Deixa Malhar[390].

Os depoimentos não deixam dúvidas de que a música negra no pós-abolição, em sua origem e em suas esferas primeira de desenvolvimento, era essencialmente um fenômeno familiar. A música fazia parte dos valores básicos que boa parte das famílias egressas do cativeiro traziam consigo para o Rio de Janeiro e outras metrópoles. Sabemos disso porque a educação foi efetiva nesse ponto, ou seja, porque as memórias da família eram pilares do entendimento de si dos/as artistas negros/as formados após o fim da escravidão.

Além dessa dinâmica de valoração dentro do círculo social mais íntimo e nas dimensões existenciais da experiência, a música passava também a ser cada vez mais vista como um projeto de ascensão social por essas famílias, em especial a partir do início do século XX. Pois ela era um saber comunitário que, nas contradições dos projetos racistas de nação, lograva despertar interesse em circuitos socioeconômicos mais amplos. A música constituía por isso uma promissora via ao exercício de trabalho intelectual, autônomo, economicamente e simbolicamente mais compensadores, além de menos exaustivo, que os trabalhos braçais que compunham os horizontes imediatos da maior parte da juventude negra no período. A música era, nesse sentido, um caminho para a plena emancipação, para escapar à *necessidade* de trabalho e chegar à *escolha* de uma profissão. Ataulfo Alves nos ensina isso de forma lapidar ao descrever sua trajetória de trabalhador até o momento de entrar no mundo da arte:

> Ataulfo Alves: Até hoje não fiquei sabendo como e por que entrou o [nome] Alves da minha família. *Mas desconfio que foi por influência da família Alves Pereira, lá em Miraí, onde meu pai foi serviçal, minha mãe, eu também* e aquele "Alves" ficou sonante naturalmente aos ouvidos, então introduziram esse Alves aí. [...]
> Eu fui tudo em Miraí, em matéria de trabalho eu tentei tudo: fui apanhador de mala nas estações, fui engraxate, fui campeiro, fui candeeiro de boi, fui tudo não é?, fui carregador de marmita, menino de recado. [...] *É que sempre sonhava com uma cidade grande, sempre sonhava com o Rio*. *Sempre sonhava em ser alguma coisa, eu não sabia o que era*. *Eu queria... andar* [...]. Até que um médico recém-formado veio pro

[388] Aniceto Menezes, 1991, CD 811.1, f. 4.
[389] Aniceto Menezes,1991, CD 811.2, f. 6.
[390] Jamelão, 1972, CD 53.1, f. 2-3.

> Rio e eu vim com ele, Doutor Afrânio Moreira de Resende, já falecido [...]. Vim de trem; ele veio primeiro depois eu vim sozinho. [...] Primeiro fui trabalhar com ele no consultório dele na rua da Assembleia 134, ou 34 [...] como ajudante: entregando receita e coisa e tal, recado, essas coisas [...]. 18, 19 anos. Mas d'ali começou já a minha ambição, e ficava muito descontente quando chegava seis sete horas, que ia para a residência dele, que era na av. Padre Frontem [sic] n. 122, então eu continuava no serviço doméstico, o que me revoltava, que eu nunca fui doméstico!
> MIS: quer dizer você trabalhava dia e noite?!
> Ataulfo Alves: Não era bem dia e noite [constrangido], é que havia qualquer coisa que se fazer ainda: varrer uma coisa, varrer um quintal, fazer isso, aquelas coisas domésticas, né? Que eu não gostava.
> MIS: então você deu duro mesmo na sua mocidede
> Ataulfo Alves: Ah dei! Até que uns 6, 8 meses depois eu comecei a ler o Jornal do Brasil, então procurei outras coisas, então encontrei um anúncio me tentando: rua São José 61, Farmácia e Drogaria do Povo: parti pra lá. Depois de ter tentado várias coisas, né?
> MIS: e você já tinha prática com remédio então.
> Ataulfo Alves: Absolutamente nenhuma! Entrei lá lavando vidro. [...] Devo esclarecer que eu terminei prático dessa farmácia: eu vim a assumir o controle do laboratório dessa farmácia, manipulava tudo. [O contato com a música]
> MIS: e a entrada no meio da música? Você já frequentava o [Café] Nice? Galeria Cruzeiro? Porque o endereço da farmácia era próximo ao Nice.
> Ataulfo Alves: Foi ali no *Rio Comprido, onde mais tarde trouxe minha mãe e minhas irmãs*. [...] Isso já pra época de 1927, 28, 29, entendeu? E ali organizei um conjunto, um grupinho. Já tinha meu cavaquinho, meu bandolinzinho, já fazia meu dó maiorzinho acertadinho, bonitinho
> MIS: e você já compunha também, Ataulfo?
> Ataulfo Alves: Conforme eu manipulava as pílulas e as capsulas, eu também manipulava o samba. (Ataulfo Alves, 1966, CD 47, f. 1-5)

Manipulando seus sambas, depois da ajuda fundamental do camarada Alcebíades Barcelos (como já relatado no segundo capítulo), Ataulfo deixou sua carreira de prático de farmácia para tornar-se um dos mais bem-sucedidos músicos negros de seu tempo. Não era com isso que ele "sonhava" quando em Miraí? Novos horizontes, o fim da exploração de seu trabalho pelo fazendeiro que empregava sua família e a ele mesmo, e que provavelmente fora seus "donos" antes de 1888? O fim dos serviços domésticos a jovens "doutores" da cidade grande? O ápice de sua vida de trabalhador e algum dinheiro para trazer a mãe e as irmãs para a capital? O pai de Ataulfo não veio ao Rio de Janeiro com o resto da família, o que sugere que ele tenha falecido e sua morte precipitado as andanças do jovem rapaz em busca dessas incertas, mas felizmente concretizadas, conquistas. O "filho de violeiro" — como ele se autodefine em certo momento de sua entrevista — fez da música o sustento e a guia do destino de toda a família.

A história de Carmen Costa é semelhante:

> Nasci nessa fazenda, plantando arroz, feijão, cana, milho. Depois vim para cidade de Niterói tomar conta de criança na Rua Presidente Pedreiro n. 97 A. Isso foi em 1930. [...] Então, daí, eu voltei pra minha terra outra vez, fiquei uns meses, depois cismei que eu tinha que voltar pra Niterói outra vez. O negócio lá na roça não dava não. *Eu*

> *gostava de música.* [...] Então eu vim pra Niterói outra vez trabalhar de babá em outra casa. *E daí, um dia cismei de vir pro Rio de Janeiro, tomei a barca e vim-me embora*. Escutava rádio. Fui um dia me inscrever nos calouros da Cruzeiro do Sul. [...] Eu tinha... uns 16, né? Por aí assim. [...] (Carmen Costa, 1972, 83.1, f. 1)

Uma das principais motivações nessa caminhada ela revela na sequência, ao falar dos dividendos de seu primeiro grande sucesso, "Tá Chegando Hora":

> Só queria um dinheiro pra levar pra minha mãe lá em Niterói (que ela já estava em Niterói) pra deixar ela feliz. [...] Já tinha vindo todo mundo lá da fazenda da Agulha, todo mundo já estava grã-fino naquela época. (Carmen Costa, 1972, 83.1, f. 3)

Raul de Barros, apesar de não vincular a família diretamente às suas ambições profissionais — relação que fica, todavia, implícita na imagem dos parentes lustrando seu *sax-horn*, que citamos há pouco —, dramatiza com esmero a diferença entre a *necessidade* de trabalhar e a *vontade* ser um trombonista:

> Meu [primeiro] emprego era, assim, de menino de recados. [...] Trabalhava em escritório de corretagem de terrenos, então ia levar recados aqui, levava ali. Foi quando, numa dessas vezes, eu, passando pra ir entregar uma correspondência, eu vi aquele... no automático... onde tava o Zé Povo tocando. Dali eu saí e andei pela rua, foi quando eu passei pela Rua Pedro I, essa casa Quaí [?], atualmente está na rua (propaganda, hem?) na Rua Gomes Freire. Cresceu muito, por sinal, a loja. Então era uma portinha assim pequena, tinha um português chamado Paulo, muito famoso no meio musical. Paulo Instrumentos, que todo mundo que queria instrumentos ia na casa do Paulo. [...] Uma dessas vezes eu tava em pé olhando na vitrine um trombone, na vitrine dele. Ele tava dentro do Balcão lá, servindo os fregueses dele. Eu to muito tempo olhando pra vitrine. Ele ficou intrigado e me perguntou: "Escuta, oh, rapaz, o que queres aqui?". Eu digo "eu estou olhando né?".
> — Tu gosta disso?
> — Gosto, né?
> — Sabe tocar isso aqui?
> — Não, nunca toquei, não sei tocar, não aprendi ainda.
> — Quer aprender?
> Eu tava louco pra isso mesmo, eu digo:
> — É, eu gostaria, né...
> Então ele disse:
> — Você quer comprar esse instrumento?
> — Ah, seu Paulo. Eu não... não posso pagar, não ganho pra isso. Não posso pagar.
> [...]
> — Entra aqui, entra aqui.
> Eu entrei na loja. Ele falou assim:
> — Quer aprender trombone?
> — Quero.
> — Então leva pra casa esse trombone, você paga quando você puder, você tem cara de ser bom rapaz.
> Eu digo:
> — Está bom.
> Então olhei o instrumento, fiquei segurando. Tinha um outro freguês lá:
> — Sopra aí, rapaz!
> Cheguei, soprei.
> — É, ele tem jeito, hem?

> — É tem jeito sim
> Então disse ele:
> — Então, leve pra você.
> Eu digo, eu não vou aprender... como é que vou estudar isso? Aí eu soprei e perguntei:
> — Ô, moço, que nota é essa aqui? — soprei. Ele disse:
> — Si bemol.
> — Ah, é? Obrigado.
> [...] Cheguei em casa com o instrumento de baixo do braço. Então, daquele Si bemol, eu sozinho, procurei todas notas e achei as principais que dava pra tocar um chorinho. Daí em diante, comecei (Raul de Barros, 1979, CD 543.1. f 3)

Raul ainda fez um curso de datilografia, e trabalhou como tal na polícia. Não porque gostasse da corporação:

> Eu estava na polícia militar porque eu queria tocar trombone, que eu já era músico. Eu só tinha uma condição: ser músico, tocar, um lugar que eu pudesse fazer as duas coisas. Então, na polícia militar eu podia, porque eu trabalhava na polícia de 11 às 5 e às 5:30 eu pegava no Dancing Carioca, fazia matinês, diariamente. Quatro anos depois, dei baixa, fiquei só como músico (Raul de Barros 1979, CD 543.1, f 3).

Sem dúvida, o trabalho de musicista compensava. Quase todos os depoentes que lograram se estabelecer na profissão entre os anos 1920 e 1930 deixaram de lado seus antigos ofícios, ainda que tenham eventualmente voltado a eles nos momentos em que os ganhos vindos da arte não eram suficientes. Isso, de modo algum, implica um desprezo pelo trabalho enquanto "valor" em si mesmo, como terei a oportunidade de enfatizar mais adiante, apenas aponta para o fato óbvio de que ninguém queria passar a vida em funções subalternizadas e mal remuneradas, especialmente aqueles que pertenciam a famílias marcadas pelas limitações da escravidão.

Se a música se tornou um caminho possível para superar as limitações impostas por esse passado e por suas continuidades, ela não foi o único vislumbrado pelas famílias desses(as) artistas. Sua importância cresceu também à medida que os meios mais ordinários de ascensão social, como aquisição de educação formal e a busca por ocupações de prestígio, foram sendo inviabilizados por desníveis e barreiras sociais que fugiam ao controle das crianças e de seus pais. É o que procuro destacar a seguir, dialogando com narrativas e experiências relacionadas à educação escolar e outras esferas formativas.

Dados do acesso à educação formal

Nos 26 depoimentos de caráter biográfico analisados, a educação formal, ou os "estudos", como diziam os entrevistadores, são mencionados em apenas 12. Em oito desses 12, o tema é

trazido à tona por iniciativa da/o depoente. Apesar de não fazer parte dos roteiros programados para os depoimentos de escolas de samba, aí também houve menções significativas à educação formal em dois dos três consultados. Assim, embora não fosse relevante para a equipe do MIS, interessada sobretudo em temas "estritamente musicais", os discursos sobre educação acabaram adquirindo um destaque imprevisto. Mesmo nas ocasiões em que o tema aparecia lateralmente, a mensagem que se transmitia, por vezes através de silêncios e hesitações, era plena de conteúdo histórico e emocional, reveladora da importância da educação para as avaliações que as/os musicistas faziam dos sucessos e frustações que tiveram em suas carreiras.

Para bem dimensionarmos tal importância e situarmos historicamente as narrativas que a comunicam, precisamos considerar a origem de classe e os indicadores da escolarização dos depoentes. Combinando os depoimentos e outras fontes, foi possível apurar que, em um conjunto de 24 musicistas, apenas 3 (Walfrido Silva, Booker Pittman, Pixinguinha) vinham de famílias com renda relativamente estável e confortável, enquanto a origem dos demais se situava entre os extratos mais pobres da população e uma baixa classe média. Também conseguimos mapear informações mais ou menos precisas a respeito da trajetória escolar de 18 musicistas. O quadro a seguir mostra que, desses 18 musicistas, quatro (22%) possuíam o ensino primário (equivalente, em termos gerais, ao atual ensino fundamental); três (16%) cursaram o secundário (equivalente ao atual ensino médio); um (5%) possuía primário e técnico-profissionalizante; um (5%) possuía diploma do ensino superior, além do ensino técnico em Enfermagem.

QUADRO 6: DADOS DA ESCOLARIDADE DE 24 ENTREVISTADOS

Nome	Local de nascimento	Escolaridade
João da Baiana	Rio de Janeiro	Alfabetização
Donga (Ernesto dos Santos)	Rio de Janeiro	2º ano primário
Patrício Teixeira	Rio de Janeiro	?
Pixinguinha	Rio de Janeiro	Secundário
Heitor dos Prazeres	Rio de Janeiro	Primário incompleto; Profissional incompleto
Carlos Cachaça	Rio de Janeiro	?
Alcebíades Barcelos (Bide)	Niterói	4º ano primário
Clementina de Jesus	Valença	Primário
Walfrido Silva	Rio de Janeiro	Técnico (Contabilidade)
Ismael Silva	Niterói	Primário
Cartola	Rio de Janeiro	4º ano primário
Ataulfo Alves	Miraí-MG	?
Booker Pittman	Dallas-Texas (EUA)	?
Nelson Cavaquinho	Rio de Janeiro	?
Synval Silva	Juiz de Fora	?
Aniceto Menezes	Rio de Janeiro, Estácio de Sá	Primário
Jamelão	Rio de Janeiro	Primário
Raul de Barros	Rio de Janeiro	Primário incompleto

Orlando Silva	Rio de Janeiro	Primário
Elizeth Cardoso	Rio de Janeiro	Primário incompleto
Carmen Costa	Trajano de Moraes-RJ	Alfabetização
Zé Kéti	Rio de Janeiro	Ginásio (1º Ano)
Dona Ivone Lara	Rio de Janeiro	Superior
Dona Zica	Rio de Janeiro	Alfabetização

Fonte: elaboração própria dos autores — Depoimentos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro; Zaíra (2020); Silva e Filho (1983, p. 28); Lopes (2000, p. 25).

Embora reflitam a dificuldade geral do acesso aos níveis mais elevados da educação formal, especialmente ao ensino superior, os índices de escolarização desse grupo são bem superiores à média nacional. Segundo Komatsu *et al.* (2019, p. 711), o percentual de brasileiros com o ensino primário completo em 1950, quando todos os/as depoentes já haviam excedido a idade escolar, era de aproximadamente16%, no nosso grupo 45%; a taxa de analfabetismo, nula no nosso levantamento, chegava a 42% na população geral; e o percentual de indivíduos com ensino secundário completo superava a média nacional, que não alcançava os 3%.

Esses números são ainda mais expressivos quando consideramos o efeito diferencial das dificuldades de acesso à educação sobre a população negra. Os dados a esse respeito são imprecisos e escassos durante a primeira metade do século XX, mas podemos ter uma ideia da desigualdade racial na educação desse período tomando como base a década de 1970. Comentando os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, do ano de 1976, González e Hasenbalg (1982, p. 92) observam:

> Considerando-se as pessoas de cinco anos ou mais na data de referência, a proporção de analfabetos entre não brancos (40%) é quase o dobro da dos brancos. O grau de desigualdade educacional experimentado por pretos e pardos aumenta rapidamente quando são considerados os níveis mais altos de instrução. O grupo branco tem uma oportunidade 1, 55 vezes maior que os não brancos de completar entre 5 e 8 anos de estudo e uma oportunidade 3,5 vezes maior de cursar 9 ou mais anos de estudo.

Por outro lado, verificamos a efetividade desses obstáculos nos dados da outra metade dos sujeitos incluídos no levantamento: 55% não terminou o primário, três (16,6%) tiveram passagens curtas pela instituição escolar — entre um e dois anos no máximo —, suficientes apenas para aquisição das habilidades básicas em leitura e escrita. Dona Zica, caso extremo (5%), nunca frequentou a escola.

No entanto, entre os sujeitos que compõem o grupo de menor escolaridade, estão alguns dos mais bem-sucedidos musicistas, tanto profissional quanto economicamente, como Donga, Elizeth Cardoso e Raul de Barros. O que isso pode significar? Nossa hipótese é a de que, apesar de limitadora, a ausência de educação formal não era um empecilho intransponível para o exercício da profissão de instrumentista e compositor. Mais precisamente, que as dificuldades

de acesso à escola não eram suficientes para impedir que esses musicistas adquirissem determinadas habilidades e saberes relevantes para a ascensão social, inclusive aqueles veiculados pelas instituições educacionais. O exemplo do oficial de justiça do Supremo Tribunal Federal (STF), Donga, que aprendeu a falar francês por conta própria apesar de não ter passado do segundo ano primário, é uma evidência eloquente disso.

Assim, mesmo os que tiveram experiências escolares decisivamente marcadas pela exclusão, dificuldade de acesso e permanência revelam, por meio de suas trajetórias, o papel estratégico que a *educação* — em sentido mais amplo — cumpriu em seus processos de mobilidade social. A iniciativa de educar-se, com ou sem o aval da instituição escolar, mostra-se um traço unificador de suas histórias e, como vimos na primeira parte deste capítulo, das gerações anteriores de lideranças das associações e comunidades negras do Rio de Janeiro e de Salvador.

Além de se contrapor às teses sociológicas que desacreditavam a capacidade de mobilização autônoma da população negra na sociedade escravista ou pós-escravista[391], esses traços preliminares das trajetórias educativas de nossos interlocutores desafiam preconceitos difundidos na história e historiografia do campo musical. De um lado — repito uma vez mais — o estereótipo racista do "malandro" — sujeito avesso às convenções e instituições basilares da vida na sociedade capitalista (família, escola, trabalho) e inclinado a transgressões (roubo, contravenção, violência) —, que desde os anos 1920 costuma ser apontado como síntese da vida dos sambistas no Rio de Janeiro. De outro, os sensos comuns essencialistas segundo os quais a cultura negra é produto de uma "natureza" racial, ou de uma herança africana "primitiva", alheia às esferas oficiais do saber e que age sozinha, prescindindo de processos educativos e formativos conscientemente engendrados[392]. As narrativas que comentaremos a seguir reforçam nosso argumento.

"O resto foi por minha conta": da inacessível escola pública às estratégias de escolarização

Um dos obstáculos para o acesso à educação formal entre as classes populares no pós-abolição em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo era a insuficiência de estrutura e de investimento público; ou seja, a carência de escolas e de professores, a despeito da reconhecida importância dada à educação pelas elites brasileiras nos debates sobre a modernização do país

[391] Lucindo (2016, p. 305-308); McCann (2004, p. 52-54); Ramos (1995, p. 182).
[392] McCann (2004, p. 52-54); Ramos (1995, p. 182).

entre o fim do século XIX e início do XX. Para a população negra, essa insuficiência era potencializada, entre outros fatores, pela discriminação de raça-classe na instituição escolar[393].

Dialoga com essa realidade as reminiscências do compositor e instrumentista João da Baiana sobre seus primeiros estudos no Rio de Janeiro dos anos 1890:

> Eu, diretamente não aprendi a ler, que naquela época não tinha colégio público quase, né? Tinha casa de família e minha mãe me botou pra aprender desde o segundo livro de leitura de Felisberto de Carvalho. *O resto foi por minha conta.* Era numa casa de uma família, e ela tinha cinco ou seis filhos. Ela então dava a carta do ABC pra gente estudar o bê-á-bá. E ela ia fazer lá o almoço e ia tratar da casa. Ela só voltava quando a gente já estava certo. (Minha mãe pagava, naquela época, 2$500 por mês, a essa família pra ensinar nós a ler). A gente ficava brincando, ficava tocando samba, cantando, batendo, quando ela voltava, coitada, era tanta criança! (João da Baiana, 1966, CD 94, f. 6, grifo nosso).

Além da impossibilidade de acesso à escola pública, que para a memória de João se manifestava como quase inexistência, chama a atenção nesse testemunho a presença aparentemente usual de educadores comunitários/familiares — as "casas de família". Pixinguinha também relata algo semelhante. Embora tenha frequentado escolas *stricto sensu*, afirma que se alfabetizou em um "um colégio pago", junto a outros irmãos; as aulas eram ministradas por um tal professor Bernardes. Zé Kéti também menciona um "colégio particular" como lugar de suas "primeiras letras", nos anos 1920[394].

Esse tipo de investimento privado na educação básica dos filhos era comum em fins do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro, tanto para famílias de melhor situação econômica — como a de Pixinguinha — quanto das classes menos favorecidas (caso de João e Zé Kéti). No caso destas, o investimento privado buscava suprir a inacessibilidade da educação pública e/ou evitar constrangimentos de raça e classe[395]. O relato de João sugere que, além de sua mãe, muitos outros pais e mães recorriam às escolas familiares ("era tanta criança!"), pagando um valor que poderia ser significativo para famílias de renda modesta. De fato, o empenho era coletivo. Não esqueçamos que essas escolas alternativas se situam na mesma época em que iniciativas como as de Hilário Jovino e do Centro Cívico Monteiro Lopes buscavam suprir as necessidades educativas formais das comunidades negras cariocas (cf. Capítulo 4).

Heitor dos Prazeres, cuja família pertencia ao mesmo núcleo comunitário que a de João, nos fala da banalidade da exclusão de meninos negros quando os pais insistiam no direito a usufruir das escolas públicas:

---

[393] Lucindo (2016, p. 318-319).
[394] Pixinguinha, 1966, CD 123.1, f. 5; Zé Kéti, 1967, CD 176.1, f. 2.
[395] Lucindo (2016, p. 319); Schueler e Magaldi (2009, p. 46).

> Meus primeiros estudos foram em 261escolas, porque cada dia era numa escola que eu era expulso. De formas que, quando parei um bocadinho mais foi no Externato Souza Aguiar, no Colégio São Sebastião, na Benjamin Constant, que era na Praça XI. Tive no colégio da rua de Santana, o Colégio dos Padres, onde eu fui expulso por causa de uma bolazinha de meia, porque futebol naquele tempo era vagabundagem. E o lugar que eu parei mais foi o Externato Souza Aguiar, que lá eu gostava mais porque ali aprendi a profissão, eu era doido pra fazer qualquer coisa, aprendi a profissão de torneiro lá na Rua do Lavradio. (Heitor dos Prazeres, 1966, CD 184, f. 1-2).

Sendo a identidade racial elemento caro à obra pictórica e musical de Heitor dos Prazeres, e em face de seu contato com movimentos negros do Brasil e da África, parece improvável que ele não entendesse — ainda que não diga explicitamente — que o motivo de suas expulsões fosse menos as bolinhas de meia do que o corpo da criança que brincava com ela. O que aconteceria se ele, ou João, ou outro colega de sua cor, resolvesse puxar um verso, um ponto ou batucar no intervalo das aulas?

Problemas similares atravessam a trajetória escolar de Aniceto Menezes, 11 anos mais jovem que Heitor, marcada por "recomendações de transferência". Sua primeira professora teria chamado seu pai para dizer:

> "Eu tenho outros alunos; se eu der a eles o que o seu filho precisa, vou prejudicá-los; e seu eu der ao seu filho o que estou dando a eles, vou prejudicar ao seu filho. Porque seu filho é muito lúcido, seu filho é muito inteligente. O senhor faça um favor, arrume uma outra escola do garoto, que eu gosto muito dele e não quero prejudicá-lo". Papai então me colocou em outra escola, particular, na mesma rua. (Aniceto Menezes, 1991, 811.1, f. 4).

A mesma situação se repete anos depois, segundo Aniceto, em outra escola. Ele atribui essas recomendações à incapacidade das instituições de atender às suas necessidades, algo que converge com sua reconhecida inteligência, admirada nos circuitos vernáculos de samba do Rio. Contudo talvez essa seja uma maneira de evitar uma memória dolorosa, já que sua suposta inadequação às escolas talvez encobrisse motivos relacionados à sua cor.

Outro ponto que merece destaque no discurso de João da Baiana é a afirmação de que o "resto [do aprendizado escolar] foi por conta", o que demarca o fim da educação formal e sinaliza a importância do autodidatismo — que aqui tem evidente sentido comunitário — e de esferas de aprendizado extraescolares para os musicistas de seu grupo social e de seu círculo mais próximo de convivência.

Carmen Costa, 23 anos mais jovem que João, nos fala mais diretamente dos problemas enfrentados pela infância negra, em especial pelas meninas negras, em sua luta precoce pelo

direito à educação, fora e dentro das escolas. Também nos provoca a refletir sobre a relevância histórica e existencial das experiências de violência racial:

> MIS: na fazenda [da Agulha, Trajano de Moraes-RJ, onde nasceu], você chegou a estudar?
> Carmen Costa: Não, quando eu vim pra Niterói, *os filhos da minha patroa estudavam, então foi aí que eu aprendi um pouquinho*. Quando eu segurava um, olhava os outros na mesa então eu aprendi. Eu escrevi uma carta pra minha mãe, me lembro bem, quando *a minha patroa começou zangar comigo eu escrevi uma carta pra minha mãe*. Eu não sei se ela entendeu, mas que mandou me buscar me mandou. Porque, os selos, eu botei aqueles de garrafa de cerveja, em 1930 tinha muitos selos. E escondi a carta entre o garoto e eu, que eu estava segurando, e o correio parece que mandou aquela carta pra minha mãe porque, de repente, a *minha patroa me deixou ir embora*. Foi assim que eu aprendi. Quando eu entrei numa escola, já estava com os meus 11 anos, fiquei poucos dias porque... Foi coisa de um mês ou dois meses. Que eu senti, que era fim de ano e minha diretora, minha professora e minha diretora, tinham organizado uma festa. *Todos os alunos iam cantar*. Eu fui uma das alunas da minha sala que a minha professora disse "você vai cantar também!". Como eu gostava de música, fiquei toda feliz. Até hoje me lembro a música que ia cantar: "Chega seu Zé, chega Mané, chega Pedro e Bastião/Seu Juca vai contar o que viu na capitar/uma coisa de fazer espantação". Fiquei toda feliz que ia me apresentar assim vestida de moleque. *Mas a minha diretora depois resolveu tirar o meu papel e dar para outra aluna.* Eu fiquei ofendida com aquilo, quer dizer, em menos de três meses de escola fiquei com tanto desgosto, que eu vi que a aluna era mais bonita do que eu, nunca mais eu quis ir à escola. Então nunca eu fiz, não terminei nem o primário. (Carmen Costa 1972 CD 83.1, f. 2, grifos nossos).

A narrativa de Carmem Costa reúne vários elementos constitutivos das infâncias negras no pós-abolição: a necessidade do trabalho doméstico precoce e o afastamento do seio familiar; a violência da patroa; a carência e a dificuldade de acesso à educação formal; a exclusão e a violência psicológica operada pelos profissionais das instituições escolares. Além disso, sinaliza continuidades em relação ao passado escravista: a imagem da escravizada doméstica que observa, silenciosa, as lições da "sinhá-moça" para aprender clandestinamente a ler é evocada por Silva e Araújo (2005, p. 69) como representativa das brechas ao letramento escravo[396]. E continuidades com o tempo presente: a negação do direito pleno à educação pública e de qualidade e a persistência do trabalho doméstico análogo à escravidão na experiência de muitas mulheres (crianças, jovens e adultas) negras e periféricas.

Por outro lado, vemos aí também um retrato de resiliência e autonomia possíveis: na narrativa, Carmen mobiliza suas próprias capacidades intelectuais e morais para aprender a leitura e a escrita sozinha. Com astúcia, ela consegue, pelo exercício da escrita, contatar a mãe para escapar à patroa violenta. Mais tarde essa agudeza de espírito também foi fundamental

[396] Acionamos aqui a perspectiva freiriana de letramento, cujo significado abrangente vai além do domínio dos códigos e da técnica da escrita. Para Freire (2006), a leitura do mundo vem antes da leitura da palavra, ao tempo que a palavra só se investe de sentido quando expressa o *mundo realmente vivido*. As pessoas tanto mais se constituem como sujeitos epistêmicos e políticos, capazes de ler criticamente suas realidades para transformá-las, quando a elas é garantida a possibilidade de associar a leitura do mundo e a leitura da palavra.

para a realização do sonho de ser cantora e para desafiar, ainda que tardiamente, a diretora da única escola que frequentou, que quis convencê-la de que seu corpo não era adequado para ocupar lugar de destaque.

Mas Carmen permaneceu fortemente marcada por essa experiência de discriminação. Ela volta a mencioná-la minutos depois em seu depoimento. Mesmo que tenha superado boa parte de seus efeitos práticos, com ajuda de familiares e amigos, os custos emocionais do episódio não seriam esquecidos:

> MIS: Carmen, você se lembra, nesse início, quais as pessoas que mais ajudaram você e as pessoas que mais criaram obstáculos?
> Carmen Costa: Bom, o [Grande] Otelo quis me ajudar muito. Agora, os obstáculos... é bom a gente não lembrar. Por exemplo aquele da escola, que eu quis cantar e a moça tirou meu número e *eu fiquei muito chocada*. (Carmen Costa 1972 CD 83.1, f. 3, grifo nosso).

Dona Zica viveu e narrou um drama muito similar ao de Carmen, cujo palco é a cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1920:

> Olha, não tenho vergonha de dizer: nunca, não sei como é que se entra numa escola. O que eu aprendi... Quando eu tinha 7 anos, a minha mãe lavava pra essa família e ela me pediu pra eu ir com ela. Eu tinha 7 anos. Então ela pediu à moça que me ensinasse a ler e escrever. A moça me ensinou (que naquele tempo tinha a cartilha do ABC) então a moça me ensinou "a", "b", "c", "d", mas não me ensinou a juntar. Quer dizer, que aqui [apontando uma palavra na bancada da entrevista] eu não sabia que era "fundação", sabia que aqui era um "f", a letra era um f, era um u, era um n, mas não sabia formar "fundação". (Naquele tempo não tinha menino nem menina de rua, *todo mundo trabalhava*). Com 7 anos, eu trabalhava nessa casa dessa moça, eu lavava louça, ariava panela, lavava banheiro, e a cartilha nada, ela só me ensinou aquilo e pronto.
> Então, naquele tempo botava o jornal nas portas. Botava o *Jornal do Brasil* e o *Jornal do Comércio*, aí dizia assim [a patroa]: "Oh, Zica, apanha lá o *Jornal do Brasil*!". Eu não sabia que aquilo era Brasil. Aí eu vinha com o *Jornal do Comércio*. *Ela me dava aquele jornal, me batia, eu saía chorando: "Meu Deus, como é que eu vou fazer, eu não conheço!"*. Quando foi um dia eu fiquei pensando: o que que eu vou fazer pra eu não apanhar mais? Eu já tinha meus nove anos, eu disse: o que que eu vou fazer pra eu não apanhar mais? Eu digo, quando ela me pedir o jornal, eu vou ver qual é a letra que diz Brasil e que diz Comércio. Eu fiquei, aquilo, de noite, matutando. Quando chegou de manhã ela me pediu o jornal. "Panha lá o jornal Do Brasil". Aí eu falei, "a... o Jornal do Brasil, eu vou ver qual é que tem a letra. Ah... b, b, Brasil". Fui lá levei o jornal. "Ah, té que enfim!". Aí eu fui, com a minha força de vontade, eu fui aprendendo. (Dona Zica 1993, VI-00257.1-, 20'-30', grifo nosso).

A associação entre o trabalho de doméstica, a violência da patroa e a educação por conta própria como caminho de libertação liga as narrativas de Zica e Carmen. Esta foi enviada para trabalhar sozinha na casa de uma família, enquanto Zica começa acompanhando a mãe, mas logo se torna, ao que parece, a única empregada da casa. As mães de ambas — isto me parece claro — tinham esperança de que, além do serviço, as filhas tivessem acesso a alguma instrução.

Também nos dois relatos a importância da educação é sentida na pele e sua aquisição é fruto da "força de vontade" das protagonistas e de suas mães. Essa *força* é central nessas narrativas, tanto quanto as dores e privações; nela se fundamenta, em medida decisiva, o processo formativo que essas duas mulheres empreenderam de si mesmas ao longo da vida.

Essa díade entre violência e força de vontade também é relevante nas trajetórias de sucesso escolar que encontramos na pesquisa, ainda que nesse caso as dores tenham menos espaço nas narrativas que os êxitos. Pois sabemos, através da historiografia, que essas trajetórias foram concretizadas em contextos hostis. Analisando a documentação produzida pelos educadores brancos responsáveis pelas políticas educacionais entre 1917 e 1945, Dávila (2003) mostrou que as crianças negras constituíam para eles um problema biopolítico. Se não eram impedidas legalmente de frequentar a escola pública nesse período, e se havia mesmo um esforço por parte desses intelectuais no sentido de ampliar suas presenças nas escolas, era porque as viam como indivíduos "degenerados" pela raça, pela escravidão e pela pobreza. O *melhoramento da raça brasileira* passava, assim, pela inculcação nessas crianças, por meio da educação, de hábitos, comportamentos (a higiene, alimentação, religião etc.), valores e culturas modelados desde referenciais europeus. Segundo esse ideário eugenista, a brancura — marcador cultural de um projeto de civilidade — podia ser "aprendida" por meio da internalização de gestos, atitudes e disposições morais que atenuariam a "degeneração moral".

E apesar de toda violência que a instituição escolar engendrava, ela constituía um lugar cuja ocupação era determinante para os anseios de ascensão social e realização existencial da população negra. Imaginemos como é lutar contra a desumanização tentando usufruir dos capitais oriundos de uma estrutura de ensino que a todo momento nos constrange e violenta: eis a ordem do conflito travado pelas comunidades negras em busca de instrução. Esse conflito dilacerante se manifesta diferencialmente nas experiências aqui narradas. É determinante para o abandono dos estudos e dá a medida do esforço daqueles que, como Dona Yvonne, conseguiram concluí-los.

"Um trabalhador extraordinário e um cantador de improviso": processos formativos e o mundo do trabalho

Entre as adversidades enfrentadas pelos/as musicistas no acesso à instrução formal estava também a relação complexa e contraditória formada pela necessidade e pelo valor atribuído ao trabalho, presente na maioria dos testemunhos citados até aqui. Em mais de um terço das 17 narrativas que tocam diretamente em experiências pessoais com a educação formal, estão

presentes referências ou reflexões acerca das sobreposições e (des)encontros entre a educação e o mundo do trabalho. A de Elizeth Cardoso é uma delas:

> MIS: antes de ser musicista, você teve outras profissões não?
> Elizeth Cardoso: Aos 10 anos de idade, devido à situação, não é?, de família assim, não é?, eu tive que deixar os meus estudos para trabalhar, para ajudar um pouco a minha casa, a minha mãe. E fui trabalhar num varejo de cigarros, que era na rua São José esquina com Vieira Fazenda. [...] Eu quero também pedir muitas desculpas a todos que estão aqui. [...] Eu não tive tempo de estudar, eu estudei pouco. Por isso talvez eu tenha um pouco de dificuldades para me expressar. Eu procuro dizer aquilo que vem de dentro de mim. (Elizeth Cardoso, 1970, CD 61.2, f. 2,10).

Elizeth atribui, com evidente tom de lamento, o abandono da escola à necessidade do trabalho para ajudar no sustento familiar, lamento que soa quase como um pedido de desculpas pela sua pouca escolarização. Esses sentimentos se mostram também nas narrativas de Carmen Costa e Dona Zica. Carmen descreve o "pouquinho" de instrução formal que foi capaz de absorver em sua vida de trabalhadora e constata, como que indignada e resignada: "não terminei nem o primário." Dona Zica destaca sobretudo a importância do trabalho nas infâncias de sua geração ao dizer que "naquele tempo todo mundo trabalhava" e que não havia "meninos de rua"; mas também fala, entre a altivez e o constrangimento, da ausência da escola em sua vida: "não tenho vergonha de dizer, nunca, não sei como é que se entra numa escola." Elas, assim como outras crianças negras de sua geração, tiveram de lidar com uma ideologia difusa, oriunda dos grupos dominantes, que culpava os excluídos da escola por sua própria exclusão e relacionavam a falta de instrução ao "atraso" ou à "inutilidade"[397]. As leituras de mundo dessas musicistas parecem, ambiguamente, reproduzir e denunciar esse ideário.

Jamelão apenas menciona os estudos ao falar de sua rotina precoce de trabalho, em termos muito similares aos de Elizeth, porém com um tom mais próximo à altivez de Dona Zica:

> Jamelão: 9 anos [1922]. 9 anos eu já estava já... defendendo [vendendo jornais]. Eu tava, no colégio Visconde de Cairu, no Meyer e à tardinha eu pegava o jornal pra ir faturar um dinheirinho pra ajudar, não é? Meus pais não tinham grandes condições e ainda houve um problema de separação. O meu pai abandonou a família e eu tive que dar aquela ajuda. [...] Por incrível que pareça eu ganhava bem. [...] Eu saía por aquelas ruas apregoando o jornal, a minha voz... Eu acho que a minha voz aprendeu a ficar aberta assim através... [desse trabalho]. (Jamelão, 1972, CD 53.1, f. 2).

Esse turno duplo de jornaleiro e estudante não implicou de imediato no abandono da escola, mas a necessidade de entrar no mundo do trabalho para garantir o sustento da família, seguramente sim. Jamelão conta que interrompeu os estudos aos 14 anos de idade, quando

[397] Lucindo (2016, p. 320).

procurava se profissionalizar como jogador de futebol. É provável que a urgência da sobrevivência tornasse o trabalho mais valioso e apreciado pelas crianças e suas famílias que as incertas promessas do sistema educacional, como a historiografia do pós-abolição tem apontado[398]. O mesmo se observa nos pronunciamentos de Heitor dos Prazeres sobre o tema, pois já o vimos dizer que "era doido" para "aprender uma profissão". Além do desgosto advindo das suas reiteradas expulsões da escola, outras razões mobilizavam seu interesse pelo mundo do trabalho:

> [Meu pai] Era músico militar e era marceneiro. *E são[saberes] que também eu herdei dele*. Trabalhei muitos anos, sustentei família na marcenaria. Ainda... me julgo ainda operário. Ainda se tiver necessidade ainda trabalho em marcenaria, que eu tenho muito prazer, não é desonra nenhuma. [...]
> Era o tempo do aprendizado e eu fui aprendiz de tudo: fiz um estágio em tipografia, marcenaria, de sapateiro, alfaiate. Mas fiquei mesmo na marcenaria, e trabalhei muitos anos em várias dessas casas de marcenaria aí da cidade [...]. *Meu pai e minha mãe não ganhavam suficiente e eu queria ajudar*. (Heitor dos Prazeres, 1966, CD 184, f.1-2, grifos nossos).

Heitor lembra que os pais não gostavam de o ver trabalhar na rua, porque, segundo eles, era coisa de "vagabundo". Essa contraditória associação entre *trabalho* e *vagabundagem* pode ser compreendida quando constatamos que Heitor chegou a ser preso pelo dispositivo autoritário do crime de "vadiagem", ainda quando criança. Para meninos negros, bastava andar desacompanhado para estar sujeito a tal dispositivo (FISCHER; GRINBERG; MATTOS, 2018, p. 181-182). O receio de que isso se repetisse — acreditamos — levava os pais a repreendê-lo por sair às *ruas* para trabalhar e, provavelmente, também para se divertir, fazer música, enfim, ser criança. De todo modo, a música e o valor trabalho (para além de sua necessidade) eram heranças imateriais familiares, atribuídas sobretudo ao pai, a forjar a personalidade e a história de Heitor dos Prazeres.

O trabalho tinha significados similares para o compositor Alcebíades Barcelos, o Bide. Como o leitor deve se lembrar, a infância de Bide se confundia com o chão da fábrica, que ele aprendeu a admirar como lugar de aprendizado do ofício de sapateiro, do qual se orgulhava, e que era compartilhado pelo irmão e pelo pai (cf. Capítulo 2). A ausência da escola tem como contrapartida a maestria nessa arte e o apreço por ela, cultivados no seio familiar.

A conexão-disjunção entre trabalho e educação formal está presente mesmo quando não verbalizada, pois são raras/os as/os musicistas (três em 24) que não começaram a trabalhar por volta dos 10 anos de idade. Mas o trabalho tinha funções e significados outros e mais positivos

[398] Schueler, Rizzini e Marques (2015, p. 160); Lucindo (2016, p. 313).

na vida desses(as) sujeitos/as do que o de rivalizar com as trajetórias escolares. No quadro a seguir, vemos que o saxofonista norte-americano Booker Pittman e Pixinguinha, indivíduos de origem socioeconômica classificável como "classe média", também exerceram cedo trabalhos não artísticos. Pittman (1969, CD. 128.1, f. 2-6) conta que isso não se devia à necessidade material, mas à intenção dos pais de fazer os filhos incorporarem o *valor* do trabalho no período de suas férias escolares em Dallas (Texas) — algo similar à experiência de Pixinguinha. Há evidências desse valor nas memórias de Jamelão, Bide, Zica, Heitor dos Prazeres, e, em muitas delas, esse valor está frequentemente associado também às heranças musicais familiares e comunitárias.

QUADRO 7: TRABALHOS FORA DO MERCADO CULTURAL

Nome	Trabalho(s) em ordem cronológica	Idade aprox. do primeiro trabalho
João da Baiana	Aprendiz no Arsenal da Marinha, cocheiro; estivador	13
Donga	?	?
Patrício Teixeira	Vendedor ambulante	13
Pixinguinha	Operário dos telégrafos	14
Heitor dos Prazeres	Engraxate, vendedor de jornais, carpinteiro	10
Carlos Cachaça	Cobrador de aluguéis em Mangueira; ferroviário	10
Bide (Alcebíades Barcelos)	Sapateiro	9
Clementina de Jesus	Empregada doméstica e lavadeira	15
Walfrido Silva	Contador no Arsenal da Marinha	17
Ismael Silva	Menino de recados; faxineiro	11
Cartola	Operário de construção civil; serviços gerais (Ministérios do Trabalho, Secretaria de Segurança Pública da Prefeitura do Rio de Janeiro	11
Ataulfo Alves	"tudo" (engraxate, campeiro, candeeiro de boi, carregador de marmita, menino de recado), limpador de vidro e prático de farmácia	8
Booker Pittman	Engraxate	10
Nelson Cavaquinho	eletricista, operário da construção civil; policial militar	10
Synval Silva	Mecânico; motorista	?
Aniceto Menezes	Cozinheiro; entregador de carvão; engraxate; estivador; aprendiz de lavador	10
Jamelão (José Bispo dos Santos)	Vendedor de jornais; operário de fábrica; investigador de polícia	9
Raul de Barros	Menino de recados; datilógrafo da polícia	10
Orlando Silva	Operário de fábrica	12
Elizeth Cardoso	Vendedora; cabelereira	10
Carmen Costa	Babá ("ama-seca") e empregada doméstica	9
Zé Keti	Operário de fábrica de calçados; policial; funcionário do IAPETEC (RJ)	8
D. Yvonne Lara	Enfermeira; assistente social	18
D. Zica	Empregada doméstica; cozinheira; pequena empresária	7

Fonte: elaboração própria dos autores — Depoimentos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro; https://dicionariompb.com.br/artista/nelson-cavaquinho/; Castro *et al*. (2017); "Vida Social", *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1911, p. 2. Lopes (2000).

Durante alguns minutos dedicados à memória de Elói Antero Dias (Mano Elói) no depoimento da Escola de Samba Império Serrano, um dos integrantes não identificado da agremiação pediu a palavra. Contrariando os entrevistadores, que afirmaram expressamente o enquadramento que queriam dar ao personagem — "Isso mesmo, nos interessa Elói *como sambista*" —, disse ele:

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

A sabedoria e a importância de Elói, segundo esse testemunho, residiam em uma serena economia da palavra e capacidade de escuta, uma filosofia vinculada à sua vida de *trabalhador que luta com inteligência* e de liderança do samba — duas atividades nas quais saber ouvir e saber como e quando dizer são fundamentais. Lado a lado com seu protagonismo como musicista e *performer*, Elói foi, como vimos, um grande organizador político do circuito das escolas de samba, dos estivadores e de outros trabalhadores, de associações culturais e de classe, e mediador das negociações desses grupos com a elite política da capital.

Para a memória coletiva dos seus contemporâneos e aprendizes, não parecia correto apartar essas dimensões de sua existência: Elói foi macumbeiro, versador, sambista, cantor, compositor, trabalhador, sindicalista, pensador, liderança histórica das comunidades de samba do Rio de Janeiro (cf. Capítulo 4). Essa memória também mostra que, embora Elói tenha provavelmente debatido ideias comunistas, marxistas e anarquistas em sua longa trajetória sindical, e ainda que ele tenha frequentado as escolas da capital (do que não se tem notícia), seu pensamento não era meramente teórico e nem nascera da instituição escolar. Pois, como indica nosso narrador, os ensinamentos de Mano Elói estavam além e aquém dos saberes formais, isto é, eram também práticos e sublimes.

Vai no mesmo sentido o depoimento de seu Armando Passos, presidente da Portela em 1968, sobre o grande líder dessa escola, Paulo Benjamin, contemporâneo e amigo de Mano Elói:

> Agora, falando sobre a vida do grande Paulo da Portela [Paulo Benjamin], eu que convivi com ele nos primórdios posso dizer que era um tímido. *Era um homem de uma capacidade extraordinária, repentista, de domínio da massa. Não era valente. Isso é importante: dominava a massa com um simples olhar, um simples gesto*. E tudo por quê? Porque não tinha mulher, não tinha criança, não tinha homem*, para ele era tudo igual no samba*.
> *Falava, tinha o dom da palavra. Não tinha o primário, mas tinha o dom da palavra.* De maneiras que supria [essa falta]. (Portela, 1967, CD 187.1, f. 4, grifos nossos).

Também é conhecida — embora ainda deva ser estudada de uma perspectiva mais atual — a atuação de Paulo da Portela como líder político a intermediar as negociações das escolas de samba com os grupos no poder[399]. Esse "dom da palavra" e a habilidade da escuta de todos ("para ele era tudo igual no samba"), que faziam o seu respeito como *regente* (maestro) dos desfiles, o aproximam muito de Elói (e de Hilário Jovino!). É de se notar, a esse respeito, a importância da prática musical do verso de improviso, do "repente", no desenvolvimento de tais habilidades; um expoente das rodas vernáculas negras de samba dos anos 1920 e 1930 dificilmente se afirmaria como tal sem essa *expertise*.

Elói e Paulo ilustram um fato histórico da maior relevância para a cultura e política cariocas: a íntima relação dessas duas dimensões como processos formativos desenvolvidos na vida e na luta de cativos/as e africanos/as livres (centro-africanos especialmente) nos cafezais do Sudeste, onde prosperaram (e ainda prosperam) jongos, calangos e outras artes de versejar estudadas por Nei Lopes ([1978] 1992), Martha Abreu (2015) e outros. Não sabemos a origem da família de Paulo, mas Elói é oriundo do Vale do Rio Paraíba (RJ), onde também se formaram ou iniciaram os aprendizados de muitos de seus professores e companheiros do mundo do trabalho, associais culturais e das escolas de samba.

O "dom da palavra", habilidade basilar dessas lideranças, nos remete à *tradição oral africana na diáspora*. Não se trata de um saber "aprendido" no sentido propagado pela escola convencional, mas de saber vivido e compartido na dinâmica cotidiana comunitária que é própria da tradição (BÂ, 2013, p. 20). Paulo e Elói eram mestres detentores de conhecimentos ancestrais que foram continuados e recriados através deles, de seus descendentes e de seus exemplos.

[399] Silva e Santos (1979).

Nesse sentido, a sabedoria "sublime" e o "dom da palavra", que constituem Paulo e Elói como *pessoas distintas*, e que estão presentes no trato social e nas suas qualidades como oradores e musicistas, evocam a noção de *oralitura*, tal como acionado por Martins (2003) para analisar ritos e performances afro-brasileiros, como os congados mineiros. Oralitura diz respeito a um saber que emana da experiência e que se inscreve no corpo "[...] não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja ele estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc." (p. 66).

O compositor Ataulfo Alves foi um dos companheiros de jornada de Elói: como ele, iniciou seus aprendizados do mundo do trabalho e do verso na oralitura do Vale do Rio Paraíba (RJ). Ele nos fala mais diretamente dos saberes que se *ensinava/aprendia* nos vales do café, entre as décadas de 1910 e 1920:

> Foi em Miraí (MG) [que comecei com a música], pela influência de meu pai, Capitão Severino. [Ele] nunca foi militar, *mas tinha o dom da palavra*: ele sabia falar para as massas, para os operários, para os colonos, e acredito que por isso deram a ele o nome de capitão, que era o homem que comandava. [...] *Foi um trabalhador extraordinário, um homem conhecedor da lavoura e, de sorte, um cantador de improviso, violeiro, sanfoneiro, um homem inspirado, repentista, não é? Eu também, com meus oito anos de idade, já dialogava com ele*, já versejava com ele no improviso. *Todos os colonos sempre cantam a sua toada, minha mãe cantava também*. (Ataulfo Alves, 1966, CD 47, f. 2, grifos nossos).

Não seria seu Severino também "capitão" da congada ou moçambique da região, posto crucial dessas instituições da cultura e política negras de Minas (Nascimento, 2016) e de todo o Brasil? Certo é que Ataulfo já era iniciado nessas habilidades do verbo, do som e do trabalho, tão valorizadas pelas comunidades negras do Rio, quando aí chegou, em meados dos anos 1920; não nos surpreende que tenha logo se enturmado nas escolas musicais dessas comunidades e reconvertido suas habilidades para o *métier* de compositor profissional de música popular.

Em João da Baiana, é a mãe que assume o protagonismo de incentivadora e professora familiar para o exercício da palavra cantada e do *dizer no corpo*:

> Desde garotinho [comecei a compor] porque eu já fazia samba de pé quebrado, de garoto né? *Tinha aquela intuição, minha mãe gostava, né*? Porque, todos eram baianos [...] o carioca o único fui eu, e eu dei pro samba, minhas irmãs eram baianas e não sabiam sambar, e eu fazia caçoada delas. E minha mãe gostava porque eu dei pro candomblé, dei pra batucada, dei pra macumba, dei pra compor *e minha mãe tinha orgulho comigo* [...]. Eu aí fazia uma *letra, um passo*, elas [as irmãs] ficavam uma onça! (João da Baiana, 1966, CD 94, f. 7, grifos nossos).

Não está claro se a "letra" a que João se refere é um passo de dança ou um verso de samba, mas a ambiguidade vale mais nesse caso: ambas as letras são possíveis porque ele as exercitava igualmente no samba, na macumba, e nos bailes das casas e associações negras, como seu contemporâneo e colega da estiva Mano Elói.

Embora permeie todo o conjunto de depoimentos, a valorização de saberes vernáculos como esses de que nos falam as narrativas citadas nesta seção, relacionados à música, ao trabalho e à política comunitária, é sem dúvida mais perceptível entre aquelas(es) que participaram por tempo duradouro de práticas afrodiaspóricas dotadas de referenciais técnicos, simbólicos e códigos de sociabilidade particulares. Práticas que formam culturas músico-performáticas relativamente autônomas e interligadas entre si: as escolas, festas, rodas ou cerimônias de samba, de "batucada", de "repente", de jongo, de macumba e de candomblé. Além das já citadas, muitas outras narrativas de integrantes das escolas de samba e/ou das casas de samba e candomblé do chamado "núcleo baiano" da Pequena África, a respeito da singularidade das habilidades e da firmeza dos valores adquiridos no seio familiar e/ou comunitário, poderiam ser trazidas aqui para reforçar esse argumento[400].

Esse também é o grupo de origem social mais humilde e que esteve mais exposto, em razão dessa condição econômica e de seu vínculo com tais universos culturais, à exclusão das instâncias oficiais de aprendizado, ao racismo religioso, à vigilância policial e a outras formas de violência racial. Entendemos que os vínculos sociais engendrados nessas práticas, conjugados à experiência dessa vulnerabilidade coletiva, potencializava o caráter político de suas epistemes e valores comunitários.

Protagonismo intelectual: resistindo aos epistemicídios dos saberes não escolares

A valorização dessas outras esferas de aprendizado e experiências formativas não implicava a simples desvalorização da educação formal legitimada pelo Estado. A educação severa recebida pelo grande partideiro Aniceto Menezes, que era ligado a diversas rodas do circuito de samba de princípios do século XX, incluindo o *núcleo de João da Baiana, Donga e Heitor dos Prazeres*, mostra isso de forma contundente. Contando sobre seus primeiros empregos na adolescência, como cozinheiro e depois como entregador de carvão, diz Aniceto:

> Ganhava 30 mil réis por mês. Naquela época [meados dos anos 1920], era dinheiro! Quando cheguei em casa com meu primeiro salário, meu pai, ao invés de me abraçar,

[400] Ver, por exemplo, as memórias em: Silva (2009); Moura ([1983], 1995).

> me elogiar, queria me meter o cacete. *"Quando eu quiser que o senhor trabalhe, eu arranjo um emprego pro senhor! O senhor vai estudar!*" (Aniceto Menezes, 1991, CD 811.2, f. 3, grifo nosso)

Para o pai de Aniceto, o estudo vinha antes do trabalho, e ponto final. O filho podia discordar de seus métodos e da rigidez da separação dessas facetas da vida em etapas sucessivas, mas incorporou plenamente o valor do saber escolar em seu uso cotidiano da linguagem. Ele conta — e este é fato bem conhecido — que seu jeito rebuscado de falar e versar, combinado com um gênio forte, despertava admirações e inimizades entre seus colegas de partido-alto e samba na Serrinha (Zona Norte do Rio), na Escola Império Serrano e na região do porto, onde foi estivador. A história de uma greve que liderou no tempo do Governo Dutra (1946-1951) ilustra essa complexa apreciação comunitária e seu profundo apreço pela cultura letrada, tingida de certo preconceito linguístico. Ele começa contando como se filiou, em 1941, ao sindicado Resistência, fundado por mano Elói nos anos 1900:

> Eu morava na casa do [Sebastião] Molequinho. Cesário Nascimento, portelense que morava na Serrinha, um dia chegou com uma porção de propostas do Sindicato dos Arrumadores do Rio de Janeiro, que na época já era [...] Arrumadores, antiga Resistência. E distribuiu com Fuleiro [primo de Dona Yvonne], Molequinho, Coronel e outros tantos. Eu pedi um a ele, ele disse que não tinha mais, porque ele não gostava de mim. Porque lá na *Serrinha havia uma parte que me chamava de pernósssstico*. Que eu não dizia "nós todo come tudo", "vancê, vosmecê". Eles queriam que eu falasse enrolado como eles. Então, o César também tinha bronca de mim. [...] Depois disso eu fui falar com seu Joaquim. *Ele gostava muito de mim, sabe? Era um líder estivador*. Aí, o seu Joaquim chegou em casa, eu pedi uma proposta a ele, ele deu. Foi assim que eu me fiz associado da Resistência, em 41. De onde eu me aposentei com 72 anos.
>
> [A greve foi] no governo de Leonardo Cruz. Nós ganhávamos $200 pra carregar um saco de 60 quilos na cabeça. Eu fui trabalhar à noite no Armazém 12. E comecei a explicar ao pessoal que não estava direito aquilo. Era muito pouco dinheiro para tanto trabalho. 60 quilos na cuca não é mole! Eu fui pro Armazém 11 fazer essa política [...]. Cheguei no 11, eu digo: "sabe o que eu vim fazer aqui? Eu vim avisar vocês que amanhã o 12 vai parar! E eles estão com medo de vocês não aderirem". "Não, se eles pararem nós também pararemos aqui também!". Quando o dia amanheceu, o serviço parou." (Aniceto Menezes, CD 811.2, f. 11, grifos nossos)

Segundo Aniceto, o Ministério do Trabalho convocou uma assembleia no mesmo dia. Zé Mariano, "um grande líder", foi chamado a discursar primeiro; depois foi a vez dele, Aniceto. Enquanto falava, um de seus colegas, "o Mineirinho da Matriz" comentava: "Ah, o Aniceto é letrado!" *Ah, meu deus do céu, quem me dera!* "*Aniceto é letrado, eu conheço ele, ele canta samba com a gente no morro da Matriz!"*. Brancurinha da Matriz". (Aniceto Menezes, CD 811.2, f. 11, grifo nosso).

Pernóstico ou *letrado*, Aniceto era uma referência de seus companheiros de luta e de música; e estes, como vemos nessas memórias, eram motivo de inspiração para que ele seguisse

em busca de seu sonhado letramento, com as ferramentas de que dispunha. *Aniceto incorporou a escrita na prática eminentemente oral do partido-alto; ele conta com orgulho que tinha um caderno com mais de 700 partidos escritos*[401], que lhe foi infelizmente roubado. No campo da instrução escolar, só não foi para além do ensino básico (o primário completo, provavelmente) porque a necessidade de sobrevivência (o mundo do trabalho novamente) e outros obstáculos, dos quais temos falado, não permitiram.

Donna Yvonne Lara, dez anos mais jovem, também cumpria esse papel de referência intelectual comunitária. Em seu depoimento, um integrante da Império Serrado (não identificado) que acompanhava a entrevista lhe fez uma reverência preciosa, para ele e para nossa discussão:

> Dona Yvonne, quando aquele pessoal [do Império Serrano] tinha dificuldade de escrever, corria na casa dela, então era ela que escrevia no papel a letra [da música] pro cara. E muitas vezes o samba tava meio duro, então ela fazia de novo ali, dava pro cara, e num pediu ao cara a parceria. [...] Hoje todo mundo tem um gravador, hoje todo mundo escreve à máquina, hoje todo mundo sabe escrever: *e naquele tempo o sujeito sabia falar, cantar, mas muitas vezes não sabia escrever, e ela que fazia esse trabalho para o pessoal*. (Dona Yvonne Lara, 1978, CD 523.3, f. 7, grifo nosso).

A fantástica narrativa de Cartola (Angenor Oliveira) sobre a "ala dos compositores" de Mangueira que ele criou, junto ao seu parceiro Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro), vai no mesmo sentido. Ela evidencia o caráter educativo, em sentido amplo, das escolas de samba nos anos 1920 e 1930:

> Eu sou fundador da ala dos compositores, *eu fiz uma escolinha para compositores*. Bom, "*escola" veio do Estácio, porque — conta o Ismael —* eles fundaram o Estácio perto da escola, no Estácio. Mas eu fiz uma escola para compositores, criei ala dos compositores, porque, em Mangueira, só quem fazia samba naquela época era eu e o Carlos Cachaça. *Aquela meninada queria fazer samba, mas não sabia como fazia*. Eu digo: vamos fazer o seguinte, vamos fazer uma ala dos compositores. Toda essa meninada que quer fazer samba, vem com o samba escangalhado, a gente conserta e diz*: "é seu!"*. Se faz assim é assim, assim, assim, ele vai acabar aprendendo, né? Então começamo. Chegava com um samba:
> — Ah, eu tenho um samba pra cantar.
> — Olha só isso aqui: olha, isso aqui tá errado, isso aqui tá errado, isso não é aqui, isso é assim, assim. Então pronto, conserta isso. *É seu o samba, pode cantar!*
> Ele chegava todo empolgado na frente, cantava:
> — *O samba é meu!*
> E tomava gosto. Quando fazia o outro, tava errado, ele ia perguntar:
> — Tá errado?
> — Tá errado, aqui tá errado.

[401] Refrãos, desafios de adivinhação, caminhos de improviso etc., diversas são as possibilidades dessa oralitura escrita, que Mestre Aniceto ilustra no disco *Aniceto Do Império — Partido Alto Nota 10* (1984). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V-pM9hYz9S8. Acesso em: 15 out. 2020.

> Aprendendo, aprendendo e assim surgiu diversos. Começando pelo Babaú [(1914-1993), compositor negro], esse Babaú do "Ai, ai, meu deus." O primeiro samba que fez não podia nem cantar porque ninguém entendia nada. E eu botei ele lá:
> — Vem cá, vai aprender a fazer samba.
> Ensinamo muita gente: inclusive o Zé Com Fome [José Ramos, 1908-1954, compositor negro] inclusive Geraldo Pereira [1918-1955, compositor negro]. (Mangueira, 1968, CD 209.3, f.1; Cartola, 1967, CD 139, 2 f.1, grifos nossos).

Embora Cartola não detalhe, deviam ser muitas as disciplinas dessa "escolinha de compositores": a correção da palavra escrita, a relação entre prosódia e a estrutura rítmica característica do samba, os caminhos melódico-harmônicos mais adequados, os caminhos para profissionalizar-se compositor e muito mais. Embora se mostre eminentemente masculina, vale notar que futuras lideranças, como Dona Zica (esposa de Cartola) e Dona Neuma (símbolo da Mangueira), meninas na década de 1930, certamente estavam aí envolvidas também, ouvindo, dançando e aprendendo. A Mangueira dessa época era cheia de lideranças religiosas femininas, que eram também festeiras e sambistas, como a mãe e a tia de Zica. A compositora Lecy Brandão (1944), formada nas rodas da comunidade, tornou-se, assim como Dona Yvonne na Império Serrano, uma das primeiras mulheres a integrar *formalmente* a ala de compositores de sua escola[402].

Testemunhos como esses, e outros citados anteriormente, mostram que na vida dessas/es musicistas, os universos vernáculos e oficiais do saber não eram mutuamente excludentes. Eram ao mesmo tempo complementares e autônomos. Nas esferas do trabalho e da música, adquiriam-se conhecimentos que a escola não ensinava; valores indispensáveis como a importância do trabalho e da luta política por uma vida digna, habilidades artísticas, vínculos afetivos e de solidariedade. *Música* e *trabalho* eram também lugares de exercício e democratização dos saberes escolares, como a escrita, mediados por lideranças como Dona Yvonne, Aniceto, Cartola, entre outras. Esses processos acabavam por alargar o escopo desses saberes e abriam o caminho para reivindicações do que hoje temos chamado de "justiça epistêmica e cognitiva" (SANTOS, 2019): políticas do saber voltadas para a valorização e incorporação das práticas e sistemas de conhecimento não ocidentais (afrocentrados e indígenas), que operam com protocolos e gramáticas próprias e que são distintos dos conhecimentos norte-eurocentrados. Dona Yvonne, ao narrar seus anos de formação, nos fala sobre essa complexa relação:

> Eu acho que tudo isso que eu faço é devido ao ambiente em que eu fui criada, viu? Que depois tem o seguinte: apesar de ir para um colégio interno, mas pra mim continuou. [...] nesse colégio eu conheci Dona Lucília Guimarães Villa-Lobos e

[402] Cf. Lopes e Simas (2015, L. 2712).

> conheci a mãe de Lígia dos Santos, era a esposa do falecido Donga, chamava-se Zaíra de Oliveira. [...] Me puseram no Orfeon Artístico e *queriam até educar minha voz. Graças a deus não houve possibilidade, porque senão, como é que eu ia cantar samba?!* [...]
> Isso foi uma das coisas que minha mãe, antes de morrer, fez de bom pra mim. Que ela me botou num colégio interno, eu estudei, aprendia a ser gente, porque se eu fosse criada aqui do lado de fora provavelmente eu só ficaria só entregue ao samba e não teria feito o meu alicerce. Que a vida de artista é uma vida pesada, né? A gente tem que correr, como dizem por aí, atrás da bola. Eu agora, depois de velha, com 56 anos, eu me dediquei [à vida de artista]. (Dona Yvonne Lara, 1978, CD 523.1, f. 1, grifo nosso).

Na serenidade de Dona Yvonne, vemos o enorme valor da educação escolar e a necessidade de resistir às suas técnicas de controle e domesticação de corpos, vozes e conhecimentos vernáculos (epistemicídio) em nome de uma universalidade monocultural. No caso em tela, situado nos anos 1940, o canto orfeônico e a música erudita, promovidas pela ditadura Vargas (1930-1945/1951-1954) e seu maestro oficial (Villa-Lobos), estavam entre as técnicas de controle e a cultura imposta. É a esses elementos que Dona Yvonne se contrapõe ao ironizar a "educação da voz". Mas o samba tampouco basta nesse mundo competitivo e cheio de preconceitos — diz Yvonne. Ele é fundamental, mas a vida não se acaba aí.

Essa realidade social e esses fluxos culturais são fundamentais para que se dimensione o significado e o papel social das associações culturais negras, especialmente das escolas de samba e das casas de tios e tias de santo, como espaços de circulação de saberes. A esse respeito, vejamos a narrativa de um dos mais famosos professores desse meio, Ismael Silva:

> Na minha família ninguém sabia nada [de ler e escrever]. [...]
> Já na época de colégio, eu aí ficava todos os dias pedindo para minha mãe me levar para o colégio, né? "A senhora não me leva pro colégio?". Ela sempre dizia assim, dava uma desculpa né — "ah, amanhã eu levo" — porque me tranquilizava, naquele dia. Mas como criança não esquece daquilo que lhe interessa, então no dia seguinte eu pedia a mesma coisa. Até que um dia eu entrei pelo colégio adentro. O colégio era aberto, esse colégio, era aberto o dia inteiro. Por sorte minha, ficava na rua em que morava. O nome do colégio não me lembro, eu sei que estava escrito assim na placa: escola primária. Quando cheguei na primeira sala, parei, aí a professora veio me atender, perguntar o que eu queria. Hoje eu imagino que ela poderia pensar tudo, não é?, eu magrinho, perninhas finas, calça curta e tal, com aspecto assim de necessitado, então poderia pensar inclusive que fosse pedir esmola ou coisa parecida. Quando ela perguntou então a resposta foi a seguinte: eu quero estudar, quero aprender a ler, tô com fome do saber. *Falei com ela que a minha fome era de saber*. (Ismael Silva, 1969, CD 5.1, f. 1; 5.2, f. 1, grifo nosso).

Oriundo de uma família de pouquíssimos recursos, provavelmente neto de escravizados, para Ismael Silva a "fome de saber" guarda uma densidade de dores, reflexões e sonhos pouco compreensíveis aos homens brancos de classe média alta que o entrevistaram no MIS. Dores, sonhos e reflexões que compõem também o dilema enfrentado por sua mãe. Seu aparente

desinteresse por matricular o filho na escola, tal como retratado na narrativa, guarda sentidos mais profundos. Dada a consciência de Ismael a respeito do valor da educação, ela, como sua primeira educadora, devia também valorizar os estudos escolares, mas conhecia igualmente os riscos que isso envolvia. Sabia da violência policial que rondava sua vizinhança pobre e sempre vigiada — a região do Morro de São Carlos, no Estácio —, do autoritarismo policial e, provavelmente, dos constrangimentos vividos por outras crianças de cor na escola. Para essa mãe, não matricular Ismael devia ser antes de tudo uma maneira de protegê-lo.

O protagonismo intelectual de Ismael nessa narrativa — sua "força de vontade", para retomar Dona Zica — se volta contra o mundo que produz esses dilemas e violências, ao mesmo tempo que ressalta o valor da escola como instituição, que, mesmo sendo parte das estruturas de poder, também pode transformá-las. Podia ser uma ferramenta para lutar contra a pobreza, o racismo e a violência policial, e a favor da construção de uma vida de músico, compositor, artesão de palavras.

"Escola" não tinha um significado qualquer para Ismael, e não é à toa que essa palavra será, em sua época, por obra sua e de suas(seus) companheiras/os, estendida às instituições que hoje são símbolos incontestes de uma cultura dita nacional: as escolas de samba, que surgem com elas(es), nos anos 1920. O circuito de cultura negra popular também é uma escola, como nos informam seus testemunhos, talvez mais importante no contexto em que viviam que as escolas oficiais, posto que pluriversas e interculturais. Nelas, ensinavam-se crianças, jovens e adultos sem discriminação de raça ou classe, e os saberes eurocêntricos não tinham precedência sobre o corpo, o gesto, o verso e as experiências vividas.

O circuito de música negra como *processo formativo*

Se hoje podemos vislumbrar, da perspectiva de uma educação antirracista e representativa da diversidade cultural constitutiva do Brasil, a valorização dos saberes sustentados na experiência e na oralidade pelas coletividades negras, devemos nos lembrar que isso é fruto de lutas centenárias. Lutas das quais participaram musicistas como Dona Yvonne Lara e Carmen Costa, professores de samba como Bide e Heitor dos Prazeres, maestros e chorões como Pixinguinha e *jazz-men* como Booker Pittman.

Esses musicistas ajudaram a legitimar criações culturais afrodiaspóricas que foram historicamente estigmatizadas em razão de um imaginário cultural racista e eurocêntrico, difundido pelas elites políticas e econômicas do país. Cada um, à sua maneira e no interior de suas comunidades, lutou pelo direito à educação formal e pelo acesso aos lugares do saber

autorizado pelo Estado; e, ao mesmo tempo, sem esquecer suas heranças culturais diaspóricas, tentaram consumir e desafiar os saberes e as instituições escolares. Independentemente de suas posições e condições sociais não estiveram alheios a essas instituições, e suas movimentações para ocupar tais espaços são embriões das lutas e conquistas contemporâneas por educação (em todos os níveis) e por justiça epistêmica e cognitiva.

Embora singulares, em sua forma e conteúdo, as narrativas analisadas comunicam experiências coletivas. As recorrências e pensamentos similares que vimos não são coincidências, mas resultam do fato de serem construídas em meio aos vínculos diretos e indiretos dos narradores entre si. Eram todos descendentes de africanos que sofreram, diferencialmente, com a violência e as desigualdades de raça e classe; viveram no mesmo período e circularam pela mesma metrópole, o Rio de Janeiro; a maior parte deles se encontrou com frequência pelas veredas da música vernácula ou profissional da cidade na primeira metade do século XX; quase todos fizeram parte de associações recreativas populares; aqueles que participavam de terreiros de macumba, candomblé e de escolas de samba, ligavam-se também por laços comunitários, familiares, e pelo universo cultural dessas práticas. Assim, ao ouvi-los em conjunto sobre suas experiências formativas não estamos produzindo diálogos improváveis. Ao contrário, estamos reconstituindo debates que eles travaram entre si ou com outros parceiros nos intervalos das rodas, das gravações, nos clubes dançantes, nos botequins e ou em suas próprias casas, já que as visitas eram constantes. Essas conexões ficarão ainda mais evidentes no sexto capítulo.

Falamos, portanto, de experiências formativas *efetivamente* vividas e interpretadas pelas comunidades negras no Rio de Janeiro desse período, e aí reside o cerne da contribuição que este capítulo procurou dar à historiografia.

Os depoimentos ao MIS são importantes documentos a conectar, através da experiência negra, as histórias da educação, sociedade e culturas da cidade. Em primeiro lugar, as narrativas comentadas na última parte do capítulo mostram que a mobilização pela educação formal foi uma constante entre os musicistas negros das classes populares cariocas, sobretudo, mas não somente, entre os que se profissionalizaram na área artística. Esse fato reforça o peso das barreiras e preconceitos de raça e classe dentro das escolas na constituição das desigualdades educacionais entre brancos e negros no pós-abolição, pois mostram que não foi por falta de interesse ou esforço que estes últimos estiveram relativamente menos presentes nessas instituições. Eles foram expulsos, "convidados a se retirar", ou decidiram se afastar como forma de autodefesa. A difícil condição socioeconômica associada à entrada precoce no mundo do

trabalho, em parte como compensação da dificuldade de acesso aos estudos, foram outros fatores a estimular sua evasão.

Contudo vimos que o esforço para suprir a ausência do ensino escolar no processo formativo e na construção de projetos de vida foi outra constante na vida de nossos interlocutores. Tal esforço passava fundamentalmente pela valorização de culturas e instâncias de aprendizado próprios, mais democráticos, no seio da família e das esferas mais próximas de sociabilidade, assim como pela aposta no trabalho como forma de fazer-se sujeito e de ajudar a família. Este é outro detalhe valioso: famílias, comunidades e associações foram essenciais para o enfrentamento dessas dificuldades, para a construção desses caminhos alternativos e, é claro, para que a música fosse sempre um elemento de coesão entre as diversas dimensões da experiência. Coesão que não excluía atritos e desigualdades, sobretudo de gênero, mas que resistia apesar de tudo, projetando futuros mais justos dentro das comunidades e na relação destas com a sociedade.

Portanto as permanências e transformações na história secular do associativismo e da música negros são frutos desse continuado *processo educativo*, coletivo, que abarca diversas dimensões da experiência. Tal processo educativo vincula o tempo das candomblecistas e mercadoras "Mina", do deputado Monteiro Lopes, à fugaz "aurora [musical] dos negros" do Rio de Janeiro dos anos 1960, quando descentes culturais dessas lideranças despontavam para o sucesso musical e contavam suas histórias ao MIS (cf. Parte I). Os tempos e cenários do cativeiro estavam presentes, através da trajetória de muitas pessoas, na constituição das comunidades e mercados culturais no centro do Brasil após a abolição. A música/performance negra, como fenômeno social, constitui o núcleo artístico desse processo, como objeto e meio de aprendizado e socialização essencialmente coletivos.

CAPÍTULO 6. CIRCULARIDADES CULTURAIS, SOCIABILIDADES E CONSCIÊNCIA RACIAL (1890-1940)

Mas como eram mesmo as músicas que se fazia nas associações e fora delas, no cotidiano das comunidades negras? Como essas práticas interagiam e se transformavam, como eram levadas "do terreiro ao palco"? Quem as fazia circular pela cidade, chegar às gravadoras e até a outras partes do mundo? Essas questões, que tangenciamos no primeiro e segundo capítulo, ocuparão o centro de nosso debate agora. Meu objetivo é, ao mesmo tempo, tornar mais "musical" o retrato do associativismo e das trajetórias formativas presentes nos capítulos anteriores, falando mais diretamente de formas musicais, e lançar luzes sobre a dinâmica social *no interior do circuito de música negra* que ajuda a construir, manter e transformar a cultura musical popular no Rio de Janeiro, levando-a também às portas do mercado e do Atlântico. Destacarei, nesse sentido, as redes históricas de sociabilidade solidariedade a que venho me referindo desde a Parte 1, em especial no segundo capítulo.

Central para este capítulo é a questão da consciência racial na história e memória dessas redes. Ela é especialmente relevante por dois motivos. Primeiro, pela reemergência recente dos debates musicológicos e historiográficos sobre em que medida a "música popular brasileira", especialmente o samba, é "negra" ou fruto da interação de diferentes grupos raciais, socioeconômicos e nacionais. Segundo, pelos históricos questionamentos da sociologia, historiografia e do senso comum entre brasileiros sobre a consciência racial das pessoas negras no Brasil, em especial de musicistas negros/as — os quais, segundo alguns autores, esperariam até os anos 1960 para começar a se entender enquanto tais, contando para isso com a "mediação" decisiva de intelectuais brancos. Diante desses debates, aos quais voltaremos com mais cuidado no momento oportuno, argumento que os depoimentos ao MIS e as demais fontes reunidas por esta pesquisa não deixam dúvida de que a coletividade de que se trata aqui é se entendia como "da cor" de nossos/as protagonistas. Ou seja, tensões e consciências de base racial eram muito relevantes para a história da música no Rio de Janeiro do geralmente se reconhece. Este capítulo é, portanto, o último movimento da crítica ao "paradigma da mediação" que venho fazendo ao longo da tese.

Não investigarei nuances técnicas e teóricas das transformações sonoras do samba, do choro ou de outros gêneros — um trabalho dos mais instigantes, que vem sendo feito por estudiosos do porte de Kazadi Wa Mukuna, Nei Lopes e Spiritu Santo e cuja origem remonta às pesquisas pioneiras de Mário de Andrade e seus contemporâneos. Mas pode ser que eu

contribua para essas discussões aqui e ali, de um ponto de vista eminentemente social. Comecemos — contando com a paciência dos/as especialistas e a curiosidade dos/as leigos/as — descrevendo brevemente alguns gêneros de música e performance que receberam maior atenção nos depoimentos que consultei e que compunham as possibilidades sonoras vividas pelos depoentes.

Música eminentemente instrumental, dançante: Choro (1890-1930)

Como mostrou Leonardo Pereira (2020), o "choro" e seus partícipes despontam na imprensa da cidade no século XIX como designações de bailes e conjuntos instrumentais negros da Cidade Nova. Esses conjuntos eram ouvidos nesses bailes e nos carnavais das comunidades negras ao longo de toda a Primeira República. De acordo com os trabalhos de musicólogos, choro era, nesse período, principalmente uma prática sociomusical instrumental (a "roda de choro") e uma forma musical original das classes médias cariocas. Também designava os eventos em que essa prática ocorria — batizados, casamentos e outras ocasiões festivas, em casas ou nas ruas[403]. As memórias em alguma medida relacionadas a esse universo nos depoimentos analisados também nos falam desses sentidos, atestando a polivalência e difusão geográfica e temporal do fenômeno social "choro":

> [Entre os anos 1890 e 1910...]
>
> Em épocas festivas, digamos Natal, [...] você encontrava todas as casas festejando. Dentro das casas você encontrava choro, samba. [...] O Samba era na sala de jantar, e o baile [com choro] era na sala de visitas, e no fundo era a batucada. (Donga, 1969, CD 114, f. 9)
>
> [Anos 1910...]
>
> ...eu tinha um bloco [...] ih! [ia] muita gente. [...] João Pernambuco, Lulu cavaquinho... ih tanta gente já morreu, Bola, João da Baiana. [Era] Só pra fazer choro! Às vezes cantava, às vezes o João Pernambuco cantava uma toada. (Pixinguinha, 1966, CD 123.1, f. 12)
>
> [...] meu pai, meu avô tinham pastorinha. (Era folia de reis, na época do Natal). Naquele tempo pastorinha era uma coisa séria. [Aí] comecei a gostar de música, não é? ver aqueles *conjuntos de cavaquinho, violão*, ficava sempre perto daquele conjunto. [...] Isso era no Catete mesmo, na rua Ferreira Viana. (Cartola, 1967, 139.1, f. 2, grifos meus) [404].
>
> [Anos 1920...]

[403] Aragão (2011); Cazes (2010); Tinhorão (2013).
[404] Pereira (2020, p. 334) notou também a relação do pai de Cartola e dele próprio, quando criança, com o Club dos Arrepiados.

> Eu fazia meu dó maior, ele [Benedito Lacerda] aprendia a tocar flauta. [...] Benedito [Lacerda] aprendeu a tocar flauta no Estácio. [...] A gente tocava por comida em aniversários em casa de família, *lá em "Deus me Livre", a gente ia*. Tem comida, vamo pra lá! "Mas onde é, quem é o conhecimento?". "*É de fulano, é do violão, do Manoel e a gente vai ser bem tratado*". "Então vamo". A gente apanhava só comida e bebida. (Bide, 1968, CD 12.2, f. 1, grifos meus)

> Por que antigamente havia muito disso, né? "Fulano, vai na casa tocar na casa de não sei quem! Oh, não tem dinheiro não, é um leitão assado, muita cerveja, não se ganha nada. Muita moça bonita, e coisa". [...] Nesse tempo a orquestra chegava, parava tudo para recepcionar a orquestra. (Walfrido Silva, 1968, 173.1, f. 3)

> [Anos 1930]
>
> [...] então eu fui pra casa de um tio com nome de Dionísio Bento da Silva, e esse meu tio era chorão. De maneiras que quando chegava, assim, sábado domingo tinha aquela reunião, mais de 20 senhores, né? Cada um com seu instrumento. Meu tio dava muitas festas, né? [...] Era em Inhaúna, morava na rua Padre Januário (Dona Yvonne Lara, 1978, CD 523.1, f. 4)

Musicalmente falando, os/as instrumentistas que tocavam nesses "conjuntos" — ou "orquestras" — e o choro enquanto prática musical cumpriam papéis diferentes nas diferentes ocasiões descritas nesse relato. Nas festas e procissões diversas, trabalhavam *para* o evento, como responsáveis pela dança, canto, marcha ou divertimento dos convivas, sendo para isso pagos com dinheiro, comida e bebida ou apenas com o prazer de participar da diversão. Mas também se organizavam, como no exemplo da casa do Tio Dionísio de Dona Yvonne, para tocar repertório instrumental de sua predileção e aprimorar suas habilidades como intérpretes e compositores. Esses eventos eram centrados nos próprios musicistas, e constituem a imagem da "roda de choro" que se tem geralmente em mente — e que vê na prática institucionalizada em conservatórios, universidades ou bares.

O "choro" também se tornou um gênero de peça instrumental em ritmo binário, de três partes (às vezes duas) e forma rondó, que tinha como base formal a polca e como princípio rítmico característico a tendência à contrametricidade da música de matriz africana. Tendência que já se manifesta de forma paradigmática no clássico dos clássicos, "Um a zero" de Pixinguinha, composto, segundo dados oficiais, ainda no 1919[405].

Mas os depoimentos de musicistas negros ao MIS não nos dão detalhes sobre as formas e transformações técnicas choro. Isso se deve, em primeiro lugar, a uma intrigante ausência de perguntas específicas sobre esse tema nesses depoimentos, ao contrário do que ocorre com o samba. Mesmo Pixinguinha, o mais importante chorão de que se tem notícia, foi insistentemente perguntado sobre as formas do samba, quase nada sobre choro. Além da maior

[405] Ver Aragão (2013; 2011). A datação de "Um a zero" foi retirada do site do compositor: https://pixinguinha.com.br/discografia/1-x-0-um-a-zero/.

fama e importância do samba nos anos 1960, creio que isso se relaciona ao fato de que, ainda mais do que o samba, o choro era concebido pela equipe do museu como fruto de misturas sociorracias, cujo núcleo seria constituído por "heranças portuguesas" ou europeias. Esse é, precisamente, o retrato que o conselheiro Tinhorão (2013, p. 212) faz da gênese social do choro em sua "história social da música popular brasileira": uma música das classes médias "brancas e mestiças".

Embora o choro seja geralmente concebido e lembrado como prática e peça musical instrumental, e que o instrumental seja seu núcleo técnico-prático, a performance de samba e outros gêneros cantados acompanhados por grupos de choro parece ter sido sempre muito comum na cena vernácula e comercial de música no período analisado. A leitora deve lembrar de Nelson Cavaquinho e Bide dizendo que nos bailes e gafieiras dos anos 1920 na Lapa, Estácio, Rio Comprido e outros lugares havia sempre um conjunto de choro tocando, mesmo que fosse para acompanhar sambas de "versos de improviso", como a versão pré-estúdio de "A Malandragem" (1928), de Bide.

Os carnavais de rua eram outros momentos em que isso acontecia. Embora pudessem ser voltados para a prática instrumental se seus integrantes fossem chorões mais estritos (vide o bloco "só pra tocar choro" mencionado por Pixinguinha), a maior parte dos desfiles negros populares da Primeira República tinha sua cadência ditada por música cantada, com a orquestra de choro atuando para realçar a performance dos/as cantores(as). É o que já sugeriram pesquisas como a de Clementina Cunha (2001). O que se cantavam, nesse caso, eram essencialmente refrãos para o exercício do verso de improviso — sambas em suas formas vocais e coletivas primeiras — ou canções de "fazer andar", isto é, as marchas, gênero ao qual pertence o clássico "Oh, abre alas!", da maestrina e chorona Francisca Gonzaga, composto para o cordão Rosa de Ouro, ainda no fim do século XIX. As performances carnavalescas dessa época eram momentos em que a diferenciação entre samba, choro e outros gêneros se tornava pouco clara, e talvez esse fosse mesmo o objetivo. O festejo implicava boa dose de liberdade em relação às normas da performance em outras ocasiões.

No período que nos serve de referência, orquestras e peças de choro, assim como os gêneros de dança e canção surgidos com elas no seio das comunidades negras populares se faziam presentes para além das casas de família e carnavais, em bares, gafieiras, restaurantes e, cada vez mais, em cafés gravadoras, cinemas, no teatro ligeiro e, a partir dos anos 1930, no rádio.

O repertório dos conjuntos de choro variava conforme esses contextos, e estava, como mostra Aragão (2010), aberto por princípio a qualquer melodia "boa de tocar". Nos bailes e

bares populares de fins do século XIX ao início do século XX, ele era composto basicamente das danças de salão de sucesso — polcas, quadrilhas, valsas etc. — e gêneros locais de dança e canto — tangos, "tangos brasileiros", maxixes, sambas e o próprio "choro" enquanto gênero. Nas "rodas de choro", privilegiavam-se, dentre estes, os gêneros instrumentais. Novidades de outros países, como *ragtimes* e as diversas variantes do guarda-chuva jazz dos anos 1910 e 1920 (*cakewalk*, *one-step*, *two-step*, *black-bottom* etc.) eram também incorporadas — como notou Martha Abreu (2017) e como os depoimentos de Pixinguinha ao MIS deixam bastante claro — embora não tenham se tornado *main stream* de rodas ou bailes, até onde sabemos.

Os *conjuntos* de choro eram formados por instrumental que variava em função da especialidade dos intérpretes disponíveis, mas que se dividia em três naipes básicos.

1) As cordas: com violões, cavaquinhos, bandolins e variantes, como violão de sete cordas, bandolas e, do fim dos anos 1910 em diante, também banjos, que aparecem na cidade na mesma proporção que ritmos e *jazz-bands* norte-americanos. A função básica das cordas era a de acompanhadoras dos solistas, mas todos podiam solar na prática, como ocorre hoje; bandolins eram geralmente solistas, assim como cavaquinhos. Embora mais raros, instrumentos de orquestra sinfônica podiam se somar às cordas, nos mais variados lugares da cidade. Entre os anos 1930 e 1940, em Mangueira, no Buraco Quente, o grupo de choro de seu Aloísio Dias, em que tocava Cartola, contava com o violino do irmão de Aloísio; o tio de Nelson Cavaquinho também era violinista, e devia levar o instrumento a rodas. Pianos, quando havia, se agregavam ao naipe.[406]

2) Os sopros: formados por instrumentos de banda marcial, especialmente flautas, clarinetas, saxofones, trombones, oficleides e trompetes (chamados mais comumente de pistom). Os instrumentos de registro mais agudos ficavam geralmente responsáveis pela melodia principal, e faziam contracantos quando outros solavam. Com os de registro grave passava-se o inverso, eram geralmente "contracantistas", embora pudessem solar. Outras madeiras de orquestra sinfônica, como fagote, podiam reforçar o naipe, tão aberto a novidades circunstanciais quanto as cordas. Instrumentistas de sopro eram geralmente os mais treinados nas técnicas e convenções de conservatório e na música escrita, o que os tornava ainda mais essenciais. Pois a escrita musical era veículo da transmissão e difusão do vasto repertório do

[406] Nelson Cavaquinho 1967 CD 137.1, f.1. A informação sobre a roda de seu Aluísio é dada por ele em entrevista à Ermelinda Paz. *Entrevista de Ermelinda com Aloísio Dias, Dona Neuma e Gezinha em 19/01/1987*. Coleção Ermelinda A. Paz, Instituto Moreira Salles, CX. 2: Aluísio Dias (Compositor)/Dona Neuma (Residência de D. Zica na Mangueira)/Guezinha.

choro, se bem que complementada pela memória do corpo e da mente, na qual se preservavam técnicas e convenções estilísticas da performance.

Até pelo menos o fim da década de 1920, em festa de rua como a Festa da Penha, era comum que os sopros, na forma de bandas marciais — de proporções variáveis, particulares, comunitárias ou vinculadas a instituições como a polícia e o corpo de bombeiros — tomassem conta do repertório que em ocasiões menores ficava a cargo de grupos de choro. Tais bandas podiam tocar em coretos, palcos montados, no chão da rua e tiveram grande participação nas gravações do mercado fonográfico até os anos 1920. Raul de Barros (1979) contou ao MIS que se formou musicistas quando menino na banda da "União Musical da Penha", na década de 1920.

3) A *percussão*: girava em torno do pandeiro, mas devia incorporar outros instrumentos em contextos nos quais o naipe tendia a ser protagonista, por exemplo, quando conjuntos de choro participavam dos sambas das tias baianas e outros, e em qualquer performance de samba para dança. Assim como no caso do banjo, a incorporação de instrumentos jazzistas se manifesta aqui na presença de baterias em conjuntos choro dos anos 1920, como aqueles nos quais se profissionalizou Walfrido Silva (1967), conforme ele conta ao MIS.

Pelo que se vê e se lê na historiografia, orquestras profissionais que tocavam na cena da música e do entretenimento ao longo da primeira metade do século XX no Rio de Janeiro foram se transformando à medida que incorporavam musicistas e práticas musicais da esfera vernácula e dos circuitos mais populares de bailes aos quais pertenciam originariamente o choro e as bandas de metais. Padrões europeus de orquestras de corda — baseados na formação sinfônica — foram mais comuns nos divertimentos pagos — teatro ligeiro, cafés cantantes, mais tarde nos cinemas — até o fim da década de 1910. Por essa época, instrumentais chamados "típicos" brasileiros — como o choro — foram ganhando mais espaço nas esferas econômicas medianas e altas do consumo cultural, assim como novos padrões de orquestra oriundos da febre, e das sucessivas tendências, do *jazz* nos EUA[407]. As orquestras em que tocaram profissionalmente Pixinguinha, Donga, Walfrido Silva, Bide e outros eram formações baseadas nessas referências.

[407] Aragão (2011); Cazes (2010); Tinhorão (2013); Hertzman (2013); Abreu (2017).

Música eminentemente vocal/percussiva, dançante — o complexo do samba (1890-1930)

As múltiplas formas de samba galvanizaram o interesse dos entrevistadores em vários dos depoimentos realizados pelo MIS nos anos 1960, especialmente daqueles com musicistas mais idosos. Esse também é um tema de mais aprofundados debates entre musicólogos e historiadores da diáspora africana e de um recente dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que subsidia o reconhecimento das matrizes do samba carioca como patrimônio imaterial brasileiro[408]. Apontarei, em linhas gerais, a partir do que ouvi nos depoimentos ao MIS, quais eram, onde havia e como se faziam os sambas e seus gêneros/práticas aparentados.

Por práticas aparentadas entendo aquelas que, como disseram João da Baiana e Carlos Cachaça, podiam "sair do samba" — este mesmo entendido tanto como prática musical quanto como a festa em que acontecia — e que também podiam precedê-lo. Eram aparentadas também porque, nas memórias, as famílias que faziam samba contavam quase sempre com alguém que participava de alguma das demais. Essa "família sonoro-performática" inclui, dentre outros: o candomblé e a macumba, que envolvem toda uma complexa liturgia e cosmologia, nas quais a música desempenha função central; as diversas variantes do samba de partido-alto, as versões canção do samba, a "batucada" (também chamada de "capoeiragem") e o jongo, que é profano na prática, mas possui fortes relações com cosmovisões e ancestralidades afro-diaspóricas.

Do ponto de vista musical mais estrito, essas práticas tinham em comum: instrumentos percussivos e padrões rítmicos cíclicos de matriz africana como elementos estruturantes e mais característicos da textura sonora; o desenho melódico principal a cargo da voz, geralmente organizada em estrutura responsorial (solista/coro), com combinações variáveis; coreografia em roda, palmas e dança compondo visual e sonoramente a performance. O verso de improviso é mais característico dos gêneros profanos, das diversas variantes de samba de partido-alto e do jongo; segundo Ismael Silva também podia estar presente na batucada[409].

Na batucada, no jongo e nas músicas de liturgia, a instrumentação costumava ser apenas percussiva, com grau de variedade e complexidade orquestral que vai, no caso mais simples (da batucada), de apenas um pandeiro, à conhecida orquestra de tambores e idiofones do candomblé[410]. Sabemos que o jongo geralmente conta com um trio ou dupla de tambores, em

[408] Instituto (2004; 2005; 2004); Mukuna (2000); Lopes (1992; 2005); Galante (2015); Sandroni ([1997], 2013); Araújo (2021).
[409] Ismael Silva, 1966, CD 5.1, f.5
[410] As descrições da batucada com pandeiro apenas de instrumenta: João da Baiana, 1966, CD 94, f. 5.

algumas comunidades enriquecido de idiofones, mas não ouvi descrições de seus elementos sonoros nos depoimentos. Quanto à macumba, seu instrumento básico na primeira metade do século XX no Rio, segundo Mário de Andrade, era o "atabaque". E o único instrumento mencionado nesse contexto pelos ex-cambonos de terreiros de Mangueira, Carlos Cachaça, Babaú e Juvenal Lopes são "tambores", provavelmente dos mesmos tipos que se encontram no jongo, de tecnologia centro-africana[411]. João da Baiana também destaca um instrumento raspador (como um reco-reco de grandes dimensões), chamado "macumba", do qual deriva o nome da expressão religiosa, o que sugere que ele ainda fosse usado em terreiros de princípios do século XX[412].

Confirmando esse contraste na complexidade da instrumentação da macumba e do candomblé, Heitor dos Prazeres afirma que o candomblé era "musicalmente mais rico" que a macumba. No entanto, como Carlos Cachaça, pondera que é desta que o samba, originalmente (embora não somente), é irmanado:

> Agora, o samba, em si, isso tudo vem do africano, né? Vem do africano, vem do candomblé, veio aquela fusão do samba em si, bruto, então, já veio da macumba, porque a macumba e o candomblé, quer dizer, há uma diferença. [...] que macumba que se diz macumba vem lá de Angola, Angola que é do lado dos portugueses [enquanto o candomblé se liga mais diretamente à África Ocidental]. Então, o candomblé é mais rigoroso, mais rico musicalmente falando e coreograficamente falando, e a macumba é a música mais aproximada, foi o ritual mais aproximado do samba. (Heitor dos Prazeres, 1966, CD 184, f.7)

Na maior parte de suas variantes cariocas, o samba contava, além da percussão, com o instrumental harmônico básico do choro — violão e cavaquinho — e não raramente, especialmente em contextos de baile, com instrumentos de sopro.

Como vimos no quarto capítulo, a batucada, que João da Baiana chama também de "samba duro", é identificada pelos depoentes como a menos "musical" das práticas profanas, por sua relação com a competição físicas de "pernada" ou "capoeiragem". Ela se situava no limite entre o diálogo musical e os valores masculinos da valentia:

> Batucada era a roda que se formava no carnaval, né? [...]. Na maioria era malandragem. [...] Pernada né? [...] Aquele que saía na roda escolhia um para derrubar. Aquilo era uma demonstração de competência, né. (Ismael Silva, 1966, CD 5.1, f. 9)

[411] Carlos Cachaça, 1992, CD 826.1, f. 11. ANDRADE (2015, L. 661).
[412] João da Baiana, 1966, CD 94, f. 4; Ismael Silva, 1966, CD 5.1, f.5. Sobre o Jongo, ver o Dossiê Produzido pelo IPHAN (INSTITUTO, 2004).

João da Baiana também aponta para o "limite" representado pela batucada, ao descrever as formas de samba que conhecia. Estas possuem evidente relação com as variantes do samba de roda do Recôncavo Baiano:

> Tinha o samba corrido, que era com coro, né, nós cantamos com coro, era o corrido. [...] Partido-alto só cantava ou dupla, ou trio, ou quarteto, nós tirava os verso [de improviso e/ou de memória] e o pessoal sambava. Partido-alto, sambava um de cada vez. Agora o samba corrido é que é todos, fazendo coro. Samba duro já é a batucada [...], já era capoeiragem. [...] formava-se a roda e tirava-se os cantos, né? Aí saía um pra tirar o outro. Mas se fosse a *liso*, era só umbigada, agora se fosse pra pegar duro, dava queda, capoeiragem, fazia parte da capoeiragem. (João da Baiana, 1966, CD 94, f. 3, grifo nosso)[413]

Dona Yvonne lembra que também havia umbigada no jongo ("caxambu"):

> Mas, caxambu é uma dança muito bonita, mas é um ritual espírita, viu. [...] É uma coisa de muito respeito. [...] Mesmo no Caxambu, a umbigada se dá com muito respeito. [...] Aquilo a gente faz até com certa classe, viu?, aquilo é bonito. [...] Você já viu a minha tia dançando, não viu? Você não viu como é que ela é? (Dona Yvonne Lara, 1978, CD 523.2, f. 8)

De volta ao "partido-alto", havia dele uma versão sem canto, apenas com instrumentos e os/as dançarinos/as solistas mostrando suas habilidades alternadamente no centro da roda. Pode ser visto, nesse sentido, como um tipo de "choro". Heitor dos Prazeres descreve a modalidade e dá uma notável explicação sobre esse nome do gênero:

> A origem eu vou dizer o seguinte. [...] Essa casa da Tia Ciata, e outras mais [...] tinha baile, tinha festa, uma comemoração qualquer, então essas mais velhas, que gostavam de sambar e não... não se expunham em público. O samba de partido-alto era justamente pra, fazia essas coisas que é pras coroas sambarem, fazer seus recocheios e coisa e tal. Então o partido-alto [...], quer dizer, é do partido elevado, quer dizer, senhoras. [...] *Vamos dizer: espécie de uma... vou fazer uma coisa mais clara: era uma espécie de um Teatro Municipal pelo porte, não é?* [...] Fazia aqueles sambinhas nas salas de janta, então samba de partido alto, pras coroas sambar. [...] (Heitor dos Prazeres, 1966, CD 184, f.7, grifo nosso).

Foi da rede desses "Teatros Municipais" que saiu o famoso "Pelo Telefone" (1916) e outros sucessos dos anos 1910, incluindo as músicas-tema de ranchos, cordões e blocos. Em um precioso vídeo gravado entre os anos 1970 e 1980, o portelense Candeia, com um grupo de parceiros e parceiras, explica e exemplifica os diversos tipos de partido que se ouviam e praticavam na primeira metade do século XX no Rio[414]. Um dos processos descritos por ele,

[413] No recôncavo, o "samba corrido" é aquele em que todos podem *dançar* ao mesmo tempo, e o "partido-alto" é aquele no qual dançarinos solistas alternam-se no centro da roda, enquanto repentistas dialogam com coro. Sobre essas variantes no Samba do Recôncavo, ver o Dossiê do IPHAN (INSTITUTO, 2004, p. 130-131).
[414] Cf. *Partido Alto*: https://www.youtube.com/watch?v=j7gG-onRK28.

mencionado por Heitor dos Prazeres em termos muito similares, é o de alongamento do refrão do partido de dístico ou quadra para "primeira parte" de samba, mais complexa melódica e harmonicamente, que servia de enredo nos primeiros anos das Escolas de Samba, com "segundas partes" improvisadas no momento da performance. Esse tipo começa a ser gravado em disco com segunda parte fixada no fim dos anos 1920.

Quanto à performance dançante nas rodas, Clementina de Jesus constrói uma ótima cena. Foi a ocasião em conheceu o futuro marido:

> Uma roda de samba bonita! Naquele tempo eu sambava mesmo (agora eu só mexo um bocadinho com os pés), mas sambava mesmo. Sambando lá, aí tirei uma pequena: ela sambou, tirou um senhor: o senhor sambou tirou ele: ele sambou e me tirou. (Clementina de Jesus, 1967, CD. 151.1, f.6)

"Pequenas", "senhores" e jovens enamorados dividiam a mesma roda em Mangueira, como ocorria também na Cidade Nova, Saúde, Porto e nos subúrbios. Nada era mais difuso entre as comunidades negras da cidade na primeira metade do século XX — especialmente a partir das décadas de 1920 — que o samba vernáculo, em suas diversas variantes: apenas seis dos 23 musicistas brasileiros ouvidos por mim na seção de Música Popular dos depoimentos não mencionam suas interações com rodas ou escolas de samba[415]. O envolvimento de algumas dessas exceções com o carnaval (Elizeth Cardoso e Raul de Barros) as aproximavam, contudo, desse meio, já que as variantes do samba foram componentes musicais básicos dos desfiles negros populares desde, pelo menos, os anos 1910.

Terreiros de macumba ou candomblé também os notei em diversas regiões, invariavelmente ligados a comunidades e carnavais de trabalhadores(as) negros/as: Mangueira, Oswaldo Cruz, Serrinha, Engenho de Dentro e comunidade baiana (Cidade Nova, Saúde e região portuária).

As batucadas mencionadas nos depoimentos tinham como protagonistas homens da comunidade baiana, Estácio (morro de São Carlos) e de Mangueira. No que diz respeito aos seus cenários, os depoimentos dão mais visibilidade à região da Saúde ao Morro de São Carlos, embora sua presença em outros lugares fosse provável.

Apenas o jongo aparece nos depoimentos consultados em regiões mais distantes do centro, zonas rurais ou semirrurais, como Serrinha e Oswaldo Cruz. Outras fontes registram sua presença em Mangueira[416]. Mas essa distância não impedia que referências jongueiros fossem

[415] Orlando Silva, Raul de Barros, Elizeth Cardoso e Carmen Costa.
[416] Silva e Filho (1980, p. 8).

à cidade e que o choro e *jazz-bands* chegassem aos subúrbios. Pois a música habita corpos e histórias de vida, e aonde elas vão, ela vai também. As redes e encontro que analisaremos a seguir nos ajudam a entender como essas diversas práticas, gêneros e referência se cruzavam no circuito de música negra, tendo seus contornos (in)definidos no bojo da experiência musical das pessoas.

"O Choro era amigo do samba"

Segundo João da Baiana, em seu tempo:

> O choro era amigo do samba. [...] Frequentavam, misturavam. [...] Pixinguinha, por exemplo, esses grandes músicos, não era? Acioli Pistão, Pixinguinha, essa gente, trabalhavam no Assírio. Quando terminavam o espetáculo no Assírio eles iam para a casa da Tia Aciata ou para a minha casa, ia sambar, que tinha samba. [...] Pistão, trombone, bombardino até que ficava bonito, ficava bom! Flauta, o Pixinguinha de flauta. (João da Baiana, 1966, CD 94, f. 21)

Do *chic* restaurante Assírio, anexo ao Teatro Municipal da cidade, às casas de baianas sambistas e festeiras: essa era uma das rotas desses "grandes músicos", instrumentistas refinados, "amigos do samba" e sambistas. Chorões, especialmente solistas, e musicistas profissionais de modo geral eram coringas no mapa musical da cidade, tendo relativo acesso a espaços socioeconomicamente diversos, mediando o fluxo de códigos e produtos culturais de diferentes classes e grupos ("circularidades culturais")[417], como exemplifica a narrativa de João. Mas a cadeia de mediações não era feita apenas por eles. A quantidade de gente do samba que era "amiga do choro", por exemplo, e divulgava os feitos de musicistas que tocavam no Assírio e outros lugares "distintos" pelos cantos da cidade era ainda maior. Não tenho registro de algum compositor homem de samba ligado à cultura negra vernácula do Rio que não tivesse alguma experiência como acompanhador de choro.

Essa amizade podia, mesmo assim, ser um tanto complexa. Havia resistência entre determinados grupos de chorões contra a popularização do samba a partir dos anos 1910, processo que marca o início do domínio de gêneros e práticas cantadas, e mais acessíveis do ponto de vista técnico, nos divertimentos populares e no mercado cultural, em detrimento da música instrumental. Além disso, as orquestras de baile foram perdendo relevância para o grande público na competição com vitrolas e rádios, especialmente a partir dos anos 1930, mídias nas quais o que mais se ouvia então era samba. Perdia-se espaço para uma "arte menor",

[417] Ginzburg (2015, p. 15).

pensavam certos chorões, com evidente orgulho de classe ferido, já que os instrumentistas desse meio costumavam ter condições sociais melhores e maior acesso à cultura letrada que os versadores, partideiros, batuqueiros e cantores não profissionalizados.

Uma entrevista de Pixinguinha de 1925, que compõe uma série chamada "Os reis do choro e do samba" de *O Jornal*, dá a ver esse preconceito e nos permite explorar um pouco mais as implicações sócio-históricas e culturais dessa dita "amizade", num diálogo entre fontes de época e as memórias gravadas no MIS. Disse Pixinguinha:

> [...] O músico de fato, por amor à arte, deve condenar o samba, por concorrer para a restrição do pensamento musical. [...] O samba é música primitiva. [...] A arte requer largueza de expressão. O samba tem apenas 4 compassos para solo e 4 para coro. Por amor à arte o samba deve apenas servir de motivo. Quando se fizer a desinfecção, isto é, quando o povo sentir-se enfarado, o samba voltará ao seio das macumbas e dos candomblés de onde saiu para prejudicar a boa música e o bom gosto ("Os reis do choro e do samba", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1925)

Reparem que, no título da série de entrevistas, o choro vem antes do samba. Isso é sinal dessa mudança de hegemonia no terreno da música popular comercializada, evidente na ácida crítica de Pixinguinha — o choro ainda era rei, mas não por muito tempo. Crítica que não se destinava à cultura negra de modo geral, mas à ascensão de suas formas não letradas. Pixinguinha afirma, nessa mesma ocasião, que seu primeiro sucesso nas rodas de choro da cidade devia-se, entre outras coisas, à sua cor: "eu era um moleque azougado, *minha cor*, meu tamanho e minha flauta me tornavam interessante"[418]. O posicionamento do músico era, portanto, bastante comum às classes médias negras de sua época, que procuravam afastar de sua autoimagem signos culturais mais independentes ou alheios aos padrões da "alta cultura" e, consequentemente, mais vulneráveis à estigmatização[419]. Essa escolha também foi feita pelo Tio de Dionísio de Yvonne Lara, que, segundo esta última, não permitia que se tocasse samba em suas rodas nos anos 1930[420].

Mas o veredito de Pixinguinha a respeito do futuro do samba não podia estar mais equivocado. Ele bem sabia disso e foi *incontinenti* instigado a reconhecer o erro por companheiros de profissão "de sua cor". Em uma nota publicada no mesmo dia e página em que se vinha à luz entrevista do sambista negro Chico da Baiana, e que parece ter sido exigida pela categoria que este representava, o flautista procurou se retratar dos impropérios proferidos contra o gênero em ascensão:

---

[418] Hertzman (2013) e Lacerda (2011) já comentaram essa entrevista.
[419] Cf. Domingues (2019).
[420] Ver o orgulho chorão de Pixinguinha e de seu Dionísio em Dona Yvonne Lara (1978, CD 523.1, f. 4-5) e Pixinguinha (1966, CD 123.2, f. 6).

> Esteve ontem, em nossa redação, [...] o "Pixinguinha", que nos pediu o seguinte registro: — Bem vi que, não tendo prática em dar entrevistas, logo na primeira havia de cometer omissões. Penitencio-me. [...] A presteza da palestra não permitiu que me detivesse sobre os autores de samba, como deveria fazê-lo. Não lhes nego a inspiração. [...] Citarei, entre eles, Sinhô, Caninha, Chico da Baiana e outros mais.

Chico da Baiana, a propósito, fez a provocação inversa à de Pixinguinha: afirmou, em sua entrevista, que "depois que o samba entrou, o choro desapareceu". Também reivindicou a seus ancestrais a responsabilidade por essa joia que trouxeram do tempo do cativeiro, dizendo: "sou neto de africana — minha avó era uma preta mandinga. Como vê, os meus precedentes de sangue dizem muito bem da minha qualidade de sambista de raça".

Figura 38: Entrevista de Chico da Baiana

Os Reis do Chôro e do Samba

O NOSSO SAMBA E' DANSA EM QUE TUDO BOLE!

"Sou neto de africanas, e minha avó era uma preta mandinga".

"Depois que entrou o samba, o chôro desappareceu."

Francisco A. Rocha, o «Chico da Bahiana»

A geração dos sambistas

—Sou neto de africana — começou o Chico da Bahiana — minha avó era uma preta mandinga — e filho de bahiana. Como vê, os meus precedentes de sangue dizem muito bem da minha qualidade de sambista de raça. Não vem ao caso dizer como aprendi a dansar o samba, mesmo porque, quando me tive na conta de gente, eu já era sambista consummado, conhecia todos os segredos da dansa. Parece-me que o rythmo e os passos do samba são naturaes e tão accessiveis ás nossas pernas que ellas se movimentam na cadencia propria, independentemente da nossa vontade. Se estamos parados, as pernas tremem; se andamos, ellas vão sambando, caminho em fóra.

Assim como o chôro teve uma ge-

O samba dansado

Para melhor facilitar a dansa do samba, necessario foi que désemos á musica um maior desenvolvimento. Do samba africano, sómente musica, — resta-nos hoje sómente o motivo ou thema. 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 têm razão os que consideram o samba curto e limitado, para exprimir o pensamento musical. Isto é com os maestros porque:

"Em verdade, o nosso samba,
E' dansa em que tudo bole:
—Perna ora firme, ora bamba,
—Corpo ora teso, ora molle...
A sciencia está nos passos
Do cavalheiro entendido:
Na dama, mexendo os braços,
E no quadril bem mexido."

A musica tem de satisfazer as

casas de musica, organisando a estatistica de sambas que tiveram maior saida. Só entrariam em concurso os que tivessem tido maior saida.

c) Os grupos respectivos teriam de os executar, em logar publico, perante um jury composto de um professor do Institute, um sambista conhecido e um dos membros da commissão de imprensa. Esse jury diria quanto á arte, technica e motivo popular, qual o melhor samba. Ao autor seria adjudicado o premio.

Pensei no premio por eleição, porém lembrei-me de que:

"Se o samba désse direito
Fundado na propria lei,
Numa eleição de respeito
Todo sambista era rei.
Assim penso e aqui fico."

O Chico esclareceu-nos que tinha deveres a cumprir, e nos deixou.

Esteve, hontem, em nossa redacção

Fonte: "Os reis do choro e do samba", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1925.

Mais oito músicos negros — além de outros 13 brancos — fizeram suas (auto)análises sobre os gêneros do momento, sempre reforçando com veemência a importância decisiva da população de cor para a própria possibilidade daquele debate. Sem ela, nada disso haveria. Em uma das mais ricas entrevistas, a poesia do herói da abolição Luiz Gama é chamada para dar suporte ao argumento de um desconhecido musicista para o ouvinte de nosso tempo, Sebastião dos Santos Neves. Vale a pena citar seu sóbrio comentário sobre a relação entre samba e o que o jornal denominava "a boa sociedade":

> É muito relativa a chamada "boa sociedade". Cada classe tem a sua boa sociedade, mesmo porque há gente boa em todas elas. Chamemos, porém, de boa sociedade a casta de gente que menos sofre os rigores da vida, que vive cercada de todo o conforto, até do supérfluo. O círculo é pequeno, mas está tão alcandorado que o samba tem custado a escalar a montanha. Já se vê, durante o carnaval, entre as famílias desse

> pequeno núcleo, meninas fantasiadas de baiana, de colo nu, saia rodada e chinelinhas na ponta do pé. Isto quer dizer que gato pequeno quando mia, o grande já miou. É um começo promissor. Convença-se, meu amigo, de que: "nesta santa e boa terra/tudo samba, tudo berra", aproveitando a inspiração de Luiz Gama. ("Os reis do choro e do samba", O Jornal, Rio de Janeiro, 31 jan. 1925)

Figura 39: Sebastião dos Santos Neves

Fonte: "Os reis do choro e do samba", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1925.

A desconstrução do preconceito de raça e classe feita por Neves harmoniza-se com o melhor da crítica social contemporânea, e sua descrição da elite carioca do início de República – como pequeno e coeso grupo de "privilegiados", consumistas, que gozam ou interessam-se pela cultura popular do país com vergonha e curiosidade – é essencialmente aquela que o historiador Jeffrey Needell (1993) faria no final do século XX.

Neves tinha razão. Bastiões do samba o fariam chegar a todas as classes, e já o faziam, em 1925, quando *O Jornal* achou economicamente oportuno aproveitar-se dessa onda com uma série de entrevistas. Para isso, o trabalho de autolegitimação empreendido, tanto no circuito vernáculo de música, quanto no mercado cultural, por quem tirava verso e tinham amor ao ritmo foi fundamental. Se as entrevistas comentadas nos mostram isso *in loco*, o diálogo a seguir, travado entre Pixinguinha e João da Baiana, em 1966, revela como tal negociação era parte da memória sobre aquele tempo:

> Pixinguinha: Eu não era do samba, oh meu amigo!, eu não era do samba. Eu era do choro. [...] Justamente: eles faziam seu samba lá no quintal, no terreiro; eu fazia o meu choro na sala de visitas, ficava tocando os meus choros.
> João da Baiana*: depois a gente ia pegar ele e levava ele pra lá!*
> Pixinguinha**:** Às vezes eu ia pra lá fazer um contracanto no samba, com a flauta tudo, mas eu não entendia nada daquilo. (Pixinguinha, 1966, CD 123.2, f. 6, grifos nossos)

Dona Yvonne Lara certamente tinha também estratégias para mudar a opinião do tio Dionísio sobre o samba. Talvez, como João, ela o convidasse para fazer contracantos nas suas composições. De todo modo, no mínimo na época do carnaval, ele empenhava sua criatividade em música cantada, que certo amigo seu, e nosso conhecido, levava para animar seus blocos. Conta Yvonne ao MIS que "o Donga às vezes levava um samba" à casa de Dionísio e "eles transformavam em maxixe, né?"[421]. Pixinguinha não deixava por menos. Qualquer que fosse sua resistência ao samba, ele acabou se tornando um az de suas versões comerciais.

Agora, reparemos em um detalhe importante. A amizade entre os dois "gêneros", descrita por João e desenvolvida nesta seção, era, antes de qualquer coisa, uma amizade entre pessoas e comunidades *específicas*. João não se referia a chorões "quaisquer" para falar da interação entre samba e choro, mas de Pixinguinha, Acioly Pistom e Tia Ciata, três de suas referências musicais e uma liderança da comunidade à qual pertencia (Ciata). Se a partilha de códigos e preferências musicais é capaz produzir solidariedades — como sugerem análises sociológicas da música feitas Howard Becker (1963) e Finnegan (2001), entre outros — aqui é, em primeiro lugar, a proximidade pessoal que possibilita, baliza e representa a interação entre práticas musicais. Em outras palavras, no caso em tela, a música não está construindo laços e derrubando barreiras sociais, mas reforçando afetos e negociações que já existiam, e que se desenvolviam historicamente em uma dimensão da vida social mais fundamental que a de um genérico "campo musical" (onde o que mais importa enquanto elo seja música e não o lugar e pertencimento social mais amplos de quem a produz). Uma maneira de deixar isso mais claro é sublinhar o feixe de relações pessoais que se consubstancia na amizade mencionada entre Donga e seu Dionísio, o tio de dona Yvonne.

A história desse vínculo vinha de longe, e contava com mediação do trombonista Cândido Pereira da Silva, o Candinho Trombone (1879-1960).

Candinho era amigo do pai de Donga:

> Ele [meu pai] era construtor e tocava bombardino [...]. Ele era muito amigo de choro. [...] Ele ia sempre pra tocar. Porém ele era meio esquisito, ele não gostava muito. Às vezes ele tinha lá uns encontros com os amigos velhos, quando ele tocava... O Cândido Silva, Candinho. Usava-se nesse tempo o terno. [...] Então ele ia de bombardino, esse Pedro do Trombone, Candinho e outros. (Donga, 1968, CD 114.1, f. 1)

Donga refere-se ao fim dos anos 1890 e início do século XX, mas o conjunto musical mencionado, o "terno", que o pai integrava com Candinho, nos remete a época mais longínqua. É indício do vínculo do trombonista e da família de Donga com a tradição de músicos barbeiros,

[421] Dona Yvonne Lara, 1978, CD 523.1, f. 4.

que faziam a música das festas de rua, religiosas ou profanas, no Rio de Janeiro, Salvador e outras cidades no Império. "Terno" geralmente se aplica na documentação do século XIX a esses músicos, a maior parte dos quais negros — livres e escravizados — muitos dos quais africanos[422].

Provável herdeiro dessa tradição, Candinho também participou da formação do mais famoso dos chorões. Em seu depoimento ao MIS, Pixinguinha fala do trombonista ao descrever o ambiente de sua casa paterna nos anos 1900:

> Ah, esse ambiente! Era grande, sublime! [...] Henrique Vianna, Léo Vianna... Uns tocavam violão, outros, cavaquinho. Eles gostavam de mim porque eu era garotinho [...] e eu tinha ouvid*o*, como graças a deus ainda tenho um pouquinho, e ia acompanhando aquelas músicas. [...] Meu pai também tocava um bocado de flauta, gostava do choro. Ele não era um grande flautista... Naquela época pra mim ele era o primeiro né!. Gostava de choro, reunia em minha casa grandes figuras da época como Irineu de Almeida, *Candinho Trombone*...Callado não — esse eu não conheci. Viriato Correia, o Neco também é desse tempo, [Quincas Laranjeiras] também: era um decano dessa coisa do violão. (Pixinguinha, 1966, CD 123.1, f.3, grifos nossos)

Foi forte a impressão deixada em Pixinguinha por essa roda negra de choro[423], com tantos "grandes" da época, especialmente por Candinho, que será definido por Pixinguinha mais à frente no mesmo depoimento como melhor trombonista de seu tempo[424]. Não nos surpreende, por tudo isso, que a amizade que começara com os pais se estendesse aos filhos. Nos anos 1930, Candinho, que era músico de refinada formação, integrava a orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e também tomava parte nos conjuntos dirigidos por Donga, como o "Grupo dos Fulanos".[425] Pixinguinha esteve sempre próximo Cândido desde o tempo dessas remotas lembranças.

Sendo tão próximos, era natural que Candinho partilhasse com esses dois meninos que viu crescer alguns valores fundamentais, como o orgulho de ser músico negro. Não temos palavras de Cândido a esse respeito, mas sabemos que nos anos 1930 ele liderava um bloco carnavalesco chamado "Africanos de Villa-Isabel"[426]. Com esse bloco, Candinho demarcava um espaço de africanidade no bairro que se tornou símbolo das lides mais brancas e

---

[422] Sobre os barbeiros, ver Abreu (1996, p. 28-31); e Tinhorão (2013, p. 163-186).

[423] Com exceção do flautista Viriato Correa (que não parece ser o dramaturgo) e do violonista Neco, dos quais não pude inferir a origem, todos os personagens citados por Pixinguinha são descendentes de africanos. Entre estes, há uma presença simbólica, a ligar a casa de seu Vianna a um passado mais distante: Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) — flautista letrado, professor do Conservatório Imperial —, tão marcante, dentro desse "ambiente sublime", que arriscava-se percebê-lo ainda vivo. Candinho estava entre as "grandes figuras da época", incentivando e aperfeiçoando ainda mais o menino de "bom ouvido".

[424] Pixinguinha, 1969, 124.1, f. 8.

[425] "Diretoria do Patrimonio", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 20, 13 jun. 1934. Ver também a seção sobre Donga no primeiro capítulo desta tese.

[426] Cf. MAROM, 2019.

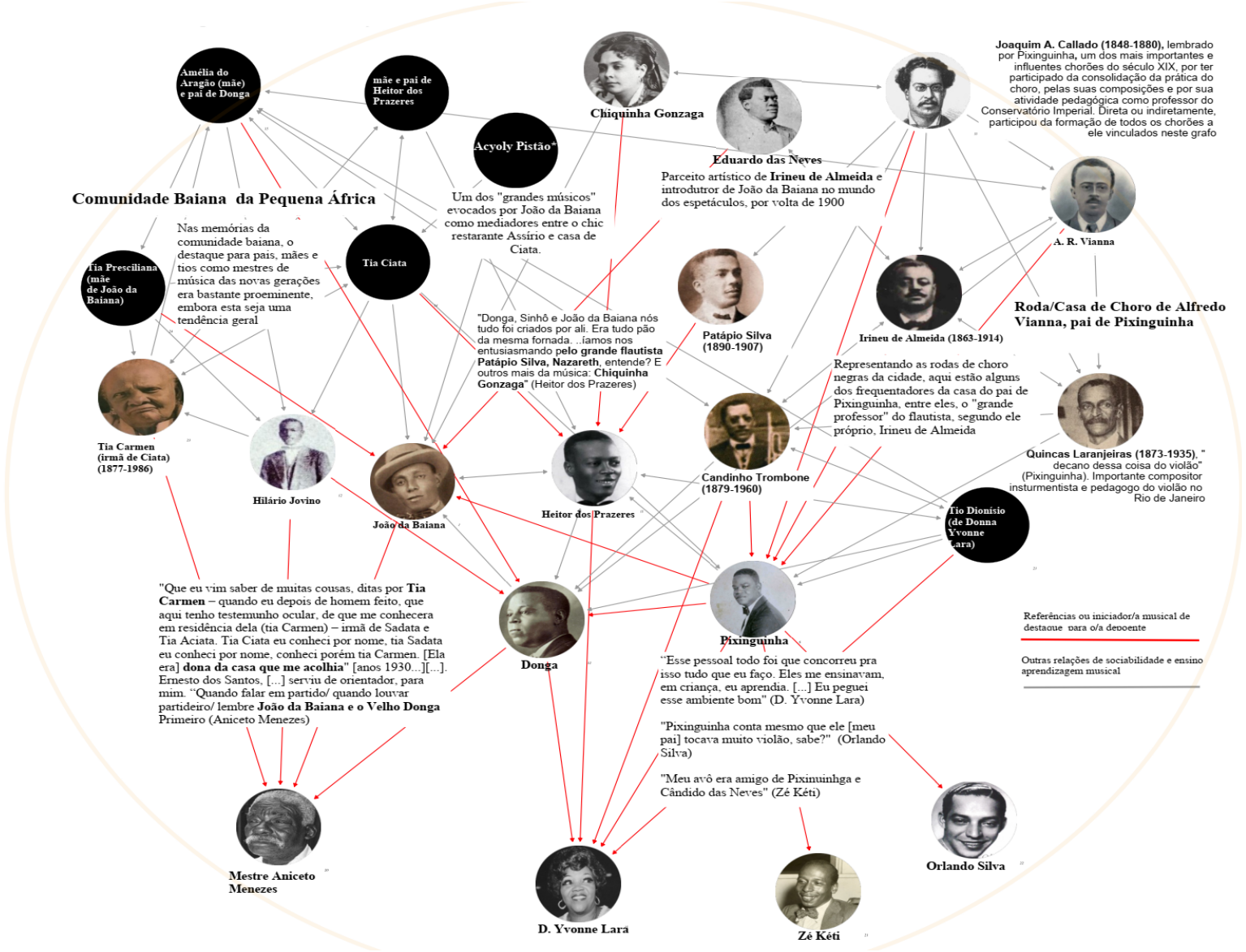
privilegiadas do samba. Seria o passado da tradição de barbeiros um dos elementos dessa africanidade? Estaria a memória dos pais de Pixinguinha e Donga também representadas nela? Certo é que o cultivo do choro, do samba e da identidade negra, que unia essas gerações, se projetava sobre aquelas ainda mais jovens. Quem nos mostra é Dona Yvonne Lara, descrevendo as rodas de seu tio, nas décadas de 1930 e 1940:

> Y. Lara: Logo assim que eu saí do colégio interno [...] então eu fui pra casa de um tio com nome de Dionísio Bento da Silva, e esse meu tio era chorão. De maneiras que quando chegava, assim, sábado domingo, tinha aquela reunião, mais de 20 senhores, né? Cada um com seu instrumento. Meu tio dava muitas festas, né? [...] Era em Inhaúna, morava na rua Padre Januário [...].
> MIS: e quem ia lá?
> Y. Lara**:** *Olha, me lembro perfeitamente de Cândido Pereira da Silva*, me lembro de... Plácido, era um violão de 7 cordas, Heitor (esse Heitor era um Flautista). Agora, ia Pixinguinha, Heitor dos Prazeres uma vez apareceu lá, a convite do meu tio. [...] Donga foi também, várias vezes Donga foi lá também. [...] E eu encontrei aquele ambiente bom. [...] *Eu aprendi a ter muito ouvido por causa disso*. (Dona Yvonne Lara, 1978, CD 523.1, f. 4, grifos nossos)

Eis que o ouvido de Yvonne, como o de Pixinguinha e Donga, também formou-se ouvindo Candinho, além da própria dupla de ex-alunos. Dupla não, trio, pois Heitor dos Prazeres também comparecia à roda de seu Dionísio e, certamente, já andara com Candinho em outras casas de família, e outros tempos[427]. O Grafo 7 a seguir procura representar essa continuidade.

Nele, vemos Candinho Trombone como elo entre gerações e comunidades pelas quais ele passou, e como parte da um longevo circuito de referências, educadores e alunos musicais. Nesse circuito, estão incluídos personagens que tiveram como referência alguns dos amigos e aprendizes do trombonista. Vemos aí, por exemplo, os vínculos indiretos entre Yvonne, os icônico chorões Antônio Callado, Chiquinha Gonzaga e o flautista Patápio Silva. Esses três faziam parte das referências musicais de Heitor dos Prazeres, Donga e João da Baiana, que por sua vez participaram da iniciação de Yvonne no ambiente do choro.

[427] Os únicos personagens da descrição dos quais não consegui inferir a ascendência africana são o flautista Heitor e o violonista Plácido.



GRAFO 7: REFERÊNCIAS E MESTRES, DE CANDINHO A YVONNE LARA

Elaboração: O autor
Fontes: Narrativas e vínculos: Dona Yvonne Lara 1978, CD 523.1, f. 3. f4; Heitor dos Prazeres, 1966, CD 184, f. 12; Pixinguinha, 1966, CD 123.1, f.3; Donga, 1968, CD 114.1, f. 1; Aniceto Menezes,1991, CD 811.1, f. 2. 12; Orlando Silva, 1968, CD 132.1, f.1. Fontes das narrativas: Heitor dos Prazeres, 1966, CD184, f. 13; Ismael Silva 1966 CD 5.1, f.4, f. 8; Mangueira, 1968, CD 209.1, f. 1-2; Bide (Alcebíades Barcellos), 1968, CD 12.3 f. 2; Ataulfo Alves, 1966, CD 47, f. 6. Fonte das imagem, ver anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexostesel urianlima

Esse grafo também evidencia as múltiplas conexões entre práticas musicais. Se o lado esquerdo é mais sambístico e o direito mais ligado ao choro, são inúmeros os vínculos entre ambos: o pai de Donga, e o próprio Donga, o pai de Heitor dos Prazeres (músico de banda) e o próprio Heitor, João da Baiana, o cronista Vagalume, que circulava por boa parte dos locais de cultura negra da capital. Destaque-se ainda o papel de Chiquinha Gonzaga, parceira de Antônio Callado e próxima ao núcleo baiano, e de Eduardo das Neves, mediador entre espaços e saberes da vida vernácula e profissional de musicista, parceiro de Irineu de Almeida (professor de Pixinguinha) e introdutor de João da Baiana no picadeiro. João disse ao MIS que, por volta de 1900, ele e seu irmão de criação, "Pendengo", "acompanhavam o Eduardo das Neve no Circo Spinelli. Eduardo era o palhaço e eu era o chefe dos garotos que respondia: Hoje tem marmelada? — 'Tem sim sinhô!'"[428].

Um último dado revelador desse grafo é a importância de Pixinguinha: ele é indicado como referência musical mesmo por parceiros de sua geração e mais velhos, como Donga e João da Baiana, além de ser lembrado como parte das raízes musicais por Dona Yvonne, Orlando Silva e Zé Kéti. Já nos anos 1930 esse destaque parecia consolidado dentro do circuito de música negra, como destacava João da Baiana em uma entrevista de 1936. Os conjuntos "regionais" no Brasil, afirma João (na transcrição do jornal), tinham um modelo no trabalho do "antigo mestre que todos admiramos e respeitamos": Pixinguinha[429].

Como tal "respeito" generalizado chegava aos muitos cantos da cidade? O rádio cumpriu nisso um papel importante, embora tardio, assim como os discos, ainda pouco massificados até os anos 1930. Os jornais foram fundamentais, decerto, mas não mais que a circulação autônoma de informações, referências e músicas entre os próprios componentes do circuito. Seguiremos no rastro delas nas próximas seções.

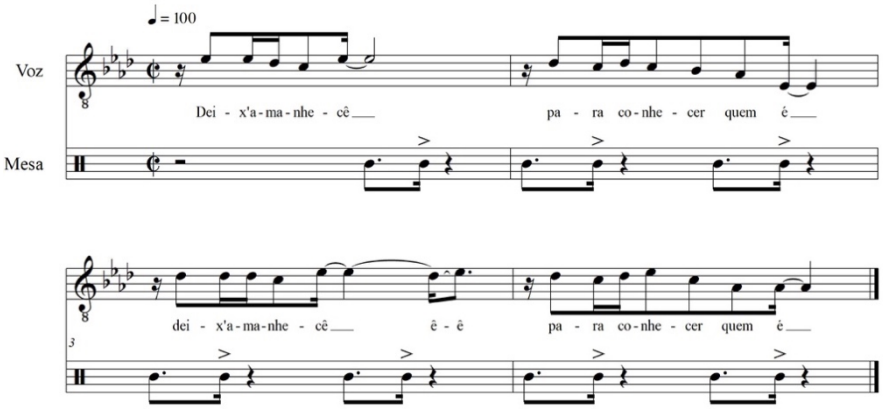
"Heitor mesmo que me levou pra lá"

Em dado momento do depoimento de Clementina de Jesus, em 1967, Ciata veio à baila:

> MIS: Clementina, você conheceu Tia Ciata?
> Clementina de Jesus: Conheci tia Ciata aqui embaixo. Na Praça Onze. Ela morava ali na Rua... Visconde de Itaúna! Agora o número eu não sei. A gente entrava pra lá. Bonita, era bonita, ela tinha um altar muito grande. Isso eu me lembro. Parece que ela dava um negócio de santos, né?

[428] João da Baiana 1966, CD 94, f. 9.
[429] "A voz do pandeiro". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 2, 12 jan. 1936.

Nesse tempo, que eu conheci lá dentro... Por exemplo o... como é? João... O Donga, João da Baiana frequentava lá. *O próprio Heitor, que ele mesmo que me levou pra lá. Heitor* [do Prazeres]. *Que mandou que a gente fosse pra lá, justamente, Heitor. Que o Heitor também tinha um conjunto de moças, que eu sempre ajudava a ensaiar aquelas moças. É. Mas isso já é uma coisa longa, já é em Dona Clara, foi lá em Dona Clara quando ele morava lá, eu também morava.*
MIS: e você conheceu aquelas festas que duravam dias, chegou a participar delas?
Clementina de Jesus: Nunca participei. [...] *Era como na Maria* [Neném]*, na casa de minha comadre*. [...] Hoje era o dia da festa, suponhamos, São Cosme e São Damião, ou São Jorge. Eles davam a festa desde hoje, da véspera, heim?! Mas aí lá ficava: na véspera, no dia, mais dois três dias, aquela festa durava. Cada dia era uma comida, sabe disso?! Um dia era feijoada, outro dia era angu à baiana, outro dia era peixada, mas aquilo, as vasilhas, os panelões enorme, todo mundo comendo. Os negro cantava samba, depois então deitavam nas esteiras por lá, embaixo daquelas árvores, em qualquer lugar. Isso lá na casa da minha comadre [...]. Um dia que eu cheguei lá, tinha lá uma comida (um dia que eu cheguei na casa da Tia Ciata) que estava-se comendo todo mundo de mão. Me disseram depois o nome. Era um negócio de camarão, quiabo e, não sei, parece que era galinha, tudo misturado, uma coisa assim. [...] Eu não comi. Eu dei o meu pra uma conhecida que estava comigo. [...] Como é que ia melar aqueles dedos todos naquela quiabada toda, encher de azeite de dendê?! E! não! Ainda não conhecia essas comidas todas. [...]
MIS: e que música se cantava lá?
Clementina de Jesus: O negócio na casa de Tia Ciata mais era pro pessoal que ia pra lá, sabe. Cantava esse, por exemplo... quer ver, ah, uma coisinha gostosa que eu aprendi lá:



É só partido alto, batucada, partido alto. (Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 5, grifos meus).

Pensemos com atenção nesses encontros na rua Visconde de Itaúna a que se refere Clementina. Quando teriam ocorrido? Certamente não depois de 1924, ano em que faleceu Ciata[430]. Tampouco foram muito antes do início dos anos 1920, quando a cantora começou a frequentar Oswaldo Cruz, bairro que fazia divisa com Madureira, na região da antiga estação Dona Clara[431]. Segundo as estimativas de seus biógrafos, esse bairro surge em sua vida entre

[430] Segundo Moura ([1983]1995, p. 145-146).
[431] Segundo as estimativas de seus biógrafos (CASTRO *et al*., 2017 p. 42, 54), de "fins da década de 1910", depois da morte do pai, ao início dos anos 1920. Esse período está, de todo modo, de acordo com único marcador cronológico mais preciso sobre sua chegada a Oswaldo Cruz, o nascimento de sua primeira filha, em 1922,

"fins da década de 1910", depois da morte do pai, e o início da década seguinte[432]. Período que, embora não muito preciso, está de acordo com único marcador cronológico mais seguro sobre sua presença constante em Oswaldo Cruz, o nascimento de sua primeira filha, em 1922, batizada pela comadre e vizinha Dona Maria Neném[433]. Clementina tinha então em torno de 20 anos.

O intervalo possível, portanto, é 1918 a 1924, justo aquele de maior sucesso dos Oito Batutas, e pouco antes das entrevistas ao *O Jornal* que comentávamos há pouco. Era o momento em que esse famoso conjunto viajava para a Europa e América Latina, tocava na sala de espera do elegante Cine Palais, ou no Restaurante Assírio[434]. Tamanho destaque e *finesse* nos ajudam a compreender a postura de Donga, segundo Clementina: "era moço e era prosa, Donga era prosa, nego proooosa!". "Gente de cor", como dizia ele, tocando nesse racializado Municipal, não era mesmo para dar orgulho?

A jovem mãe partideira provavelmente não conhecia esse núcleo "cidade" antes de "ser levada" para lá por Heitor dos Prazeres, e é bem provável que não imaginasse muito bem os lugares que um músico negro profissional podia alcançar, tendo vivido até então entre o interior do estado e os subúrbios rurais da capital. Certamente também não fazia ideia do reconhecimento que Ciata teria décadas depois. Para Heitor, ao contrário, aquele lugar, aquela comunidade, as famílias de que eram constituídas e as experiências vividas pelos artistas que ali se formaram eram referências indispensáveis. Era indispensável, portanto, que essas pessoas e suas histórias chegassem até Clementina, ao conjunto que ela integrava, à futura Portela, ao bairro de Oswaldo Cruz inteiro. Por isso ele "mandou que a gente fosse pra lá". E é claro que Heitor militava em favor da memória de suas referências também enquanto andava pelo Estácio ou morava em Mangueira, nos anos 1920 e 1930. Ele, como faria e diria Paulo Diniz décadas mais tarde, levava a Bahia consigo em cada canto que fosse.

Não foi preciso a fábula de Mário de Andrade, nem os poemas de Manoel Bandeira[435], nem as investigações nacionalistas de Gilberto Freyre ou Villa-Lobos[436] — isto é, o tipo de "mediador ilustrado" que a historiografia costuma destacar — para que sujeitos, memórias e músicas do núcleo baiano (as "raízes" de Heitor) e a amplitude dos caminhos possíveis da

batizada precisamente por pela comadre e vizinha Dona Maria Neném (1967, CD 151.1, f. 4). Sobre a estação Dona Clara, ver: DONA Clara (Campinho), município do Rio de Janeiro. www.estacoesferroviarias.com.br, 2019.

[432] Castro *et al*. (2017 p. 42, 54).

[433] Clementina de Jesus, 1967, CD 151.1, f. 4.

[434] Esses se apresentaram nesses e em outros ambientes frequentados pela elite entre 1919 e a década de 1920. Sobre Os Batutas, ver Martins (2014) e Lacerda (2011).

[435] Citados por Gomes (2003) na abertura do artigo já mencionado.

[436] Faço referência ao episódio de abertura do livro de Vianna (2014), obra que constitui o mais difundido conto de fadas "científico" sobre a conciliação nacional-brasileira pela música.

moderna profissão de músico nos anos 1920 (os horizontes de Heitor) chegassem à Zona Norte do Rio.

Por outro lado, vimos que Clementina tinha já seus próprios referenciais festeiros antes do episódio de que falamos, adquiridos em suas andanças prévias pela cidade. As festas que duram dias não eram exclusivas da "cidade". Estavam em lugares como a "casa da comadre" Maria Neném em Oswaldo Cruz — dona de terreiro de macumba, madrinha da primeira filha de Clementina —, que serve de modelo para a descrição do que acontecia na casa de Ciata. Diz a cantora que a casa desta "era como na Maria [Neném], na casa de minha comadre". A tal ponto a lógica e o ambiente das duas casas se assemelham na memória e no entendimento da Clementina que sua narrativa flutua entre uma e outra, e chega a deixar confuso o ouvinte/leitor menos atento. Uma escuta cuidadosa nos permite entender que ela visitou a famosa casa na Rua Visconde de Itaúna em dia de festa, embora não tenha participado da festa inteira, como participava na casa de Maria Neném[437]. Mesmo assim ela constrói um pequeno retrato "etnológico" da casa de Ciata a partir de uma análise comparada entre as histórias sobre esse lugar — que deve ter ouvido de Heitor e outros—, suas "visitas de campo" à Rua Visconde de Itaúna e sua participação efetiva na casa de Maria Neném e outras lideranças. Na sequência do depoimento, ela menciona mais uma: Dorotéia, também em Oswaldo Cruz. "Ia gente de looonge pra esse caxambu de Dorotéia! [...] Lá eles cantavam tudo jongo". Assim como ia gente de "looonge" para atender aos sambas na "Pequena África".

De acordo com Clementina, a casa de Maria Neném se via na casa de Tia Ciata, a casa de Tia Ciata se via na casa de Maria Neném, e ambas as casas se viam na história singular dela, Clementina. Esse processo se replicava por toda a cidade. Como não imaginar que as pessoas que iam, por exemplo, ao Caxambu de Dorotéia, não o comparavam com as reuniões nas casas de tias e comadres festeiras que porventura conhecessem, seja na "cidade", em Mangueira, em São Carlos, seja, digamos, no Vale do Paraíba, onde caxambus constituídos ainda no tempo do cativeiro também podiam ser ouvidos[438]? Será que Clementina também não comentava com sua comadre Maria que tinha conhecido uma senhora como ela, que dava "essas coisas de santo" ali na Praça Onze, onde apareciam uns "negos prosas" que até falavam francês, onde se cantavam umas "coisinhas gostosas" e serviam-se umas comidas com quiabo e dendê? E que

[437] Mesmo considerando a possibilidade de distorção da memória quanto a esse ponto, parece improvável, dada a razão músico-performática desse episódio, que Heitor dos Prazeres tenha levado Clementina à casa de Ciata sem que lá houvesse algum evento especial. E caso as visitas tenham sido feitas em dia "sem festa", o encontro seria ainda mais significativo na medida em que se inseriria em uma parte mais íntima do cotidiano da casa.

[438] O historiador Stanley Stein gravou rodas de jongo regidas pelo toque de tambores centenários nessa região, na primeira metade do século XX. Ver Lara e Pacheco (2007).

Maria Neném diria sobre tal semelhança se a comentasse com suas comadres, filhos e filhas de santo, com seus parceiros de desfile carnavalesco? Clementina nos está mostrando, afinal, que os centros da comunidade musical negra eram múltiplos[439], mas possuíam múltiplas conexões entre si, e suas identidades e criações culturais se construíam num jogo de espelhos entre pessoas e grupos, intermediado por gente de dentro das próprias comunidades.

Por isso é difícil encontrar nas fontes que consultei um chorão que não tendesse para o samba e vice-versa. E como o samba tendia à "batucada", à macumba e ao candomblé, musicistas desinibidos/as e bem relacionados/as podiam começar a festa botando despacho e terminar no baile solando uma valsa. Donga nos dá mais um belo exemplo de como essa diversidade forjou identidades negras fortes, e "prosas":

> Essa parte de samba nunca me preocupou [...] porque eu já era dele dentro de casa e tudo isso. De modo que o que eu procurei me desenvolver mesmo foi choro e outras coisas mais [...]. Vocês desculpam a falta de modéstia: não tem dança brasileira que eu não saiba. Mas bem! [...] Palhaço, rei, diabo, velho, tudo né? Mestre-sala, tudo, tudo, tudo, macumba, candomblé, tudo, tudo isso eu sei dançar. Inclusive um gênero que ainda não apareceu aí: chama-se jongo. [...] Até isso eu sei. [...] *Porque eu tudo o que vi eu [...] consegui reter*. (Donga, 1969, CD 114.1, f. 7, 114.2, f. 1, grifo nosso).

Não é sinal da importância do circuito que temos analisado o fato de que todas essas "danças brasileiras" mencionadas por Donga sejam, na verdade, danças sabidamente relacionadas em primeiro lugar a comunidades negras? Parece que quem se formava dentro dele via e praticava uma música brasileira muito mais pretas que suas versões oficiais.

"Ele sempre quis me ajudar"

Em uma entrevista concedida nos anos 1980, a cantora Carmen Costa narrou o início de sua "amizade" e amor com Mirabeau Pinheiro, nos anos 1940:

> Eu fiquei fazendo uma temporada naquela boate, Boate Mocambo, na Prado Júnior. E aí, começou nossa amizade. Aí a crooner começou a cantar a música "você pensa que cachaça é água/cachaça não é água não". Eu perguntei: "de quem é essa música?". Aí a *crooner* disse pra mim [...]: "é daquele rapaz da bateria". Então eu cheguei perto dele e perguntei: "essa música é sua? Você deixa eu gravar a sua música?". Ele disse "é, tem um rapaz aí chamado Colé, que já levou a música pra gravar". Eu disse "então deixa comigo". Aí procurei os irmãos Vitale [editores], procurei o Colé e foi formada a dupla Colé e Carmen Costa com a marcha "Cachaça não é água". Então daí que nasceu a amizade Mirabeau e Carmen Costa. Ele já começou campeão de carnaval. [...] Foi uma amizade de quatro anos, quatro anos que valeu a pena. Quatro anos de "Eu sou a outra", quatro anos de "Quase", "Obsessão",

[439] Como sugere Gomes (2003).

> "Jarro da Saudade". Eu tive a felicidade de lançar o compositor Mirabeau e também o intérprete, porque ele tinha uma voz muito bonita[440].

Algum tempo depois do início dessa amizade/amor, Carmen ajudou outros músicos parceiros, entre os quais o violonista negro José Paulo, que levou consigo para se apresentar em Nova York nos anos 1960, assim como o acordeonista Sivuca[441]. Em todos esses casos, Carmen tinha em vista a expectativa de lucro simbólico e financeiro dessas parcerias, mas também o bom sentimento de dividir um pouco de suas oportunidades com companheiros em início de caminhada. Em relação a José Paulo e Mirabeau, especialmente, tal gesto era ainda mais importante. Pois eles enfrentaram, como Carmen, dificuldades e constrangimentos raciais no meio musical, eram parceiros de luta.

Antes desses músicos aparecerem em sua vida, Carmen tampouco travara essa luta sozinha. Reconstituir parte dessa história nos permite iluminar o papel político do circuito de música negra para os rumos da música no Rio de Janeiro.

Carmen contou ao MIS que seu primeiro namorado e parceiro artístico foi Henrique Felipe da Costa, Henricão, "o moço que me batizou Carmen Costa, em Belo Horizonte". Ela era então corista em programas de rádio. Henricão, que tinha maior desenvoltura e mais contatos dentro do mercado de música espetáculos dos anos 1930 no Sudeste, vendo na moça a promessa de sucesso, propôs que formassem a dupla "Henricão e Carmen Costa", com a qual realizaram seus primeiros trabalhos de maior destaque. A estreia de Carmen como protagonista nas rádios em 1939 se deu nesse contexto, interpretando peças de "macumba" ao lado de Henricão[442].

Essa não era a primeira nem seria a última vez que Henrique da Costa ajudava um companheiro ou companheira. Poucos anos depois ele e outro parceiro, um músico negro de São Paulo chamado Rubens Campos, foram responsáveis por levar "pro meio [da música profissional] mesmo" o jovem Nelson Cavaquinho, como gostava de contar o próprio Nelson. Andando por Mangueira, eles se interessaram e incentivaram o rapaz, de quem gravaram a peça de estreia, "Não faça vontade a ela", em 1943. Contudo não foram os únicos a dar a Nelson um empurrãozinho.

Em Mangueira, Nelson estava rodeado de compositores que já haviam tido seus sambas cantados pelas massas da Era do Rádio, como os sempre parceiros Cartola e Carlos Cachaça.

---

[440] Entrevista de Carmen Costa ao filme Coração Santo. Coração Santo, direção e produção João Carlos Rodrigues, fotografia Hélio Silva, 1986. 1':18"'-2'50". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FNTEOgt9vz8&ab_channel=Jo%C3%A3oCarlosRodrigues .

[441] Carmen Costa 1972 CD 83.1, f. 6.

[442] Carmen Costa 1972 CD 83.1, f. 2. "Macumba!". *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 8, 2 abr. 1939.

Em sua entrevista ao MIS, ele destaca ainda um outro incentivador de seus voos profissionais. “Neste tempo” — diz ele — “Zé Com Fome estava vivo, passou a ser [como nome artístico] Zé da Zilda né? Aí eu então comecei, influência, aquela coisa toda, comecei a gravar”[443]. É bem possível que tenha sido Zé da Zilda — José Gonçalves — o elo entre o paulista Henricão e Mangueira, já que ambos despontavam, formando duplas com cantoras negras na mesma época.

Antes de subir os degraus da fama, José Gonçalves foi aluno da “escolinha de compositores” de Cartola e Carlos Cachaça na Mangueira, que formava novos sambistas nos anos 1930 e 1940, como vimos no quinto capítulo. Parece que o orgulho do sucesso lhe pôs em contradições com o pessoal da comunidade, que não escondia, no depoimento ao MIS em 1968, o rancor de ter sido “abandonada” por José Gonçalves pouco depois de seus primeiros êxitos. Segundo Dona Neuma, ele desapareceu do morro e até caçoou dos sambistas que não desciam para “a cidade” para buscar novos horizontes. Desculpou-se depois.

O desentendimento mostra que em Mangueira se discutiam as perdas e ganhos de tornar a cultura vernácula uma mercadoria, assim como os dilemas da ascensão social que isso podia proporcionar. Mágoas a parte, José Gonçalves ajudou a comunidade como exemplo e incentivador da ascensão de outros músicos, assim como no fortalecimento da tradição musical da comunidade[444].

Os primeiros passos de Nelson Cavaquinho são, assim, simultâneos e similares ao início do estrelato de Carmen Costa. E se ele pôde contar com outras pessoas além de Henricão em momentos decisivos, ela também teve outras mãos de ébano para segurar. Ataulfo Alves afirma, em sua entrevista ao MIS:

> Lancei Carmen Costa, porque Carmen Costa apareceu numa dupla Henriquão e Carmen Costa, fui eu que lancei num programam meu na Rádio Cruzeiro do Sul. Muito minha amiga, gosto muito dela, meio maluca de vez em quando, mas isso não quer dizer que eu deixe de gosta dela, ela é muito boa criatura. (Ataulfo Alves,1966, CD 47 f. 14) [445]

Se “lançou” a dupla, não é possível saber ao certo, mas o fato que é que Ataulfo ajudou o casal e entendia que fazia parte de sua história. Isso não nos surpreende, já que o compositor

---

[443] Nelson Cavaquinho. Entrevista ao programa Ensaio, da TV Cultura, 1973. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gXhyi4caIMU. Nelson Cavaquinho, 1967, CD 137.1, f. 3.

[444] Sobre o problema de Zé Com Fome com Mangueira, ver: Mangueira, 1968, 201.2, f. 1.

[445] Essa dose de machismo no comentário de Ataulfo nos relembra como eram assimétricas a relação entre homens e mulheres nesse meio, também perceptível nas demais parceria que Carmen estabeleceu com outros homens, incluindo Henricão, de quem se separou justamente pela sua falta de lealdade conjugal e excesso de controle sobre os rumos da dupla.

ajudou outras colegas negras/os enquanto ocupou boas posições em programas de rádio. Elizeth Cardoso foi uma delas. Ela conta ao MIS que voltou em 1949 a aparecer na radiofonia depois de um difícil período sem cantar, "convidada pelo seu Sérgio Vasconcelos, Grande Otelo e Ataulfo Alves". Ganhava 3 mil cruzeiros, participava de um programa chamado Club do Samba, cujo "presidente" era "seu Ataulfo Alves, que cantava comigo quase todo o seu repertório".

Grande Otelo, que Elizeth define no mesmo depoimento como grande amigo a quem recorreu nos momentos mais difíceis, também foi importante na vida de muitos músicos, incluindo Carmen Costa. Ele estava presente no dia da entrevistada da cantora ao MIS, em 1972, e ouviu ela dizer: "o [Grande] Otelo quis me ajudar muito. [...] E agora está me ajudando muito, porque é meu colega, é meu amigo e sempre me diz que eu devo ir pra frente". Dona Zica, por sua vez, conta ao MIS que Otelo ia com frequência visitar Cartola no Buraco Quente. Ele era mais um profissional a mobilizar os talentosos do lugar a levar seus sambas dos terreiros aos palcos.[446]

Parece difícil, como vemos, narrar uma dessas histórias de solidariedade sem topar com muitos outros episódios similares, em certa medida interdependentes. Os fios da história inicial de Carmen Costa com Mirabeau podem ser estendidos ainda mais em direção ao passado.

Ataulfo Alves, conforme vimos ao acompanhar a trajetória de Bide, aprendeu logo que chegou no Rio nos anos 1920 que podia contar com o pessoal "das barreiras do Estácio" para tornar-se sambista profissional. Foi o próprio Alcebíades Barcelos quem mediou sua primeira gravação, no início dos anos 1930. Quando deu uma força a Carmen Costa, Elizeth e Henricão, Ataulfo estava, assim, passando adiante uma cultura de solidariedade de que já havia sido beneficiário. Como sabemos, antes de ajudar Ataulfo, Bide contou com diversos membros das comunidades negras em seus embates para se tornar músico profissional. Dentre estes, Caninha e Sinhô, que lhe defenderam dos malandros brancos que se apropriavam dos sambas de gente humilde. E por que o fizeram? Dentre outros motivos, porque também já haviam sido apoiados por gente da sua cor. Décadas antes de acompanhar Alcebíades Barcelos à gravadora para reclamar seus direitos, Sinhô contava com a acolhida da Comunidade Baiana, da rede de candomblé da cidade e do nosso já conhecido Alfredo da Rocha Vianna, o pai de Pixinguinha.

As memórias de Vianna pai e de sua casa que encontrei no MIS são extremamente significativas:

---

[446] Elizeth Cardoso, 1970, CD 61.1, f. 5. Carmen Costa 1972 CD 83.1, f. 3. Dona Zica, 1993, VI-00257.2, 5'38''-11'40''.

> Ele [seu Vianna] era professor de flauta, [...] sei que ele trabalhava nos telégrafos e ele alugava casa de habitação coletiva pra guardar esses músicos todos que chegavam de fora sem emprego, sem trabalho, ele então alugava aquelas casas grandes no Catumbi e deixava, dava comida, dava alimento aos músicos que chegavam desempregado até se colocarem. Isso é o que eu sei. (João da Baiana, 1996, CD 94, f. 11)

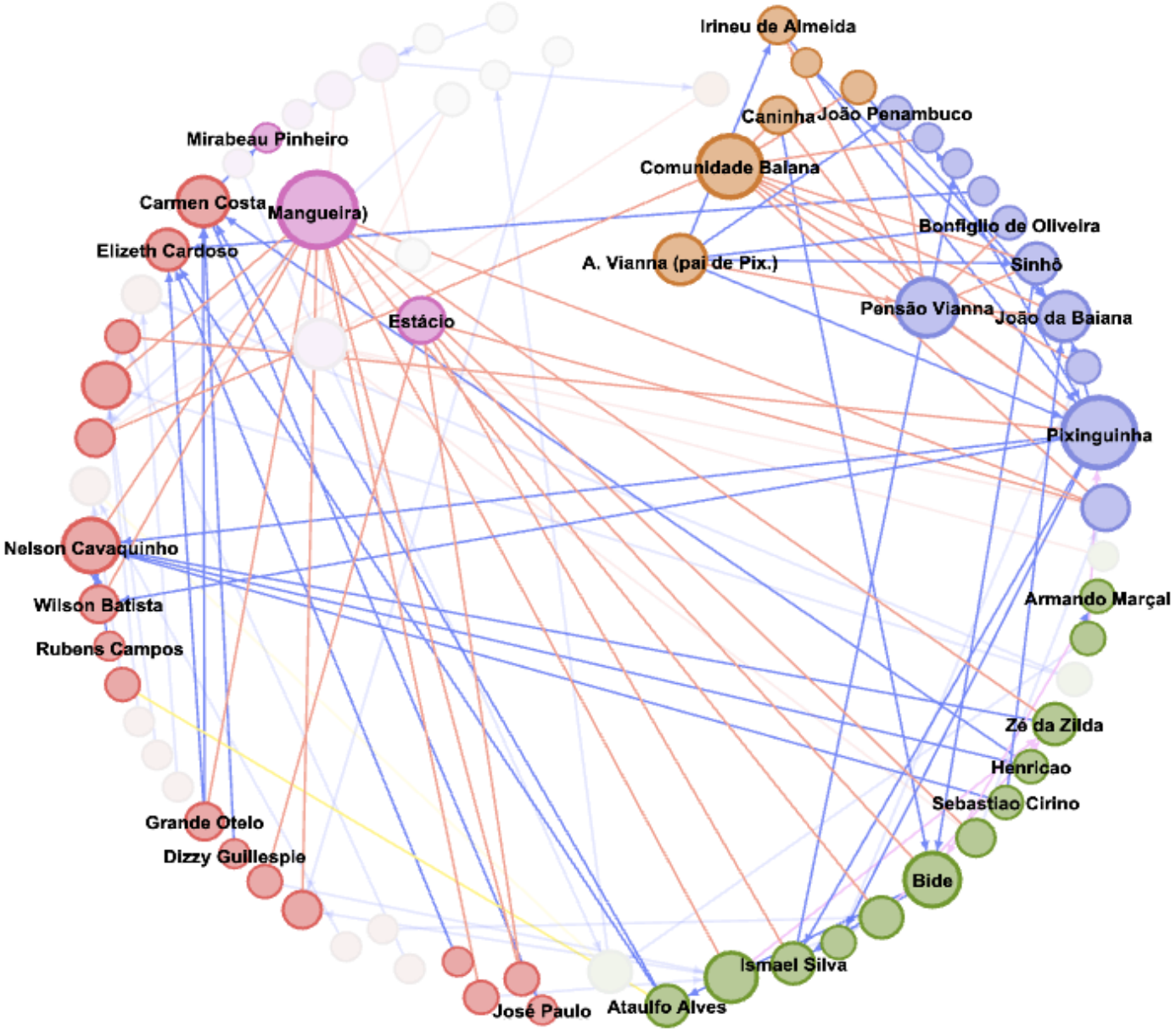
> Eu morei numa casa, João conheceu, que tinha 8 quartos. Quatro encima quatro embaixo. Lá morava Sinhô, essa gente toda [Irineu de Almeida, João Pernambuco, Bonfiglio Oliveira etc.]. Lá era conhecido como Pensão Vianna (Pixinguinha, 1966, CD 123.1, f. 10).

Quando morou na "Pensão Vianna", no início do século XX, Sinhô estava ainda no início de sua carreira, eram incertas suas chances de sucesso. Nessa mesma posição estiveram Irineu de Almeida, Bonfiglio Oliveira (vindo da Zona Rural do estado de São Paulo), João Pernambuco e outros hóspedes. Seu Vianna e sua morada parecem ter sido um importante lugar de apoio para a classe dos músicos negros no pós-abolição.

A corrente que liga Sinhô, sambistas do Estácio e Ataulfo Alves à pensão Vianna nos permite afirmar, de modo bastante objetivo, que as redes de apoio da geração de Carmen Costa são prolongamentos daquelas constituídas, ou ativas, no imediato pós-abolição. O Grafo 8, a seguir, busca dar maior visibilidade a isso.

Na primeira imagem, a cadeia de relações que vai de seu Vianna (no alto do círculo) a Carmen Costa aparece em destaque sobre um contexto amplo de vínculos. Na segunda, o leitor pode ver melhor o contexto, formado por 72 atores e 111 vínculos. À exceção de três não identificados e João Pernambuco, esses atores são pessoas ou comunidades negras[447]. Eles aparecem coloridos e posicionados no círculo de acordo com sua geração, ordenadas em sentido horário da mais velha (nascida antes de 1887), de cor alaranjada, à mais jovem (nascida de 1930 em diante), de cor cinza.

[447] João Penambuco (branco), Lorival, Luiz Pimentel, Pedro Gonçalves.



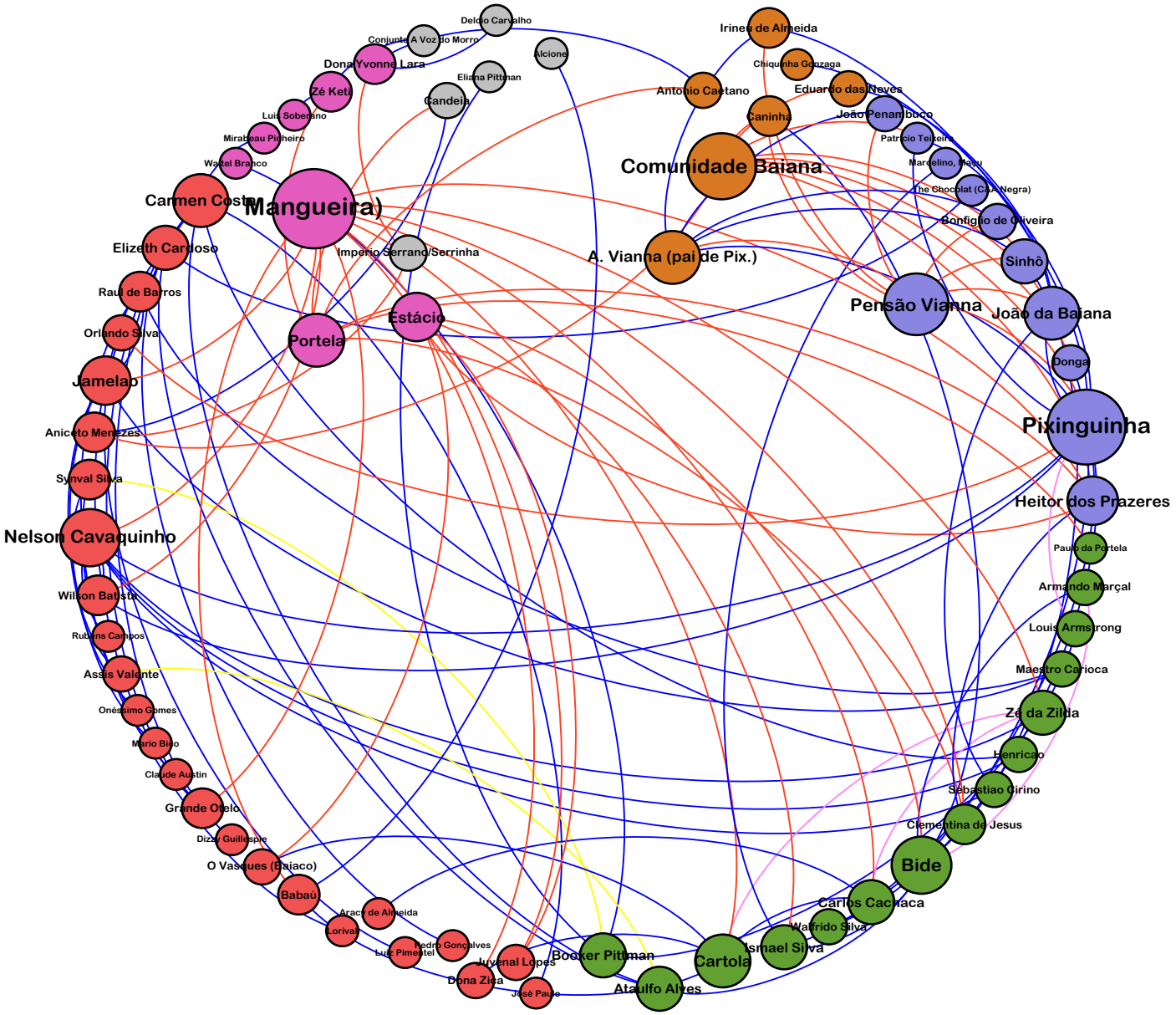
GRAFO 8. REDE DE MEDIAÇÕES E SOLIDARIEDADES

Gerações (por data de nascimento ou fundação)

1911-1920	(34.72%
1901-1910	(20.83%
1887-1900	(15.28%
1921-1930	(11.11%
<1887	(9.72%)
>1930	(8.33%)

Vínculos

mediação ou solidariedade	62
vínculo comunitário	43
incentivadores, referências, companheiros de aprendizado e sociabilidade	4
parceria artística	2



Elaboração: O autor
Fontes: Depoimentos Para a Posteridade do MIS; SILVA; OLIVEIRA FLHO, 1979, p. 182. PEDREIRO, 2007; ALZUGUIR, 2013, p. 44-48; "Coração Santo", 1986, direção e produção João Carlos Rodrigues, fotografia Hélio Silva.; "Grandes sucessos", *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1931, p. 2. http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/6433.
"Zé Kéti, compositor popular consagrado fala de sua produção e de suas atividades artísticas à imprensa". *Manchete*, Rio de Janeiro: Ano 1966\Edição 0716, p. 31. CARMEN, 2020.

Os vínculos são de quatro tipos, como mostra a legenda, com predominância dos que chamei de “mediações e solidariedades”, e “comunitário”, na proporção que se vê no grafo. O primeiro refere-se ao ato de dividir a experiência, os contatos ou saberes com um/a companheiro/a, para que ele ou ela possa também ingressar ou ascender em sua vida profissional, superar tempos difíceis, ou simplesmente conseguir um novo trabalho. Os exemplos comentados nesta seção exemplificam essa categoria, que conta também com ações mais sutis, como a ajuda de um músico letrado no registro ou arranjo de peças de um companheiro que não domina escrita musical. Acima de tudo, o trabalho de transcrição era fundamental para o registro legal das peças e pagamento de direitos autorais. Há quatro vínculos relativos a esse tipo de mediação no grafo, baseados nas passagens que cito a seguir.

João assim descreve a coletividade de seu processo composicional:

> [Eu toco instrumentos de] corda, pouco pra compor meus sambas, né? Tinha que saber ao meno lá menor lá maior, pra compor meus sambas. Porque o compositor que não fazia um tom no cavaquinho, no violão, ele fica tonto, ele não pode, porque ele tem que pedir auxílio dos outros. E você sabendo um tom ou dois, você tira, compõe as suas músicas coma aquele pouco que você sabe [...] *O resto então, pra fazer orquestração, então, o Pixinguinha, o Cirino, faz, mas pra compor, fazer a parte de melodia, eu faço meus tom* (João da Baiana, 1966, CD 94, f. 15, grifos nossos)

Nelson Cavaquinho, segue na mesma linha:

> Nelson Cavaquinho: Não [escrevo minhas músicas]. E a maior parte dos compositores não escreve. Quem escreve da UBC [União Brasileira de Compositores] é o Cirino. Cirino... esse... Providência. Pixinguinha já escreveu muitas músicas minhas também.
> MIS: você cantarola e eles escrevem, não é?
> Nelson Cavaquinho: É. (Nelson Cavaquinho, 1967, CD 137.2, f. 1)

Seria coincidência que os mesmos dois músicos a quem recorria João da Baiana sejam também aqueles a quem Nelson pedia uma força? Ora, Cirino e Pixinguinha participavam do mesmo circuito comunitário/profissional que Nelson: trabalharam com Grande Otelo no Companhia Negras de revista, o mesmo Otelo que frequentava a casa de Cartola, grande amigo de Nelson, no Buraco Quente. Eram, afinal, referenciais de bons músicos e boa gente para ele, assim como eram para João.

Com raras exceções, os 62 episódios de solidariedade ou mediação que constituem o grafo foram lembrados e destacados por quem se beneficiou deles. Os 23 “musicistas de ofício” e Dona Zica estão aí presentes, 23 deles vinculados/as a pelo menos um outro ator por gestos de solidariedade/mediação. Estes não se restringem, como se pode ver, a esse grupo, colocam os holofotes sobre outros/as, por vezes esquecidos, personagens. No alto da segunda imagem

do grafo, conectando a segunda geração mais jovem à mais velha, há um vínculo azul entre Dona Yvonne Lara e um dos fundadores da Portela, João Caetano. A primeira música que este teve gravada foi por obra dela, "Quando da Maré". Diz a cantora sobre o episódio:

> Já disseram pra mim: "Yvonne, você quase que mata o camarada, porque quando ele ouviu você cantando ele chorou". Porque um homem com 80 anos, da velha guarda da Portela, fundador da Portela e primeiro samba dele que é gravado! Um homem com uma bagagem que não tem mais tamanho! (Donna Yvonne Lara, 1978, CD 523.3)

Algumas solidariedades e mediações não se contêm nas fronteiras nacionais. São os casos da ajuda que Carmen Costa recebeu de Dizzy Gillespie para conseguir empregos em Nova York e no Caribe, nos anos 1960, e da mediação do paranaense Waltel Branco na ida de Booker Pittman ao Sul do Brasil e da América Latina, nos anos 1940.[448] Atualmente tenho me dedicado a ampliar a documentação que coletei sobre essas redes solidárias atlânticas.

Para apenas um dos "musicistas de ofício" que ouvi no MIS não consegui registrar nenhum episódio de ajuda dada a ou recebida de algum/a musicista negro/a — Orlando Silva. Este possuía, contudo, ligações bem conhecidas com a família de Pixinguinha, o que torna especialmente provável a troca de apoio entre eles.

A tendência de o comunitário tornar-se solidário e vice-versa, ou de a solidariedade se dar em um contexto comunitário, foi um dos motivos pelos quais incluí vínculos com comunidades nesse grafo destinado a mostrar solidariedades no/para o contexto profissional. Essa inclusão foi feita, mesmo assim, de forma reduzida, destacando apenas o elo entre cada ator e sua principal comunidade (quando havia). Assim, por exemplo, mesmo que Aniceto Menezes tivesse conhecidas ligações com Mangueira, Portela (Oswaldo Cruz), ele aparece vinculado apenas à Império Serrano/Serrinha, escola/comunidade em torno da qual giram suas memórias. Em outros casos, o destaque que o depoente dá à sua circulação e estada em diversos lugares me levou vinculá-los com todas elas, como no caso de Heitor dos Prazeres, que destaca suas heranças baianas, o tempo que morou perto do grupo fundador da Portela e em Mangueira, e seu forte envolvimento com os professores de samba do Estácio.

Mesmo que reduzida e um tanto desigual — posto que no arquivo do MIS há evidente precedência de musicistas ligados à Mangueira e à comunidade baiana em relação a outras escolas —, os dados de que disponho tornam evidente o impacto das comunidades negras no destino do mercado musical carioca. O tamanho dos atores no grafo é diretamente proporcional

[448] Carmen Costa 1972 CD 83.1, f. 6. PEDREIRO, Ranulfo. A saga de Booker. *Gazeta do Povo*, Curitiba 15 set. 2007. https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-saga-de-booker-an6qsqufnmkfiuh2af52draku.

ao seu grau de integração ao universo representado, ou seja, ao número de ligações que têm com outros atores. Notem que Mangueira, Pensão Vianna (casa do pai de Pixinguinha) e Comunidade Baiana são atores de maior tamanho, a indicar que muitos músicos profissionais tiveram parte de sua formação em meio a elas ou puderam contar com o suporte delas ao longo de suas trajetórias. O destaque fica, acima de todas, com Mangueira, o que sugere ter sido ela o maior núcleo de formação e circulação de músicos negros *profissionais* do samba carioca no pós-abolição entre os anos de 1920 e 1950. Os motivos disso exigem análises detalhadas, mas penso que estão entre eles o fato de o morro de Mangueira ter sido povoado mais cedo que as demais comunidades-escolas de samba e ser, geograficamente, porta de entrada entre os subúrbios e "a cidade".

Um último dado que desejo destacar no grafo — dentre muitos outros que ficarão para outra oportunidade — é a relevância que determinados/as musicistas têm nele. Para alguns, como Carmen Costa e João da Baiana, isso é sinal de que prezavam a lembrança daqueles que lhes estenderam a mão, e daqueles que eles puderam ajudar. Mas no caso de Pixinguinha, o maior ator-pessoa do grafo, são seus gestos de mediador e contato solidário que lhe conferem destaque. Isso se deve em parte à elevada posição que ocupou no campo nos anos 1920 e 1930. Tendo mais capital simbólico e econômico que a maioria, ele podia com mais facilidade oferecer sua ajuda aos demais, e era também com mais facilidade lembrado como possível mão amiga por quem atravessasse um momento difícil. Mas o flautista precisaria, de todo modo, se dispor a tanto, o que parece ter feito com frequência em relação aos artistas — diria ele — da "minha cor".

"Um rapaz assim da minha cor": consciência racial e espaços de antirracismo

No segundo depoimento de Pixinguinha, no contexto de uma conversa sobre os Oito Batutas, João da Baiana pediu a palavra para explicar quem era José Monteiro, um dos integrantes do grupo que viajou a Paris:

> João da Baiana: Da licença? Eu quero dar uma explicação sobre o Jose Monteiro. O aniversariante e o senhor [Pixinguinha], mas eu quero dizer ao meu sobrinho quem era o José Monteiro. José Monteiro trabalhava nas oficinas do Engenho de Dentro, era pedreiro. *Um rapaz da minha cor*, magrinho alto, morava na vista Alegre no Encantado. [...] Era um dos amigos do pai do Orlando Silva. (Pixinguinha, 1968 CD 124.1, f. 7, grifo nosso)

Monteiro era, portanto, um trabalhador como João, *"da cor" de João*, morador de determinada região específica da cidade e amigo de um amigo (ou pelo menos conhecido) de João, o pai de Orlando Silva.

Raul de Barros utiliza comparações similares ao contar de certa aventura que teve em Dakar, na época do I Festival de Internacional de Artes Negras, em 1966:

> Cheguei perto do portão da universidade [...], entrei, e fechei o portão! [...] Chega! Eu já estava que não aguentava mais. [...] O sol africano. [...] *Lá o mais claro lá é da minha cor. Porque eu sou preto!* Blecaute ia ser o lourinho de lá (Raul de Barros, 1979, CD 543.2, f.1, grifo nosso)

Clementina de Jesus faz o mesmo ao contar da origem de seu apelido:

> Porque que tinha uma senhora que se chamava Clementina também. *Então era Clementina mulata e Clementina preta, que era eu*. Então eles pegaram a me chamar de quelê. Quelê, quelê porque é eu não sei. Acho que era porque me queriam muito. (Clementina de Jesus, 1967, CD, 151.1, f. 3, grifo nosso)

Essas passagens, como outras citadas ao longo desta tese, mostram como marcadores de raça, classe, *locus* geográfico/comunitário e redes de sociabilidade participavam da maneira como os/as depoentes/as liam o mundo e entendiam e a si mesmos/as. Nesta seção, lanço luzes sobre os sentidos históricos e as implicações historiográficas da utilização nos depoimentos de categorias e critérios de convivência *raciais*, de longe os menos observados, e até contestados, por trabalhos acadêmicos recentes sobre música popular.

Pelo menos até os anos 1990, foi corrente ideia de que a população negra brasileira teria uma tendência a negar sua cor/raça, a não se identificar abertamente como preto/a ou negro/a, e "embranquecer" sua autoimagem em pesquisas estatísticas ou à medida que ascende socialmente. Negros e negras teriam pouca consciência das barreiras raciais a seu bem viver e à necessidade de construir meios de resistir e combater coletivamente essa realidade, ao contrário do que ocorreria, por exemplo, nos EUA[449]. No caso da historiografia e memória histórica da música popular, vimos nos capítulos precedentes que a ênfase na (muitas vezes apenas suposta) colaboração entre pessoas negras e brancas, a subentendida fé na "insignificância" da raça ou do racismo para a constituição da cultura nacional, e a denegação do racismo tendem a colocar em segundo plano qualquer evidência de tensão ou identidade racial[450].

[449] Para uma revisão crítica desse senso comum, ver Telles (2004), sobretudo o Capítulo 4.
[450] Sobre essa tendência, ver também: Lima (2021).

Parte da historiografia acadêmica recente também insiste nesse ponto. O sociólogo Dimitri Fernandes (2014, p. 133), baseado em uma revisão de literatura, "defende a hipótese" de que a identidade negra do samba só se tornou algo relevante para "os movimentos negros disponíveis" ou para "os próprios artistas e/ou artífices intelectuais do samba" a partir dos anos 1970, e que, para isso, teria sido fundamental a "mediação" de produtores ligados ao MIS. A historiadora Clementina Cunha (2015, L. 668), por sua vez, afirma que "as imagens que associam o samba [...] aos negros e assim por diante responderam a necessidades e ansiedades políticas [de historiadores] mas são de pouco utilidade para descrever a dinâmica de produção do gênero musical [o samba] na cidade do Rio de Janeiro". Ou seja, essa coisa de que o samba é música negra seria "pouco" fiel à realidade histórica. É isso que Cunha procura mostrar em boa parte do livro: quando trata da demografia das freguesias de Santana e Santa Rita, que abarca as regiões do Estácio e da Pequena África, quando reedita o clássico entendimento de que cantores brancos teriam "descoberto" sambistas do Estácio, e quando destaca a existência de sambistas brancos[451].

Os depoimentos prestados ao MIS revelam algo bem diferente. Apesar de o tema "raça/cor" não estar quase nunca previsto nos roteiros, notei passagens como as que abrem esta seção — em que a autoidentificação como negro ou não branco (baseada em cor, raça ou origem africana) aparece de maneira explícita, como aspecto óbvio ou importante do passado narrado — em 11 dos 27 depoimentos de musicistas negros ou escolas de samba consultados.[452] Em outros 10 depoimentos, notei pelo menos a menção à cor/raça ou origem africana de outrem que aquele(a) que falava, como nessa passagem, em que Cartola descreve o seu espanto e de sua esposa ao ver em sua casa um sujeito de cor pouco usual: "Quando eu vi, amanhecendo, esse cara [Noel Rosa] dormindo na minha cama! Chegamo em casa, eu e ele. — *Quem é esse cara aí? — eu [perguntei à] minha mulher. — É um branco que você chegou com ele aí. Sei lá quem ele é*"[453]. Se ser "um branco" ali era ser um estranho, evidente que a autoimagem dos mangueirenses das redes de Cartola, e dele próprio, era essencialmente preta. Em apenas oito

[451] Ver o segundo capítulo.

[452] Pixinguinha 1968 CD 124.1, f. 7; Clementina de Jesus, 1967, CD, 151.1, f. 3; Ismael Silva, 1966, CD 5.3, f. 2; Synval Silva, 1967, CD 49.2, f. 6; Aniceto Menezes, 1991, CD 811.3, f.1; Jamelão, 1972, CD 53.1, f. 4; Raul de Barros, 1972, CD 53.1, f. 4; Raul de Barros, 1979, CD 543.2, f.1; Dona Yvonne Lara 1978, CD 523.1, f. 2; Portela, 1967, CD 187.1, f 1.

[453] Mangueira, 1968, CD 209.2, f. 2. Para as demais menções à cor/raça ou origem africana de outrem, ver: Pixinguinha,1966, CD 123.1, f.1-2; Heitor dos Prazeres, 1966, CD 84, f.7; Mangueira, 1968, CD 209.3, f. 1 [entre outros trechos] Nelson Cavaquinho 1967 CD 137.2, f. 2, entre outros trechos; (Jamelão, 1972, CD 53.1, f. 3, entre outros trechos; Raul de Barros, 1979, CD 543.2, f.1, entre outros trechos; Elizeth Cardoso, 1970, CD 61.2, f. 2; Dona Zica, 1993, VI-00257.1, 30'-40'; Carmen Costa 1972 CD 83.1, f. 2.

depoimentos, não notei referências explícitas a categorias raciais, e na maioria desses casos, o "ser negro" do depoente era ou já havia sido afirmada por ele em outras oportunidades[454].

É possível que o contexto geopolítico dos anos 1960 e 1970, comentado no primeiro capítulo, favorecesse a racialização das identidades durante as entrevistas ao MIS, mas atribuir a natural e generalizada menção à raça apenas a isso seria negar qualquer vínculo do discurso dos/as depoentes com o passado narrado e com a história vivida, na qual se baseia a utilização que eles/elas faziam das categorias raciais. Em certos casos, ademais, a influência desse contexto é contradita: vimos algumas evidências de que Pixinguinha se afirmava orgulhosamente negro nos anos 1920, embora suas referências à raça nos depoimentos ao MIS sejam oblíquas. As entrevistas dos anos 1920 comentadas neste capítulo e em outros trabalhos também dão conta do quão forte era a tendência a dizer-se negro ou africano entre os "reis do samba e do choro" daquele tempo[455].

Ou seja, a identidade negra tinha fortes raízes nas experiências que precedem em décadas os depoimentos. É, portanto, extremamente equivocado sugerir que ela não fosse "comum" até os anos 1970. Tão equivocado, insisto, quanto minimizar, ao contar essa história ou analisá-la, a incidência do racismo. Estes são dois lados de uma mesma moeda. Destaquei que o enfrentamento de barreiras e gestos racistas explícitos e implícitos, em ambientes musicais profissionais, informais e em outras esferas da experiência, eram elementos comuns à trajetória dos entrevistados do MIS. Devemos supor, por isso, que o racismo teve impacto grande nessa difusa autocompreensão racial ora comentada. Mas como dimensionar esse impacto e de sua contrapartida – a consciência negra – na organização da vida musical vernácula e profissional da cidade?

As narrativas sobre episódios de racismo comentadas no segundo capítulo revelam, além da violência sofrida, seus efeitos práticos e psicológicos, a importância das redes de pessoas em que se amparavam as vítimas. Como devem lembrar os leitores, Pixinguinha afirmava que havia "lugares proibidos" no Rio de Janeiro, e que "a gente sabia disso porque um contava pro outro"; Raul de Barros diz mais ou menos o mesmo sobre rodas de instrumentistas e seus locais de trabalho. E qual seria a raça predominante entre essa gente que "contava" desses "lugares proibidos"? As divisões raciais analisadas por Leonardo Pereira (2020) em relação às

[454] Cartola, por exemplo, não fala sobre a raça em seu depoimento (que eu tenha notado), mas o faz no depoimento de Mangueira. Não notei referências raciais no depoimento da Império Serrano (o que pode ser apenas uma lacuna na minha pesquisa), mas as referências abundam nas entrevistas dos imperianos Dona Yvonne Lara e Aniceto Menezes. Patrício Teixeira tampouco fala de raça no depoimento, mas sua biógrafa mostra que classificações raciais eram parte de seu cotidiano (DANTAS, 2019).
[455] Ver Lima (2019b).

associações carnavalescas e dançantes da Primeira República e fim do Império, assim como a densidade da rede de solidariedades negras nos sugere que a "gente de cor" se organizava para evitar lugares onde não era bem-vinda e manter à distância os brancos hostis. Outro dado precioso oriundo dos depoimentos do MIS aponta nessa direção e impõe grandes desafios à ideia de mistura e comunhão inter-racial como dinâmica social básica na gênese do samba e do choro.

Os leitores devem ter notado que as narrativas citadas ao longo desta tese são povoadas majoritariamente por pessoas negras. Isso não se deve apenas, sequer principalmente, porque minha intenção seja destacar o protagonismo negro, mas porque elas são de fato maioria no retrato que os/as depoentes traçam dos momentos mais íntimos e significativos de suas vidas. Para demonstrar esse ponto, me concentrarei nos depoimentos dos "musicistas de ofício" brasileiros da seção de Música Popular Brasileira do acervo do MIS.

Os roteiros desses depoimentos eram organizados em duas "etapas biográficas". A primeira delas gira em torno de informações familiares, aprendizado musical, amizades e experiências marcantes que levaram o/a depoente à sua estreia na profissão de musicista. A segunda etapa parte desse episódio de estreia, ao que se seguem conversas em torno de conquistas e experiências dentro do ambiente de gravadoras, rádios etc.

É na primeira etapa que temos acesso aos lugares e às pessoas com que os/as entrevistados/as viveram suas experiências formativas, os desafios do cotidiano, construíram os afetos mais fundamentais e os alicerces culturais e técnicos de sua vida musical. É aí também que se encontram as primeiras referências musicais dos depoentes, seus exemplos e seus professores. Ao longo da trajetória profissional, fortes amizades foram por vezes construídas. Mas, nesses casos, o vínculo é mais que profissional, é também afetivo, como na relação entre Grande Otelo e Carmen Costa, mencionada na seção anterior.

Entendendo essas "amizades profissionais" também como parte da primeira "etapa biográfica" das memórias, relacionei e procurei identificar racialmente — em páginas da *web*, livros e trabalhos acadêmicos, periódicos e nos próprios depoimentos — as pessoas que fazem parte dela. Ao conjunto dessas pessoas eu chamo "redes primárias de formação e apoio para a vida artística". O resultado desse levantamento pode ser visto nas tabelas a seguir. Todos os indivíduos incluídos nele foram mencionadas nos depoimentos pela sua participação na trajetória dos depoentes como formadores e companheiros de formação artística/performática, primeiras e/ou duradouras referências musicais/performáticas, incentivadores do processo de formação e profissionalização, solidários no processo de formação/profissionalização, primeiro(s) mediador(es) no processo de profissionalização — desde que este(s) seja(m)

também parte da esferas mais íntimas de convivência do depoente — [456], primeiros parceiros de profissão e na arte de modo geral, parceiros profissionais de longa data e amigos muito próximos. "Conhecidos" ou colegas de profissão cujo grau de envolvimento com o/a entrevistado/a, e importância para sua trajetória, não pode ser deduzido do contexto em que são mencionados (eventualmente, reforçado pelo do cotejamento com outras fontes) não foram listados. Pessoas não mencionadas nos depoimentos do MIS que consultei, ainda que tivessem papéis relevantes nas trajetórias dos entrevistados segundo a historiografia da música popular, não foram listadas[457]. Isso posto, vamos aos números.

TABELA 3. REDES PRIMÁRIAS DE FORMAÇÃO E APOIO PARA A VIDA ARTÍSTICA

Musicista	**Período ref*.**	**Negros**	**Brancos**	**N. id.**	**Total**	**Negros**	**Brancos/as**	**N. id.**
João da Baiana	1887-1930	17	3	1	21	81%	14%	5%
Donga	1889-1930	13	5	1	19	68%	26%	5%
Patricio Teixeira	1893-1925	1	4	2	7	14%	57%	29%
Pixinguinha	1897-1918	16	1	3	20	80%	5%	15%
Heitor dos Prazeres	1898-1930	16	1	0	17	94%	6%	0%
Clementina de Jesus	1901-1965	11	3	0	14	79%	21%	0%
Bide (A. Barcelos)	1902-1933	15	1	3	19	79%	5%	16%
Carlos Cachaça	1902-1935	8	0	0	8	100%	0%	0%
Walfrido Silva	1904-1930	0	3	3	6	0%	50%	50%
Ismael Silva	1905-1930	5	1	6	12	42%	8%	50%
Cartola	1908-1935	12	1	2	15	80%	7%	13%
Ataulfo Alves	1909-1935	3	1	2	6	50%	17%	33%
Nelson Cavaquinho	1911-1940	6	1	3	10	60%	10%	30%
Synval Silva	1911-1940	4	1	2	7	57%	14%	29%
Aniceto Menezes	1912-1970	12	0	0	12	100%	0%	0%
Jamelão	1913-1940	14	0	3	17	82%	0%	18%
Orlando Silva	1915-1935	2	5	1	8	25%	63%	13%
Raul de Barros	1915-1940	2	1	4	7	29%	14%	57%
Elizeth Cardoso	1920-1950	6	2	4	12	50%	17%	33%
Carmen Costa	1920-1960	16	3	0	19	84%	16%	0%
Zé Kéti	1921-1940	7	1	2	10	70%	10%	20%
Dona Ivone Lara	1922-1970	15	1	0	16	94%	6%	0%
Total**		201	39	42	282	71%	14%	15%

[456] Por exemplo, não incluí Francisco Alves na rede de Alcebíades Barcelos (Bide) porque a "mediação" feita pelo músico era, de fato, um negócio espúrio, assim entendido pelo próprio Bide. Também porque Alves não fazia parte da esfera mais íntima de convivência do compositor. Sobre os dois, ver o segundo capítulo.

[457] No que tange ao aspecto quantitativo da análise, a ausência de um ou outro personagem conhecido não é relevante para o resultado da análise. Do ponto de vista qualitativo, certas ausências podem ser indícios de divergência entre a autocompreensão do/a musicista, no momento da entrevista e talvez além e aquém dela, e as interpretações que outros autores fizeram dela.

* Período aproximado entre o nascimento dos/as musicistas e seu ingresso na profissão artística. ** Total de "nomes mencionados", pois vários personagens (como Pixinguinha, Candinho Trombone, Donga) fazem parte das redes de mais de um depoente. Foram incluídos os nomes citados até o primeiro grande marco profissional do depoente (segundo seu depoimento) ou até a estabilização da profissão, incluindo grandes amigos ou professores feitos depois do referido marco. Fonte para identificação racial: ver anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

TABELA 4: REDES PRIMÁRIAS SEM NÃO IDENTIFICADOS)

Musicista	**Período ref.***	**Negros/as**	**Brancos/as**	**Total**	**Negros/as**	**Brancos/as**
João da Baiana	1887-1930	17	3	20	85%	15%
Donga (E. dos Santos)	1889-1930	13	5	18	72%	28%
Patricio Teixeira	1893-1925	1	4	5	20%	80%
Pixinguinha	1897-1918	16	1	17	94%	6%
Heitor dos Prazeres	1898-1930	16	1	17	94%	6%
Clementina de Jesus	1901-1965	11	3	14	79%	21%
Bide (A. Barcelos)	1902-1930	15	1	16	94%	6%
Carlos Cachaça	1902-1935	8	0	8	100%	0%
Walfrido Silva	1904-1930	0	3	3	0%	100%
Ismael Silva	1905-1930	5	1	6	83%	17%
Cartola	1908-1935	12	1	13	92%	8%
Ataulfo Alves	1909-1935	3	1	4	75%	25%
Nelson Cavaquinho	1911-1940	6	1	7	86%	14%
Synval Silva	1911-1940	4	1	5	80%	20%
Aniceto Menezes	1912-1970	12	0	12	100%	0%
Jamelão	1913-1940	14	0	14	100%	0%
Raul de Barros	1915-1940	2	5	7	29%	71%
Orlando Silva	1915-1935	2	1	3	67%	33%
Elizeth Cardoso	1920-1950	6	2	8	75%	25%
Carmen Costa	1920-1960	16	3	19	84%	16%
Zé Kéti	1921-1940	7	1	8	88%	13%
Dona Ivone Lara	1922-1970	15	1	16	94%	6%
Total**		201	39	240	84%	16%

* Período aproximado entre o nascimento dos/as musicistas e seu ingresso na profissão artística. ** Total de "nomes mencionados", pois vários personagens (como Pixinguinha, Candinho Trombone, Donga) fazem parte das redes de mais de um depoente. Fonte para identificação racial: ver anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

TABELA 5. REDES PRIMÁRIAS (SAMBISTAS, SEM NÃO ID.)

Musicista	**Período ref.***	**Negros/as**	**Brancos/as**	**Total**	**Negros/as**	**Brancos/as**
João da Baiana	1887-1930	17	3	20	85%	15%
Donga (E. dos Santos)	1889-1930	13	5	18	72%	28%
Heitor dos Prazeres	1898-1930	16	1	17	94%	6%
Carlos Cachaça	1902-1935	11	3	14	79%	21%
Bide (A. Barcelos)	1902-1930	15	1	16	94%	6%
Clementina de Jesus	1901-1965	8	0	8	100%	0%

Ismael Silva	1905-1930	5	1	6	83%	17%
Cartola	1908-1935	12	1	13	92%	8%
Ataulfo Alves	1909-1935	3	1	4	75%	25%
Nelson Cavaquinho	1911-1940	6	1	7	86%	14%
Synval Silva	1911-1940	4	1	5	80%	20%
Aniceto Menezes	1912-1970	12	0	12	100%	0%
Jamelão	1913-1940	14	0	14	100%	0%
Zé Kéti	1921-1940	7	1	8	88%	13%
Dona Ivone Lara	1922-1970	15	1	16	94%	6%
Total**		158	20	178	89%	11%

* Período aproximado entre o nascimento dos/as musicistas e seu ingresso na profissão artística. ** Total de "nomes mencionados", pois vários personagens (como Pixinguinha, Candinho Trombone, Donga) fazem parte das redes de mais de um depoente. Fonte para identificação racial: ver anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

São negras 71% das 282 pessoas que compõem a totalidade das "redes primárias" e apenas 13% são brancas. Se excluímos as não identificadas, o percentual de negros chega a 84%, e essas cifras se mantêm estáveis quando consideramos apenas as redes dos/as musicistas que viveram desde a infância na cidade do Rio de Janeiro.

Ao contrário do que se poderia esperar, a predominância negra nas redes primárias dos músicos de pele mais clara — Elizeth Cardoso, Bide, Nelson Cavaquinho, Walfrido Silva e Orlando Silva — não foge tanto à média. Isso sugere que, por si só, a cor mais clara não flexibilizava limites raciais da convivência. Apenas quando os marcadores raciais atenuados são combinados com um grau de escolaridade e condição socioeconômica familiar relativamente mais elevados, casos de Walfrido Silva e Orlando Silva, a rede primária muda efetivamente de cor. Mas, como mostram as tabelas, nesses dois casos, as informações sobre a rede primária são muito reduzidas, pela ênfase dada na etapa profissional das entrevistas. Patrício Teixeira é o único músico de pele escura cuja rede primária aparece no depoimento como majoritariamente branca, além de escassa em integrantes. Ele também foi destes o que mais valorizou os contatos que teve com a alta (e branca) sociedade fluminense e o que menos falou do papel de sua família em sua formação.

Entre os/as musicistas envolvidos com escolas e comunidades de samba, a predominância de negros/as nas redes primárias aumenta significativamente: é de 89% em média, e a de quatro delas(es) chega a 100%, formando um retrato do gênero que se aproximaria muito daquele que Heitor do Prazeres registrou em suas telas (Figura 40).

Quanto ao choro, as redes primárias de Pixinguinha, Donga e Nelson Cavaquinho, os três maiores chorões de nosso grupo, não fogem à média, corroborando a predominância negra nas representações desse gênero/fenômeno social observada por Leonardo Pereira (2020).

Tal predominância desafia — para dizer o mínimo — os dados demográficos disponíveis para o tempo desses(as) musicistas. Segundo o único censo da Primeira Republicana a conter a variável "cor", brancos no Rio de Janeiro, em 1890, eram 62,7% da população, negros (negros e mestiços), 27,3%. Tendo como referência o ano de 1905, Clementina Cunha (2015) também notou um percentual maior de brancos entre os infratores registrados nos livros de ocorrência das delegacias das freguesias de Santa Rita e Santana, região que abarca a chamada Pequena África e o Estácio: aqueles somavam 37% do total, contra 33% de "pretos" e "pardos"[458].

Figura 40: *Roda de Samba*, Heitor dos Prazeres

Fonte: www.mutualart.com

Nossa divergência sugere problemas nas metodologias de classificação racial do censo, que parece pender para um embranquecimento "ideal" da população, e um deslize na leitura que Clementina Cunha faz da documentação policial. A autora não se questionou sobre a

[458] Cunha (2015, L. 1229-1241).

precisão das categorias raciais do aparato de controle, nem considerou com mais vagar a possível destruição de documentos e subnotificação de ações da polícia contra negros. Seja qual for o peso real dessas distorções nessas fontes, fato é que os dados desta tese comprovam a insuficiência dos documentos oficiais para a reconstituição da experiência das pessoas com espaço e as pessoas à sua volta.

Por si só, dados demográficos dizem pouco da leitura racial que grupos humanos fazem uns dos outros. Exemplo famoso disso é a cidade de Nova York, onde morei durante parte do doutorado, historicamente ocupada por colônias nacionais as mais diversas. Se paquistaneses e mexicanos dividem determinadas áreas dos condados da cidade, isso não significa que esses grupos se "misturem" e convivam uns com os outros para além do estritamente necessário nas esferas práticas da vida — trabalho, consumo etc. — em que as fronteiras interpessoais em grande medida fogem a seu controle. Ao contrário, os círculos mais íntimos de sociabilidade seguem majoritariamente dentro de balizas étnico-nacionais bastante rígidas. Algo semelhante se passava no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX.

Em primeiro lugar, as redes primárias mostram que havia clivagens raciais muito mais acentuadas do que sugerem os registros policiais a moldar a vida cotidiana dos grupos populares do Rio de Janeiro. *No interior de bairros demograficamente diversos, e talvez majoritariamente brancos, negros e negras — especialmente musicistas negros — tendiam fortemente a partilhar momentos de lazer, aprendizado, dividir a intimidade, estabelecer laços de amizade e sociabilidade, ajudar, ser ajudados/as e tomar como referências de vida indivíduos de seu próprio grupo racial do que de outros*. À toda probabilidade, o mesmo se passava com os brancos (e seus múltiplos subgrupos), embora esse lado da história ainda necessite de análise crítica detida. Isso mostra o quão relevante para a organização da vida social na cidade eram o racismo e a consciência negra que vimos tantos personagens exercitarem nestas páginas. O efeito repulsivo do racismo e o efeito aglutinador do antirracismo são constituintes dessa dinâmica, e a relevância crucial de ambos para a vida social na cidade e o período que analisamos é outra conclusão à qual nos encaminham nossos dados. As redes primárias somadas a nossa narrativa nos mostram que, em meio ao enfrentamento do racismo, pessoas negras *escolheram*, geração após geração, que era em gente de sua "sua cor" que mais valia confiar, ou a quem mais valia se aliar.

Essa escolha, como vimos ao longo desta tese, não se baseava somente na necessidade de proteger-se do racismo e mobilizar-se contra seus efeitos. Ela era, ao mesmo tempo, um gesto em defesa da longevidade e multiplicação de laços afetivos e identitários enraizados em diversas experiências e valores compartilhados, embora sempre vividos de modos e

perspectivas particulares – as origens diaspóricas, o cativeiro, os projetos de ascensão social, os valores da família, da educação e do trabalho e uma rica cultura expressiva, na qual a música e a performance tinham lugar de destaque. Se não é possível tomar as memórias de nossos/as protagonistas como representativas da diversidade da população negra do Rio de Janeiro, o mínimo que nos permitem concluir é que, entre musicistas ligados às associações "recreativas" da cidade e às práticas de música e performance a elas relacionadas, consciência e identidade negras foram elementos basilares de sua história no pós-abolição. A música negra – samba, choro, candomblé, macumba, jongo etc. – era, nesse sentido, tanto fruto quanto mote dessa consciência e dessa identidade.

Vemos, uma vez mais, o quão inadequado é supor que a identidade negra do samba ou de qualquer dos gêneros vernáculos do Rio discutidos neste capítulo não seja importante para seus cultores até 1970, ou que para seu desenvolvimento tenha sido fundamental a "mediação" de brancos. Se esta identidade não aparecia de forma textualmente explícita em letras de canção com tanta frequência quanto no tempo da *soul music*, é porque os modos e estratégias de afirmá-la eram outros. Mais proveitoso ao conhecimento acadêmico é o gesto de tentar compreender esses modos, em vez de simplesmente – simploriamente – questionar sua existência com base em padrões de "consciência racial" ou "movimento negro" definidos *a priori*, anacrônica ou teoricamente. Thompson (2004, p. 9-14) fazia este alerta em relação à "consciência da classe trabalhadora" décadas atrás.

E o que dizer da mediação dos brancos nesse processo? No percurso desta tese eles estavam, de modo geral, mais para fiscais de fronteira do que mediadores na história da música popular. Eles retiam para si os melhores dividendos e posições do mercado, muitos exploravam a vulnerabilidade de musicistas negros, enquanto promoviam a si mesmos a partir de seu contato com estes e sua cultura. Além disso, mantinham entre seus hábitos mais fortemente arraigados a prática do insulto e da exclusão racial. Se os brancos "aparecem na foto" da escalada profissional de músicos negros não é porque fossem necessariamente seus amigos. Boa parte das vezes, arrisco a dizer que na maioria das vezes, eram intermediários obrigatórios ou oportunistas.

Quanto aos gêneros musicais ditos "nacionais brasileiros", o samba e o choro, este capítulo e nosso percurso mostram que, se havia pessoas brancas envolvidas com eles na primeira metade do século XX, como a historiografia da música popular destaca, é certo que isto não implicava que amistosas relações inter-raciais fossem o *background* da história desses gêneros. Bem pelo contrário. As fontes de que dispomos hoje, às quais se somam as deste trabalho, mostram com clareza que a origem sociocultural dessas práticas está, de um lado, na

história das comunidades negras, em suas formas de resistência política e cultural, de ritualização da identidade e de vida artística cotidiana em meio às tensões e hierarquias de raça, classe e gênero. De outro, na história da aproximação de demais grupos raciais e do mercado cultural em relação a estigmatizados elementos da cultura negra, uma aproximação provocada pelo brilho e resiliência dessa cultura (ou seja, resiliência de seus detentores), que acabaram por convencer tais públicos, sempre em medida relativa, de que seus produtos eram bons para o espírito, para o corpo e para os negócios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois desse longo percurso pela história do circuito de música negra, através do qual creio que a materialidade histórica desta coletividade fica evidente, gostaria de terminar reforçando algumas críticas importantes sobre a maneira como a raça tem sido considerada em parte importante da historiografia da música e cultura no Brasil. A meu ver, a valorização histórica e revalorização periódica do papel dos brancos na história do samba, do choro e outras práticas não contribui para nuançar a origem destas últimas. Contribui, sobretudo, para escondê-la, recalcá-la e conservar, através de uma ideia de "cultura brasileira", o *status quo* das assimetrias raciais do país.

Como vimos, e como outros trabalhos já destacaram, as comunidades negras foram estigmatizadas e violentadas assim como suas práticas musicais no Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do XX — o samba e choro aí inclusos. Essas práticas, no entanto, pelo esforço de seus detentores, progressivamente captaram atenção de mentes e corpos de outros grupos, aliados (mais ou menos confiáveis) dessas comunidades ou simplesmente curiosos amantes da beleza (que muitos entendiam em termos racistas) da cultura afro-diaspórica. Porque menos "problemáticas" que os corpos e mentes de seus criadores originários para os projetos e sentimentos raciais hegemônicos do Rio de Janeiro ou da nação, e porque prometiam dividendos para o mercado cultural, a "ascensão social" de formas estéticas enraizadas nessa cultura foi autorizada e até mesmo incentivada sobretudo a partir dos anos 1920, assim como ocorreu por toda parte no continente americano e na Europa. À diferença de outros lugares (como na Franca, onde a cultura negra jamais foi confundida com a "cultura francesa"), no Brasil, essa limitada ascensão levou também a uma disputa pela posse simbólica desses gêneros. Elites e grupos brancos de todos os extratos sociais passaram a construir suas próprias "rodas" (de choro, samba, de umbanda) e a reivindicar outros passados para "seus" amados e economicamente rentáveis recém adquiridos bens culturais.

Na maneira como o privilégio racial foi construído, vivido e idealizado no Brasil República, isto é, no interior do projeto nacional de embranquecimento (SCHWARCS, 1993), não era admissível a precedência negra de elementos da vida cotidiana, nem o angustiante confronto entre a valorização da cultura negra e o desprezo, exclusão e morte de corpos negros. O recalque dessa realidade se deu e se dá até hoje pelo dispositivo da nacionalização, que é paradigmaticamente exemplificado no discurso dos "aliados" brancos das comunidades de música negra, cuja versão acadêmica eu chamei de "paradigma da mediação".

Vejam disto um exemplo ideal. Marília Trindade Barbosa e Arthur de Oliveira Filho, ao comentarem as críticas racistas de jornalistas e intelectuais contra a ida dos Oito Batutas à Paris, evocam um dos "defensores" dos músicos no meio da contenda, Benjamin Costallat:

> Constallat não se conformava com o fato de que Paris tivesse aplaudido com tanto entusiasmo os precursores de Hermeto Pascoal e, naquele momento, fossem privados dos acordes da flauta, cavaquinhos e violões dos Oito Batutas por *motivos étnicos e não artísticos*. *Mas a frase mais bela e convincente da sua missiva foi, sem dúvida ao argumento.*
> *"— Mas, são negros!*
> *— Que importa! São brasileiros!"* (SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1979, p. 68-69)

Os autores sentiam-se parte do raciocínio de Constallat, orgulhosos de ter um "antirracista" branco na história de seu país a defender "belamente" os Batutas. Um antirracista para o qual, *apesar de negros*, os Batutas eram brasileiros e deveriam, portanto, ser respeitados. Para Constallat e seus herdeiros intelectuais nos anos 1970, a nação redimia o "defeito de cor" — como se dizia em tempos coloniais — dos músicos e, por isso, todos podiam e mesmo deveriam se orgulhar deles. Segundo seu raciocínio, quem fechasse os olhos e ouvisse a música dos "precursores de Hermeto Pascoal", *nem perceberia que se tratava de negros*, sentiria apenas sua "brasilidade".

No projeto brasileiro de embranquecimento, o que é nacional não é, e não pode ser, *negro apenas*, há que ser mestiço e pode tornar-se branco. Ao dizer que o samba e choro ou qualquer de seus gêneros diletos é "brasileiro", o músico, intelectual ou político branco nacional pouco comprometido com a mudança real do status quo das relações raciais se livrava da culpa de *excluir, aproveitar-se ou violentar* (individual ou estruturalmente) a população negra. Ele não estava apropriando-se da cultura de pessoas desprezíveis que – achava ele, no fundo – atrasavam o país, estava apenas reafirmando a posse de sua (suposta) cultura nacional.

Eis um dos motivos para o enorme esforço despendido desde então na elaboração e difusão dos discursos sobre a mestiçagem na cultura brasileira e sobre seus pálidos heróis. Daí que, entre o fim do século XIX aos anos 1930, o choro fosse de "forrobodó negro" nas caricaturas da imprensa carioca, a autêntica prática "nacional", feita por uma alegre gente de todas as cores e consagrada pela música modernista de Villa-Lobos; ou que o samba fosse de "dança de negros" vindo da África a gênero nacional por excelência, fonte da fortuna de Francisco Alves, Ary Barroso, Carmen Miranda, traço do nacionalismo "antirracista" de homens como Benjamin Cosntallat e Gilberto Freyre.

Décadas mais tarde, nos anos 1960 e 1970, em outro momento do projeto racial do Estado brasileiro, samba e choro seriam autorizados pelos poderosos — pois entre as comunidades

negras, símbolos negros eram coisa cotidiana, como vimos — a ter como símbolos oficiais pessoas como Cartola e Pixinguinha, desde que as vozes legitimadas a falar sobre a identidade e o passado dessa nacionalidade permanecessem brancas (no MIS, na FUNARTE, ou em outras esferas e instituições). Tal concessão era barata contrapartida à manutenção, irretocada, da estrutura racial de dominação e da narrativa do (desigual) cadinho cultural da nação.

Em nosso tempo, sob o peso dessa longa história, a ênfase na presença, protagonismo ou mediação de brancos na gênese do samba, do choro – ou, expandindo o argumento, na constituição da cultura e sociedade brasileiras – torna-se menos demográfica, sociológica ou histórica que política; menos uma busca pela "correção" dos fatos, que o reforço a uma ideologia. É preciso construir o problema das relações raciais no campo cultural e além em outros termos, mais precisos e complexos, nos quais a sofisticada operação do racismo no Brasil seja captada, e as evidências da produção histórica de consciência negra devidamente reconhecidas, analisadas e, sobretudo, respeitadas. Esta tese procurou fazer esse exercício, e seu propósito terá sido cumprido se sua leitura contribuir para que outres também se lancem nesta tarefa.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas - Livros, Capítulos, Artigos e outras produções acadêmicas

ABREU, M. *Da senzala ao palco*: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930 [recurso eletrônico] Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

ABREU, M. e Mattos, H. "Remanescentes das Comunidades dos Quilombos": memória do cativeiro, patrimônio cultural e direito à reparação. In: Mauad, Almeida e Santhiago, *História Pública no Brasil*. São Paulo, Letra e Voz, 2016.

ABREU, Martha *et al.* (Org.). *Cultura negra vol. 1* – Festas, carnavais e patrimônios negros. Rio de Janeiro: EUFF, FAPERJ, 2018. [a].

ABREU, Martha *et al.* (Org.). *Cultura negra vol. 2* – Trajetórias e lutas de intelectuais negros. Rio de Janeiro: EUFF, FAPERJ, 2018. [b]

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe; AGOSTINI, Camilla. *Robert Slenes entre o passado e o presente*: esperanças e recordações sobre diáspora africana e cultura negra no Rio de Janeiro. CHALHOUB, Sidney; RIBEIRO, Gladys; FREIRE, Jonis; ABREU, Martha (org). Escravidão e cultura afro-brasileira: temas e problemas em torno da obra de Robert Slenes. Campinas, Ed. Unicamp, 2015.

ABREU, Martha. *Meninas Perdida*: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ABREU, Martha. O 'Crioulo Dudu': participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, vol. 11, n. 20, jan.-jun. 2010.

ABREU, Martha. *O império do Divino*: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900). Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Campinas, 1996.

ABREU, Martha. Outras histórias de pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular - 1880-1950. In*: Afro-Ásia*, 31, 2004, 235-276.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. *O jogo da dissimulação*. Abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

ANDRADE, Mário de (1929). *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARAGÃO, Pedro. A polca é como o samba: uma tradição brasileira – interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950. In: VI ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, Anais, João Pessoa, 2013. p. 455-462.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do animal*: Alexandre Gonçalves Pinto e *O Choro*. 2011. 333 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2011.

ARANTES, Erika B. *O porto Negro- cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Campinas, 2005.

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

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

BARBOSA, Orestes. *Samba:* suas histórias, seus poetas, seus músicos, seus cantores. Rio de Janeiro: Livraria Educadora,1933.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolat*: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BASTOS, Rafael Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 20, n. 58, junho de 2005.

BECKER, Howard S. *Outsiders:* Studies in the sociology of deviance. Nova York: Free Press. 1963.

BELCHIOR, Pedro. "Cuícas e pandeiros para Stokowski ouvir". O disco native brazilian music e a política da boa vizinhança - 1940-1942. In: *Rev. Hist. (São Paulo)*, n.179, a07018, 2020.

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Org.). *Psicologia social do racismo* – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 1-30.

BESSA, Virginia de A. *"Um bocadinho de cada coisa":* trajetória e obra de Pixinguinha. 2005. 262f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2005.

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

Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2016a.

BRASIL, Eric. Cucumbis Carnavalescos: Áfricas, Carnaval e abolição (Rio de Janeiro, década de 1880). In: *Afro-Ásia*, 49, 2014, 273-312.

BRASIL, Eric. Muitos caminhos até chegar ao samba. *Revista Tempo*, v. 23, n. 2, maio/ago. 2017.

BRUNDAGE, W. F.(Ed.). Working in the "Kingdom of Culture". In: BRUNDAGE, W. F.(Ed.). *Beyond Blackface*. Cambridge, NC: The University of North Carolina Press. Kindle Edition, 2011.

BUSCÁCIO, Garbiela. *"A chama não se apagou"*. Candeia e a Gran Quilombo: movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminente, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2005.

BUTLER, Kim D. "New Negro": Negritude e movimentos pós-abolição no Brasil e na diáspora africana. In: ABREU, M. *et al.* (Org.). *Histórias do pós-abolição no mundo atlântico*. Cultura, relações raciais e cidadania. Niterói, RJ: Ed. da UFF, 2014. v. 3.

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

BUTLER, Kim. Defining Diaspora, refining a discourse. *Diaspora: a Journal of Transnational Studies*, University of Toronto Press, Volume 10, Number 2, Fall 2001, p. 189-219.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba*. São Paulo: Lazuli Ed., Kindle Edition, 2011.

CABRAL, Sérgio. *Ataulfo Alves*: vida e obra. São Paulo: Lazuli (Kindle Edition), 2009.

CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso*: uma vida. São Paulo: Lazuli Editora, Companhia Editora Nacional (Kindle Edition), 2010.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha*: vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CAMPOS, Alice Duar; MATOS, Nelson (Nelson Sargento) et al. *Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música, 1983.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Tese (doutorado em Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

CASTRO, Felipe; MARQUESINE, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOS, Rachel. *Kelé, a voz da cor:* biografia de Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CASTRO, Maurício B. *Zicartola:* Política e Samba Na Casa De Cartola E Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Duramá, 2014.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril*: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

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

COELHO, Heron (org.). *Rainha Quelé: Clementina de Jesus*.Valença: Editora Valença S. A., 2001.

COELHO, Luiz Fernando. *Os músicos transeuntes*: de palavras e coisas em torno de uns batutas. Itajaí: Casa Alberto Editora, 2013.

COLLIER, James Lincoln. *Louis Armstrong*: an American Genius. New York: Oxford University Press, 1985.

COSTA, Carlos E. Migrações negras no pós-abolição do sudeste cafeeiro (1888-1940). *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, p. 101-126, jan./jun. 2015.

COSTA, Carlos E. Revisitando "Família e Transição": família, terra e mobilidade social no pós-abolição – Rio de Janeiro, 1888-1940. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 35, no 69, p.35-58, 2015.

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

CUNHA, Maria Clementina da. *"Não tá sopa"*: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora Unicamp, 2015. [e-book]

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

DANTAS, Carolina Vianna. "Voz branca de brasileiro": Memória, Protagonismo Negro e Racismo na trajetória do músico e professor de violão Patricio Teixeira. Tese (Doutorado). 167 f. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, Pós-Graduação em História Social, São Gonçalo, 2019.

DÁVILA, Jerry. *Diploma of Whiteness:* Race and Social Policy in Brazil, 1917-1945. Durham, N. C; London: Duke University Press, 2003.

DIAS, Renato Martins Dias; TAVARES JR., Paulo Roberto F (Orgs). *Heteroidentificação e cotas raciais*: dúvidas, metodologias e procedimentos. Canoas: IFRS campus Canoas, 2018.

DOMINGUES, Henrique Foréis (Almirante). *No tempo de Noel Rosa* [1963]. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

DOMINGUES, Petrônio. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 34, no 67, p. 251-281 – 2014.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da Negritude: uma breve construção histórica. *Mediações* – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005.

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

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

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

FANON, Frantz (1952). *Peau noir, masques blancs*. Paris: Editions du Seuil, 1971.

FARIA, Guilherme José Motta. As escolas de samba e os movimentos negros nos anos 1960: uma página em branco na historiografia brasileira. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p. 29-46, nov. 2014b.

FARIA, Guilherme, José Motta. As escolas de samba do Rio de Janeiro nos anos 60 e as narrativas sobre a história do negro na avenida. In: *Faces da História*, Assis-SP, v.3, nº2, p. 75-97, jul.-dez., 2016.

FARIA, Guilherme, José Motta. O G.R.E.S. *Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960.* Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2014.

FARIA, Teresa Peixoto. Campos dos Goytacazes nos anos 1870-1880: a modernização brasileira e o "mundo citadino" *Agenda Social*. V. 2, n.2, mai-set, 2008, p.40-64.

FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos Eugênio Líbano & GOMES, Flavio dos Santos. *No labirinto das nações*: Africanos e identidades no Rio de Janeiro do século XIX. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2005.

FELDHUERS, Paulo Raphael; AGUIAR, Antônio Barros de. História e cinema: representações do negro no filme "Ganga Zumba" – 1963 MÉTIS: história & cultura – v. 15, n. 30, p. 231-252, jul./dez. 2016.

FERNANDES, Antônio Barros (org.). *As vozes desassombradas do Museu*: Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Rio de Janeiro: MIS, 1970.

FERNANDES, D. C. A Rainha "Quelé": Raízes do empretecimento do samba. In: *História*: Questões & Debates, Curitiba, volume 63, n.2, p. 131-160, jul./dez. 2015.

FERNANDES, Dmitri C. A anatomia do gosto da Música Popular Brasileira. ENCONTRO NACIONAL DA ANPOCS, *Anais*, São Paulo, 2012.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular*: a "autenticidade" no samba e no choro. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A negra essencialização do samba. *Luso-Brazilian Review*, v. 51, n. 1, p. 132-156, 2014.

FERNANDES, Florestan (1964). *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo, 2008.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FINNEGAN, Ruth. Senderos em la vida urbana. Tradução de Francisco Cruces. *In*: CRUCES, Francisco (Org.). *Las culturas musicales*: lecturas de etnomusicología. Madrid: Trotta S. A., 2001.

FISCHER, Brodwyn; GRINBERG, Keila; MATTOS, Hebe. Direito silêncio e racialização das desigualdades na história Afro-brasileira. In: FUENTE, Alejandro de la; ANDREWS, George Reid; Alejandro de la. *Estudos afro-latino americanos:* uma introdução. Buenos Aires: Clasco, 2018. p. 163-215.

FONSECA, Thiago Teixeira. A região portuária do Rio de Janeiro no século XIX: aspectos demográficos e sociais. In: *Almanack*, Guarulhos, n. 21, p. 166-204, abr. 2019

FRANCHESCHI, Humberto. *Samba de sambar do Estácio*: 1928 a 1931. Rio de Janeiro: IMS, 2010.

GALANTE, Rafael. *Da cupópia da cuíca*: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro, séculos XIX e XX. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de História Programa de Pós-graduação em História Social, São Paulo, 2015.

GARCIA, Milena. Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965). In: *História*, vol. 37, Assis/Franca 2018 Epub Dec 03, 2018.

GARCIA, Tânia Costa. Afinidades eletivas: a Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. *Tempo e Argumento,* Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017. DOI: 10.5965/2175180309222017070.

GATO, Matheus. *O massacre dos libertos*: sobre raça e república no Brasil (1888-1889). São Paulo: Perspectiva, 2020.

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

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo. Editora 34, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. USA: Oxford University Press, 1998.

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

GOMES, Angela de Castro. Cultura política e cultura história no Estado Novo. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Org.). Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/FAPERJ, 2007. p. 44-62.

GOMES, R. C. S. "Pelo telefone mandaram avisar que se questione. . ." *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.176-191.

GOMES, Tiago de Mello. Para além da casa de Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca (1830-1930). *In*: *Afro-Ásia,* 29/30 (2003), 175-198.

GOMES, Tiago de Mello. Vianna, Hermano. O mistério do samba. *Revista Brasileira de Histór*ia. São Paulo, v. 21, n. 42, p. 525-530, 2001.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. *In*: *Topoi* (Rio J.) vol.5 no.9, Rio de Janeiro July/Dec. 2004b.

GOMES, Tiago de Melo. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora Unicamp, 2004a.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero. 1982.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GUIMARÃES, Francisco ("Vagalume"). *Na Roda do Samba.* Rio de Janeiro: Typ. SÃO BENEDICTO Carmo, 43, 1933.

HANCHARD, Michael. *Orfeu e o Poder* – Movimento Negro no Rio e em São Paulo (1945-1988). Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

HERTZMAN, Marc A. *Making samba*: a new history of race and music in Brazil. Durham and London: Duke University Press, 2013.

HOLANDA NETO, Nestor de. Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia no Rio de Janeiro. Guanabara: Conquista, 1970.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Dossiê das Matrizes do samba do Rio de Janeiro, 2007.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Dossiê Jongo do Sudeste, 2005.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano, 2004.

KOMATSU, Bruno; MENEZES-FILHO,Naercio; OLIVEIRA, Pedro Augusto Costa; VIOTTI, Leonardo Teixeira. Novas Medidas de Educação e de Desigualdade Educacionalpara a Primeira Metade do Século XX no B rasil. *Estud. Econ*., São Paulo, vol.49 n.4, p.687-722, out.-dez. 2019. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/0101-41614943bnpl

LACERDA, Izomar. *Nós os Batutas*: Uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Frorianópolis, 2011.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memória do Jongo*: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas. Editora da Unicamp, 1990.

LIMA, José Reis da Silva. *Suíte popular brasileira na trajetória de Villa Lobos:* "arte", "povo," e uma suíte "à brasileira". 2017. 211 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Curitiba, 2017a.

LIMA, José Reis da Silva. Villa-Lobos e a música popular: uma suite "à brasileira". *In*: *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.1, p.1-22, 2017b. http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/1862/1157

LIMA, Lurian J. R. S. O mistério do "Mistério do Samba": raça e o paradigma da mediação na historiografia da música popular no Brasil (1933-2017). *Opus*, Opus, Porto Alegre, v. 27 n. 3, p. 1-40, set/dez. 2021.

LIMA, Lurian, J. R S. "Sou neto de africanos, minha avó era uma preta mandinga": música e identidade negra no Rio de Janeiro nos 1920. Anais do 30° Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil, Recife, 2019b, s. p.

LIMA, Lurian J. R. S.; SILVA, Ana Tereza R. Trajetórias Formativas de Musicistas Negros no Pós-Abolição (1890-1930). *Educação & Realidade*, Porto Alegre, Porto Alegre, v. 47, e116429, 2022. https://doi.org/10.1590/2175-6236116429vs01

LISBOA, L. C. (org.) *Sérgio Cabral*. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 2003.

LOPES, Nei (1978). *O negro do Rio de Janeiro e sua tradição musical*: partido-alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPES, Nei. *Partido-alto* – samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei. *Zé Kéti*: o samba sem senhor. Rio de Janeiro: Relume, Dumará, 2000.

LUCINDO, Willian Robson Soares. A vontade também consola: a formação da esfera pública letrada de Afrodescendente e o debate sobre a educação. In: FONSECA, Marcus Vinícius; BARROS, Surya Aaronovich Pombo de (Org.). *A história da educação dos negros no Brasil.* Niterói: EdUFF, 2016. P. 305-328.

MARINS, Paulo C. G. Habitação e Vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, Nicolau (Orgs.). *História da Vida Privada no Brasil 3*: República – da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 131-214.

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

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, jun. 2003.

MARTINS, Luiza Mara. *Os oito Batutas*: história e música nos anos 1920. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014

MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio*: os significados da liberdade no sudeste escravagista – Brasil se. XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. Edições n-1, 2018.

McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil*: popular music in the making of modern Brazil. Durham & London: Duke University Press, 2004. [versão Kindle].

MELO, Diogo. *Na casa de Lygia Santos, a dama da sabedoria*: museologia, cultura e etnicidade em um projeto de vida. Monografia (Lato Sensu) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2018.

MESQUITA, Cláudia. Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009, p. 115.

MONSMA, Karl. *A Reprodução do Racismo*: Fazendeiros, Negros e Imigrantes no Oeste Paulista, 1880-1914. São Carlos: EDUFSCAR, 2016.

MORAES, José Geraldo V. “Lúcio Rangel comendo ovos quentes com Noel Rosa” – a invenção de uma historiografia da música popular. In: Revista brasileira de história. São Paulo, v. 38, no 77, 2018. http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472018v38n77-06 . Consulta em 22 de abr. de 2020.

MORAES, José Geraldo V. “Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular. In: *Topoi* (Rio J.) vol.14 no. 27, Rio de Janeiro jul./dez. 2013.

MORAES, José Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006

MORAIS, Bruno Vinícius Leite de. “Sim, sou um negro de cor”: Wilson Simonal e a afirmação do orgulho negro no Brasil dos anos 1960. Dissertação (mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2016.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* [1983]. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade/SMC, 1995.

MUKUNA, Kazadi Wa (1978). *Contribuição Bantu para a música popular brasileira*: perspectivas etnomusicológica. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985). Estudos Ibero Americanos, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 346-366, maio-ago. 2017. DOI http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2017.2.24766

NAPOLITANO, M. “O fantasma de um clássico”: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935). *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, *36*(32), 2009, 137-157. Disponível em https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68096 .

NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção:* engajamento político e Indústria Cultural na MPB – 1959-1969. Tese de Doutorado em História. Universidade de São Paulo, FFLCH, versão digitalizada, 2010.

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

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro Brasileiro*: processo de um racismo mascarado [1977]. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, 18 (50), 2004, p. 209-224.

NASCIMENTO, Abdias. Carta aberta a Dacar, *Tempo brasileiro*, v. 4, n. 9/10, 2. trim., 1966, p. 97-106.

NASCIMENTO, Beatriz. Uma história feita por mãos negas: relações raciais, quilombos e movimentos. São Paulo: Zahar, 2021.

NEDER, Alvaro. "Parei na contramão": faixas cruzadas na invenção da MPB. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 25, n. 49, jan-jun, 2012. https://doi.org/10.1590/S0103-21862012000100005

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

NETO, Lira. *Uma história do samba:* as origens. São Paulo: Companhias das Letras, 2017.

NOBILE, Lucas. *Dona Ivone Lara*: A Primeira-Dama do Samba [versão Kindlle]. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2015.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas Sociais, 2010.

PAES, Anna. *Almirante e o Pessoal da Velha Guarda*: memória, história e identidade. Dissertação, Mestrado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

PALMA, Rogerio; TRUZZI, Oswaldo. Renomear para Recomeçar: Lógicas Onomásticas no Pós-abolição. DADOS - Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, vol. 61, no 2, 2018, pp. 311-340. http://dx.doi.org/10.1590/001152582018154

PALMER, Colin A. Defining and studying the modern African Diaspora. In: *The journal of Negro History*, vol. 85, n.1/2, 2000, p. 27-32.

PEREIRA, Amílcar Araújo. *"O Mundo Negro"*: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.

PEREIRA, Amílcar Araújo. *Paulo Silva*: um contraponto nas relações Raciais no Brasil. Niterói: EDUFF, 2021.

PEREIRA, João Baptista Borges (1967). *Cor, profissão e mobilidade:* o negro e rádio de São Paulo. São Paulo: Edusp, 2001.

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

PEREIRA, Leonardo Affonso. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira*

de História. São Paulo, v. 35, no 69, p.13-33, 2015 http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69002 . Consulta em 22 de abr. de 2020.

PEREIRA, Letícia Freixo. *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*. Dissertação (Mestrado em História). 110 f. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, São Gonçalo, 2019.

PEREIRA, Walter Luiz. Francisco Ferreira Saturnino Braga: business and fortune in Campos dos Goytacazes. *História* (São Paulo) v.31, n.2, p. 212-246, jul/dez 2012

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte,1978.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Fortes laços em linhas rotas*: literatos negros, racismo e cidadania na segunda metade do século XIX. Tese (Doutorado em História). Unicamp, Instituto de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Campinas, 2014.

POLLACK, Michel. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

POLLACK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol 2. n. 3, 1989, p. 3 -15.

PORTELLA, Juvenal; BORGES, Leo. *Manual do Jornalista*. S. ed., 1980.

PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

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

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul./dez. 2017.

RAMOS, Alberto Guerreiro (1955). *Introdução crítica à sociologia brasileira.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RIOS, Ana Lugão; MATTOS, Hebe. *Memórias do cativeiro*. Família, trabalho e cidadania no pós-abolição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo*: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, Geovane Paiva. Bola Sete and the legacy of misrepresentation in Bossa Nova - A Story of Racism, Narrative Building and Cultural Cancelation. XVI ENCONTRO DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION, Georgetown University, Washington D. C, 2020, online.

SCHUELER, Alessandra Frota Martinez de; MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. Educação escolar na Primeira República: memória, história e perspectivas de pesquisa. *Tempo,* v. 13, n. 26, p. 32-55, 2009.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCOTT, Joan. Experiência. SILVA, Alcione Leite da, SOUZA, Mara Coelho de Lago, e RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). *Falas de gênero*. Florianópolis: Mulheres, 1999. 343 p. Falas de Gênero Organização de Alcione Leite da Silva, Mara Coelho de Souza Lago e Tânia Regina Oliveira Ramos Editora Mulheres, Santa Catarina, 1999. P. 21-55.

SEIGEL, Micol. *Uneven encounters*: Making Race and Nation in Brazil and the United States. Durham, NC: Duke University Press, 2009.

SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Geraldo da; ARAÚJO, Márcia. Da interdição escolar às ações educacionais de sucesso: escolas dos movimentos negros e escolas profissionais, técnicas e tecnológicas. In: ROMÃO, Jeruse (Org.). *História da educação do negro e outras histórias*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. 2005. p. 65-75.

SILVA, Tauana Oliveira. *Mulheres negras nos movimentos de esquerda durante a ditadura no Brasil (1964-1985)*. Tese (Doutorado em História). Sciences Humaines et Sociales, Université Rennes 2 e Programa de PósGraduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Renne, 2019.

SILVA, Yara da. *Tia Carmen*: negra tradição da Praça Onze. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SILVA; Marília Trindade; FILHO, Arthur de Oliveira. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SILVA, Marília T. Barbosa da; FILHO, Arthur L. de O. *Cartola:* tempos idos. Rio de Janeiro: FUNARTE/IMN/IMP, 1983.

SILVA, Marília Trindade; FILHO, Arthur de Oliveira. *Fala, Mangueira*. Rio de Janeiro: José Olympio,1980.

SILVA, Marília Trindade; MACIEL, Lygia dos Santos. *Paulo da Portela*: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.

SLENES, Robert W. Na senzala, uma flor. *Esperanças e recordações na formação da família escrava* – Brasil, Sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SLENES, Robert. "Malungu, ngoma vem!: África coberta e descoberta do Brasil. In: *Revista USP*, (12), 1992, 48-67. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i12p48-6 .

SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História, 2018.

SOARES, Fernanda E. *"Fui criador da macumba em disco"*: Macumba, Samba e Carnaval pela trajetória de Getúlio Marinho da Silva (Rio de Janeiro, 1895-1964). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2016.

SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: MATOS, Maria Izilda Santos; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, p. 177- 198, 2003.

SOIHET, Raquel. "A interdição e o transbordamento do desejo: Mulher e Carnaval no Rio de Janeiro (1890-1945)". *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 2, ano 2, 1995, pp. 53-70.

STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music:* politics, culture and the creation of musica popular brasileira. Ashgate Publishing Limited: Hampshire, 2008.

TELLES, Edward E. *Race in another America*: the significance of skin color in Brazil. Princeton: Princeton University Press, 2004.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa I*: a árvore da liberdade. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *A história social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2013.

Fontes

Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som

ALCYR Pires Vermelho. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 38, 13/08/1971.

AMIGOS de Noel Rosa. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 170.1-170.2, Rio de Janeiro, 4/05/1967.

ANICETO Menezes. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 811.1-811.4, 10/10/1991.

ATAULFO Alves. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 47, Rio de Janeiro, 17/ 11/1966.

BIDE (Alcebíades Barcelos). *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 12.1-12.3, Rio de Janeiro, 21/03/1968.

BOOKER Pittman. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 129.1-129.2, Rio de Janeiro, 25/06/1968.

BRAGUINHA. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 121.1-121.2, Rio de Janeiro, 08/12/1966.

CARLOS Cachaça. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 826.1-826.2, Rio de Janeiro, 26/02/1992.

CARTOLA (Angenor Oliveira), *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 139.1-139.2, Rio de Janeiro, 03/03/67.

CARMEN Costa. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 83.1-83.3, Rio de Janeiro, 23/08/1972.

CLEMENTINA Jesus. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 151.1-151.2, Rio de Janeiro, 5/09/1967.

DAVID Nasser. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 165.1-165.3, 06/01/1967.

DONA YVONNE Lara. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 523.1-523.3, Rio de Janeiro, 30/06/1978.

DONA ZICA. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 881.1-881.3 e DVDs VI-00257.1-VI-00257.2, Rio de Janeiro, 27/07/1993.

DONGA (Ernesto dos Santos). *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 114.1-114.3, Rio de Janeiro, 02/04/1969.

ELIZETH Cardoso. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 61.1-61.3, Rio de Janeiro, 21/07/1970.

HEITOR dos Prazeres. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 184, Rio de Janeiro, 01/07/1966.

ISMAEL Silva. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 5.1, Rio de Janeiro, 29/09/1966.

ISMAEL Silva. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 5.2-5.4, Rio de Janeiro, 16/07/1969.

IMPÉRIO SERRANO, *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 195, 20/01/1968.

JAMELÃO (José Bispo Clementino dos Santos). *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 53.1-53.2, Rio de Janeiro, 26/07/1972.

JARARACA e RATINHO. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 133.1-133.2,16/07/1968.

JOÃO DA BAIANA (João Machado Guedes). *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 94, Rio de Janeiro, 24/08/1966.

JOSÉ Caribé da Rocha. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 883.1-883.19, 10/081993.

MANGUEIRA. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", Rio de Janeiro, CDs 209.1-209.3, 27/01/1968.

NELSON Cavaquinho. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 137.1-137.2, Rio de Janeiro, 17/02/1967.

NEWTON Teixeira. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 37, 18/04/1972.

ORLANDO Silva. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 132.1- 132.2, Rio de Janeiro, 11/12/1968.

PATRÍCIO Teixeira. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 39, Rio de Janeiro, 01/12/1966.

BOOKER Pittman. Depoimento. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CD 129.1-2, Rio de Janeiro, 25/06/1968.

PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Vianna Filho). *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 123.1-123.3, Rio de Janeiro, 06/10/1966.

PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Vianna Filho). *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 124.1-124.3, Rio de Janeiro , 22/04/1968.

PORTELA. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 187.1-187.2, 16/12/1967.

RAUL de Barros. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 543.1-543.4, Rio de Janeiro, 16/01/1979.

SILVIO Salema. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", 1972, CDs 250.1-250.2, 04/10/1972.

SYNVAL Silva. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 49.1-49.2, Rio de Janeiro, 20/01/1967.

WALFRIDO Silva e Gadé. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 173.1-173.2, Rio de Janeiro, 08/04/1968.

ZÉ KÉTI. *Depoimento*. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, série "Depoimentos para a posteridade", CDs 176.1-176.2, Rio de Janeiro, 09/02/1967.

Outras entrevistas orais e vídeos com musicistas e comunidades negras

BASTOS, Andreia (Neta de João da Baiana). Entrevista concedida ao autor via e-mail, 9 jul. 2020.

Entrevista de Carmen Costa ao filme Coração Santo. *Coração Santo*, direção e produção João Carlos Rodrigues, fotografia Hélio Silva, 1986. 1':18"'-2'50". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FNTEOgt9vz8&ab_channel=Jo%C3%A3oCarlosRodrigues.

Entrevista de Ermelinda com Aloísio Dias, Dona Neuma e Gezinha em 19/01/1987. Coleção Ermelinda A. Paz, Instituto Moreira Salles, CX. 2: Aluísio Dias (Compositor)/ Dona Neuma (Residência de D. Zica na Mangueira) / Guezinha.

Entrevista de Ermelinda com Herivelton Martins/ Sr. Wilson/ Crispim Gomes da Costa em 1987. Coleção Ermelinda A. Paz, IMS, CX. 2: Herivelton Martins/ Sr. Wilson/ Crispim Gomes da Costa (parte 1). Coleção Ermelinda A. Paz, IMS, CX. 2: Mercedes Rio Pequeno/ Lígia Santos

HEITOR DOS PRAZERES. Direção e Produção: Antônio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: Canto Claro, 1965. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-FgabF3G32s&t=387s .
https://lccn.loc.gov/92508734 .
JAZZ casual. Bola Sete-Vince Guaraldi, a production of KQED for National Educational Television (13/WNET). [1963?] United States. viewing copy 1 videocassette of 1 (VHS) (ca. 30 min.): sd., b&w ; 1/2 in. VAB 9176 (viewing copy). Library of Congress.
MÁRCIA ZAÍRA (Filha de Lygia Fernandes e Neta de Donga). Entrevista por telefone ao autor no dia 08 de julho de 2020.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A MÚSICA e canção do carnaval". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 04 fev. 1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/1430. Acesso em: 20/12/2020
A Velha Guarda encontra a Bossa Nova", *Manchete*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/004120/38863. Acesso em: 20/12/2020
ALMANAK LAEMMERT: ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL, Rio de Janeiro, Ano 1927, p. 716, Edição C00083 (2). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/313394/100271. Acesso em: 20/12/2020
BASTOS, Jairo Martins. "Zicartola: cuartel General del Samba". *O Cruzeiro Internacional*, Rio de Janeiro, p. 62, 1 jun. 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/092669/13408. Acesso em: 20/12/2020
BITTENCOURT, Sérgio. "Bom dia Rio". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1964. Cad. 2, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/49861
CABRAL, Sérgio. "Música naquela base", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, cad. B p. 6, 23 ago. 1962. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/31626. Acesso em: 06 maio 2020.
CABRAL, Sérgio. "Os 52 anos de Noel Rosa", *Correio da Manhã*, 21 set. 1962. 4º Caderno, p. 5.
CABRAL, Sérgio. O desconhecido Ismael Silva. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1963. 4º caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/37188. Acesso em: 20 set. 2020.
CARVALHO, H. B. Os três magos do samba. *Leitura*, Rio de Janeiro, jul. 1963, p. 12-17. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/115509/1294.

CARVALHO, Hermínio B. de. B. Os três reis magos do samba. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 12-17, Edição 00073, Ano 1963, jul. 1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/115509/1294. Acesso em: 20/12/2020

Casamento em tempo de samba". *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, [s.p.], Ano 1964, Edição 00792 (1). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/144428/44519. Acesso em: 20/12/2020

Casos de polícia — Por causa de festas", *O Paiz*, Rio de Janeiro, 06 de jan. de 1923, p. 5. http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/11917

Concurso para com 250 inscrições. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1967. 1º Caderno, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/94846.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/120022 ..

Do Zicartola ao Beco das Garrafas: o velho Ismael voltou para ganhar a batalha". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1964. 2º Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/52333. Acesso em: 20/12/2020.

Donga, fundador do samba, é seu historiador". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 2, 06 set. 1957. http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/37095. Acesso em: 20/12/2020.

EU sozinho" e "Bastiana" gravam para a posteridade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1969. Caderno 1º, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/72003. Acesso em: 15 abr. 2020.

Fidlidade", *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 556, 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/144428/31844 Acesso em: 20/12/2020.

FLÁVIO Eduardo. Isto é samba: Os rapazes da Rosa de Ouro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 04 abr. 1965. 3º Caderno, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/42993. Acesso em: 20/12/2020.

Fonte: Museu Villa-Lobos, Cód. 10.051.c.00.

GARCIA, Hamilcar de. Pixinguinha e Villa-Lobos. Folha da Tarde, Porto Alegre, 30 jan. 1940. [Fonte: Museu Villa-Lobos]

GRUNENWALD, José L. "Prelúdio ao IV centenário, Ismael o Bamba do Estácio", *Correio da Manhã*, RJ, 09/12/1964, 2º cad, p. 3 http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/58391

GRUNENWALD, José L. Mário Reis: rei da bossa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 24 fev. 1965. 2º caderno, p. 3-4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/62353.

GRUNENWALD, José L. Mário Reis: rei da bossa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1965. 2º caderno, p. 3-4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/62353

http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/93605

ISMAEL Caminha para a vitória". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1960. 1º Caderno, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/978. Acesso em: 20/12/2020

MANCHETE, Rio de Janeiro, Ano 1962, Edição 0525 (1), p. 44. http://memoria.bn.br/DocReader/004120/44578

MANCHETE, Rio de Janeiro, Ano 1963\Edição 0572(3). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/49834. Acesso em: 20/12/2020.

MANCHETE, Rio de Janeiro, Ano 1966, Edição 0716, p. 32. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/67595 . Acesso em: 20/12/2020.

MELLO FILHO, Murilo; MAGALHÃES JÚNIOR, R. Alvorada para os negros. *Manchete*, Rio de Janeiro, Ano 1961, Edição 0468(1), p. 76-79. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/38532. Acesso em: 20/12/2020.

MIRANDA, Oswaldo. Rádio, TV, Disco. *A Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 6, 20 jun. 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/386030/48761 .

MONTANHAS, Títulos & Outras". *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 4, 21 fev. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/386030/95611. Acesso em: 20/12/2020.

Nega Bastiana depôs no Museu". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, Seção 1, 21 fev. de 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/81317 . Acesso em: 20/12/2020.

O CARIOCA, *Rio de Janeiro*, Ano 1939, Edição 00171(1), p. 34. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/830259/10365. Acesso em: 20/12/2020.

O DN descobre a Nega Bastiana". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 12 fev. 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/81186 Acesso em: 20/12/2020

Os guardas municipais não podem receber festas", *Gazeta de Notícias*, 21 dez. 1915, p. 5. http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/36646

Ouvindo os bacharéis do samba". Diário Carioca, Rio de Janeiro, p. 11, 23 mar. 1933.

Pedro Bloch entrevista Ismael Silva". *Manchete*, Rio de Janeiro,", Manchete, Rio de Janeiro, 20/06/1964, p. 89-91. http://memoria.bn.br/DocReader/004120/57033

Piedade dá 500 votos a Ismael". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1960, 1º Caderno, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/753. Acesso em: 20/12/2020.

PONTE PRETA, Stanislaw. "Artes e Manhas", *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 24-25, 10 dez. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/003581/156062. Acesso em: 20/12/2020

PONTE PRETA, Stanislaw. "Artes e Manhas", *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 24, 10 dez. 1966. Disponível em: Acesso em: 20/12/2020

PONTE PRETA, Stanislaw. Grão de bico com Cartola. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 9, 7 jul. 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_04/13400.

RADIOLÂNDIA, Ano 1960, Edição 0308(2), p. 19. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/128848/15719. Acesso em: 20/12/2020.

REVISTA *do disco*, Rio de Janeiro, p. 4, Edição 0047, Ano 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/144088/2740. Acesso em: 20/12/2020.

Revolta Zéti e Pixinguinha a desclassificação", *Correio da Manhã*, 03/09/1966, cad. 1 p. 9. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/74527

ROTEIRO DE CINELÂNDIA, p. 72, Edição 00277, maio 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/312622/17617. Acesso em: 20/12/2020.

SOARES, Flavio E. de Macedo Soares. Samba sem rótulo na medicina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 out. 1963, grifos meus. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/31477. Acesso em: 20/12/2020.

STEWART, Ollie. "Best Soccer Players in Brazil Are Colored Stars". *The Baltimore Afro-American*, Baltimore, 27 July 1940, p. 21.

STEWART, Ollie. "Brazilian Tragedy is short hair". *The Baltimore Afro-American*, Baltimore, 06 July 1940, p. 1-2.

STEWART, Ollie. "Prostitution in Brazil Shocks Americans". *The Baltimore Afro-American*, Baltimore, 13 July 1940, p. 1, 2.

TINHORÃO, J. Novas contribuições à bibliografia da música popular brasileira. *Jornal do Brasil*, 01 jun. 1962. Caderno B, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/28306. Acesso em: 20/12/2020.

TINHORÃO. "Primeiras Lições de samba", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1962. Caderno B, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/28668. Acesso em: 06 maio 2020.

WANDHAUSEN, Walter. Zicartola e a imprensa. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 65, jul.-ago. 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/115509/736. Acesso em: 20/12/2020.

Zé Kéti faz marcha de carnaval". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1966, Cad. 1 p.16.

Zé Kéti magoado vê falsa acusação". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1967. 1º Caderno, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/80049. Acesso em: 20/12/2020.

JAFA, Van. As intenções de *Opinião*. *Correio da Manhã*, 16 dez. 1964. 2º Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/58644. Acesso em: 20/12/2020.

Concerto para a emancipação", *Gazeta da Tarde*, 25 set. 1880, p. 2

Conferências emancipadoras", *Gazeta da Tarde*, 09 out. 1880, p. 1.

A filha do campo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1906, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_02/20290

Vida social". *O Paíz*, Rio de Janeiro, p. 5, 21 ago. 1910. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_04/3152

Vida Social", *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1911, p. 2.

DIÁRIO DA NOITE, Rio de Janeiro, p. 5, 04 fev. 1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/1430. Acesso em: 20/12/2020.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 1 nov. 1931. "Grandes Successos", p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/6433 .Acesso em: Acesso em: 20/12/2020.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 1 nov. 1931. "Grandes Successos", p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/6433. Acesso em: 20/12/2020

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, p. 5, 28 jul. 1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/10981. Acesso em: 20/12/2020.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, p. 5, 7 ago. 1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/11099. Acesso em: 20/12/2020.

Carnaval". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1934, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/16681. Acesso em: 20/12/2020.

Carnaval". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 09 jan. 1934. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/16681. Acesso em: 20/12/2020

PONTE PRETA, Stanislaw. "Artes e Manhas", *O Cruzeiro*, p. 34-35, 23 out. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/003581/155215 .

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 22. ago. 1936. "Juri". Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/67435. Acesso em: 20/12/2020.

Macumba!". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 de abril 1939, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/50234

DIRETRIZES, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 55, p. 13, 10 jul. 1941. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/163880/2756. Acesso em: 20/12/2020.

845 Club". *New York Amsterdam News,* New York, 12 abr. 1947, p. 18

Silhuetas". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1951. 5º Caderno, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/14096. Acesso em: 20/12/2020.

A ÚLTIMA HORA, Rio de Janeiro, 4 jul. 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/386030/25192. Acesso em: 20/12/2020

O JORNAL, Rio de Janeiro, p. 7, 7 dez. 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/39833. Acesso em: 20/12/2020.

Gente da Música". *Correio da Manhã*, 29 jan 1956. 5º Caderno, p. 10, http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/61623 . Acesso em: 20/12/2020.

Gente da Música". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 maio 1956, 5º Caderno, [s. p.]. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/61623. Acesso em: 20/12/2020.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, p. 6, 23 mar. 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093092_04/29453 . Acesso em: 20/12/2020

TRIBUNA DA IMPRENSA, Rio de Janeiro, p. 2, 06 set. 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/37095. Acesso em: 20/12/2020

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 29 de jan. de 1960, 1º caderno, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/978. Acesso em: 20/12/2020.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 24 jan. 1960. 2º Caderno, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/807. Acesso em: 20/12/2020.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 09 fev 1960. 2º caderno, p. 5. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/1519. Acesso em: 20/12/2020.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 9 fev 1960. 2º Caderno 2, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/1519. Acesso em: 20/12/2020.

Discos", *O Jornal*, RJ, 11/10/1960, p. 8. http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/7857

MANCHETE, Rio de Janeiro, p. 87, 29 abr. 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/004120/38863. Acesso em: 20/12/2020

Revista da Tribuna, RJ, 20/03/1962, p. 6. http://memoria.bn.br/DocReader/154083_02/10609

Escola" *Correio da Manhã*, 21/09/1962. Cad. 1, p. 7. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/32834

Os 52 anos de Noel Rosa", *Correio da Manhã*, 21 set. 1962. 4º Caderno, p. 5, grifos meus. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/35181

Música". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1962. Caderno B, p. 4. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/33916. Acesso em: 20/12/2020

TINHORÃO, J. Música. *Jornal do Brasil*, 09 nov. 1962. Caderno B, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/33916. Acesso em: 20/12/2020.

Manchete no cinema". *Manchete*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1962, [s. p.], Edição 0551(1), Ano 1962. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/47564. Acesso em: 20/12/2020.

Sambas e sambistas cariocas". *Correio da Manh*ã, RJ, 20/06/1963, 2º cad, p. 2. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/40887

Zicartola". *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 10, 14 nov. 1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/386030/95611. Acesso em: 20/12/2020.

O INTERVALO, Rio de Janeiro, 6 dez. 1963. "Notícias – Atualidades – Flagrantes – Novidades", p. 55 A. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/109835/2822. Acesso em: 20/12/2020

REHDER, Paulo. A noite é negra. *Jornal do Brasil*, 17 abr. 1964. Caderno B, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/53299. Acesso em: 20/12/2020.

Os 4 grande do Zicartola", *Correio da Manhã*, RJ, 21/06/1964, 4º cad, p. 4.

Heitor e Senghor em Dakar". *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 64, 07 maio 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/69777. Acesso em: 19 out. 2020.

Zé-Keti". *Leitura*, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1964. Música, p. 64-65. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/115509/735. Acesso em: 20/12/2020.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 11 ago. 1964. "Encontro Matinal", 2º Seção, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/41019. Acesso em: 20/12/2020.

De "Zicartola". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1964. 3º Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/37820. Acesso em: 20/12/2020

A cidade". *Correio da Manhã*, 1 dez 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/58124.

FNFi no Elite", *Uma hora*, RJ, 22/10/1965. http://memoria.bn.br/DocReader/386030/114065

Conselho Musical". *Correio da Manhã*, 6 mar. 1966. 2º Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/69621. Acesso em: 20/12/2020

Pinga Fogo" *Correio da Manhã*, RJ 26/03/1966 Cd. 1, p. 7. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/78132

A cidade dia a dia", *Correio da Manhã*, RJ 20/04/1966 Cad. 1 p. 7, http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/70832

MANCHETE, Rio de Janeiro, 07/05/1966, p. 64. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/69777. Acesso em: 20/12/2020.

Ondas e vídeo", *Correio da Manhã*, 22/05/1966, Cd. 4 p. 6. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/71731

PEÇANHA, Oziel. Ondas & vídeo. *Correio da Manhã*, 22 maio 1966. 4º Caderno, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/71731. Acesso em: 20/12/2020

Samba pede passagem". *Correio da Manhã* 12/07/1966, cad. 4, p. 4 http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/72314

PONTE PRETA, Stanislaw. *O Cruzeiro*, 23 out. 1966. "Artes & Manhas", p. 34-35. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/003581/155215 .Acesso em: 20/12/2020.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 27 jan. 1967, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/95224. Acesso em: 20/12/2020.

Aquela ainda é a verdade". *Jornal do Brasil*, 28 out. 1967, Cad. B, p. 16. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/106331

O discreto adeus do sambista". *Jornal do Brasil*, 25 mar. 1975.

Os reis do choro e do samba", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1925. http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/19346

Os reis do choro e do samba", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1925. http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/19362

Os reis do choro e do samba", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1925. http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/19402

4 Bilhões na avenida". *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 36, 07 fev. 1970. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/004120/103077. Acesso em: 20/12/2020.

Zicartola". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 fev. 3º Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/33935. Acesso em: 20/12/2020"Ouvindo os Bacharéis do Samba", *Diário Carioca*, Rio Janeiro, 10 de jan. de 1933. p. 9

Donga recusa-se...". *Jornal do Brasil*, Rio de janeiro, 18 abr. 1969, cad. 1 p. 13. http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/132501 .

Describes Bossa Nova". *Chicago Daily Defender*, Chicago, 17 Oct 1962, p. 17.

O retornar de um sambista", *O radical*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1939, p. 6, grifos meus. http://memoria.bn.br/DocReader/830399/18171

em: 20/12/2020.

Discos mais vendidos do Rio", *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 15, dez. 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/144428/19867 . Acesso em: 20/12/2020.

Encontro matinal", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 Sec., p. 3, 11 ago. 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/41019 .

MEDEIROS, Paulo. Velhos e novos, *A Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1956. 2º Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/386030/29369. Acesso em: 20/12/2020.

Rádio Sociedade", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 12 jan. 1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/164. Acesso em: 20/12/2020.

A voz do pandeiro". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 2, 12 jan. 1936. http://memoria.bn.br/DocReader/093092_02/22911

A voz do pandeiro". O JORNAL, Rio de Janeiro, p. 7, 12 jan. de 1956.

O que a cidade vai cantar". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1967. Cad. B, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/94934. Acesso em: 20/12/2020.

Os reis do samba e do choro". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 jan. de 1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_02/19314

SODRÉ, Muniz. O divino Pixinguinha, *Manchete*, Rio de Janeiro, 24 set. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/004120/72705.

João da Bahiana grava...". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1966, cad. 1. p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/88645

Tempo consagra 'Cartola'". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 7 fev., p. 4. http://memoria.bn.br/DocReader/386030/95611 .

Alegria outorgada". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 2, 13 fev. 1949.

O Samba nasce no coração". *A Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 2, 4 jul. 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/386030/25192. Acesso em: 20/12/2020.

Música Popular", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 jul. de 1956, p. 7. http://memoria.bn.br/docreader/110523_05/44395

Nega Bastiana passou à posteridade". *O Jornal Feminino*, p. 1, 21 fev. 1971. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/91562. Acesso em: 20/12/2020.

RANGEL, Lucio. "Noel Rosa". *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 jun. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/22133

Grupo dos Fulanos", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 7, 25 maio 1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/2122. Acesso em: 20/12/2020

Pixinguinha gravou...". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 out. 1966, cad. 1 p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/90512 .

REVISTA DO DISCO, Rio de Janeiro, p. 4, 12/1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/144088/2740. Acesso em: 20/12/2020.

Matérias em sites sobre musicista negros/as e entrevistas com membros do CMPB

BELÉM, Euler França. A história da criação de Amélia. *Jornal opção* (online), 13 abr. 2015.

CHADBOURNE, Eugene. Booker Pittman. *Allmusic.com*, s. d. Disponível em: https://www.allmusic.com/artist/booker-pittman-mn0001766189 . Consulta em 09 jan. 2021

DONA Clara (Campinho), município do Rio de Janeiro. www.estacoesferroviarias.com.br, 2019. Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb_rj_linha_centro/donaclara.htm . Consulta em 10 de fev. 2020.

FFENSKE, Kürten. Carmen Costa – a grande dama da música brasileira. Revista Prosa Verso e Arte, 21 set. 2020, disponível em: https://www.revistaprosaversoearte.com/carmen-costa-a-grande-dama-da-musica-brasileira/ .

PEDREIRO, Ranulfo. A saga de Booker. *Gazeta do Povo*, Curitiba 15 set. 2007. https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-saga-de-booker-an6qsqufnmkfiuh2af52draku.

YONA, Tana. Bola Sete and the Vince Guaraldi Trio take on the tranquil sounds of Bossa Nova (1963), *insheepsclothinghifi.com*, 21 abr. 2021. Disponível em: https://insheepsclothinghifi.com/bola-sete-vince-guaraldi-1963/ .

CARVALHO, Hermínio. *Entrevista realizada por Aloisio Milani e Fabio Maleronka Ferron no dia 1 de julho de 2010, Rio de Janeiro*. Disponível em: http://www.producaocultural.org.br/slider/herminio-bello-de-carvalho .

Outras fontes

IBGE, Recenseamento do Brazil em 1872, Rio de Janeiro: Typographia G. Leuzinger, s.d. [prov. 1875].

Fontes das imagens dos grafos

Personagem	Fonte
João da Baiana (1887-1984)	https://3.bp.blogspot.com/-XkVGSy0n7CQ/XDnumRPECRI/AAAAAAAARA4/e9pUJjtitu46URzQVu2cDotJEkyitnmqACLcBGAs/s1600
Donga (1889-1974)	Acervo José Ramos Tinhorão, IMS - https://pixinguinha.com.br/wp-content/uploads/2017/03/IMS_JRT_donga07.jpg
Patrício Teixeira (1893-1972)	https://4.bp.blogspot.com/-NmVEvvjyUTk/XI49V_8zIRI/AAAAAAAASiY/-s05B1-Ghy8q_D61up2izfoDgAnnhP7wQCLcBGAs/s1600/digitalizar0005.jpg
Pixinguinha (1897-1973)	https://pixinguinha.com.br/wp-content/uploads/2017/03/IMS_PIX_1922_c_Paris.jpeg
Heitor dos Prazeres (1898-1966)	http://4.bp.blogspot.com/-pMmIyWXOO3E/VSYB8S5J8TI/AAAAAAABEFQ/vGJWKRJk0Ik/s1600/Heitor%2Bdos%2BPrazeres%2B(Capa).jpg
Clementina de Jesus (1901-1987)	https://img.discogs.com/PKaTW4jUAc-F7A1JjxfAlVBf5II=/600x800/smart/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/A-1501402-1410886369-2854.jpeg.jpg
Bide (1902-1975)	https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/bide-alcebades-barcelos.html

Carlos Cachaça (1902-1999)	https://i.pinimg.com/564x/0c/b3/67/0cb36773e6dcdf5fc8d9e7e9c0d01202.jpg
Walfrido Silva (1904-1972)	https://1.bp.blogspot.com/-VW1cUpxoL6M/TqH6WAiLkmI/AAAAAAAAQqc/Vly0WOLe3Ww/s1600/valfrido+silva.jpg
Ismael Silva (1905-1978)	https://catracalivre.com.br/samba-em-rede/escute-ismael-silva-cantar-e-falar-sobre-sua-obra-2/
Cartola (1908-1980)	https://i.pinimg.com/564x/33/33/d3/3333d30dd9d60f1c24c143244c1d003c.jpg
Ataulfo Alves (1909-1969)	https://3.bp.blogspot.com/-oELSzT6x-Oc/T6EbTsgpQhI/AAAAAAAACAg/QuGjeh_wtSs/s400/ataulfo.jpg ; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f3/Ataulfo_Alves%2C_sem_data.tif/lossy-page1-800px-Ataulfo_Alves%2C_sem_data.tif.jpg?1606517364219
Booker Pittman (1909-1969)	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/35/Nat_King_Cole%2C_Elizete_Cardoso_e_Booker_Pittman%2C_1959.tiff/lossy-page1-1024px-Nat_King_Cole%2C_Elizete_Cardoso_e_Booker_Pittman%2C_1959.tiff.jpg
Nelson Cavaquinho (1911-1986)	https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/07/Nelson_Cavaquinho_%281972%29.tif/lossy-page1-320px-Nelson_Cavaquinho_%281972%29.tif.jpg
Synval Silva (1911-1994)	https://1.bp.blogspot.com/-Hv_ZxpaGHPU/XpXGmKI-5-I/AAAAAAAAYew/i71RKREcNfIft58JZ6PpmnHazCQD9GVOwCLcBGAsYHQ/s640/Sinval%2BSilva%2BO%2BCruzeiro%2B1955.jpg
Aniceto Menezes (1912-1993)	https://img.discogs.com/Oe-8T0i95f0mwRuhUkBYVrsG3tA=/200x321/smart/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/A-1501400-1578747154-5459.jpeg.jpg
Jamelão (1913-2008)	https://f.i.uol.com.br/fotografia/2018/06/15/15290825335b23f2a5d2a03_1529082533_4x3_md.jpg
Orlando Silva (1915-1978)	http://www.abi.org.br/wp-content/uploads/2015/07/Orlando-Silvap1.jpg
Raul de Barros (1915-2009)	https://1.bp.blogspot.com/-JO3e0jWdn9E/VKw7zv52dNI/AAAAAAAARA4/4Z0ADveoaXQ/s1600/Raul%2Bde%2BBarros1.jpg
Elizeth Cardoso (1920-1990)	https://www.hypeness.com.br/1/2020/07/elizeth-cardoso-jovem.jpg
Carmen Costa (1920-2007)	https://esquinamusical.com.br/wp-content/uploads/2020/07/carmen-costa.jpg
Zé Kéti (1921-1999)	https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2020/06/26387_001.jpg
Dona Yvonne Lara (1922-2018)	https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2018/05/pixinguinha-1978-dona-ivone-divulgacao-e1523984379795.jpg
Armando Passos	Manchete, Rio de Janeiro, 07 fev. 1970, p. 3
Antônio dos Santos, Me Fuleiro (1912-1997)	https://img.discogs.com/erXv2cXCQ19R4HYRVKt-g8SY2RA=/471x640/smart/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/A-1803690-1575369670-2828.jpeg.jpg
Dona Neuma (1922-2000)	http://1.bp.blogspot.com/-wR13PnoZX5M/U21doh2MSbI/AAAAAAAAAxPI/vWpEQI_EPCU/s1600/Dona+Neuma+34.gif
Conjunto A Voz do Morro	*Manchete,* Rio de Janeiro, p. 3, Ano 1966, Edição 0716
Luis Soberano (1920-1981)	https://cifrantiga2.blogspot.com/2010/11/luis-soberano.html
Wilson Batista (1913-1968)	http://www.vermelho.org.br/admin/arquivos/biblioteca/wilson_batista45015.jpg
Haroldo Lobo (1910-1965)	https://1.bp.blogspot.com/-t4UWpJ6FSPs/XxV61-zfaPI/AAAAAAAAaQI/CaAE9IauXJQJhHz-ibOjr--qiUdT3nk5wCLcBGAsYHQ/s1600/Haroldo%2BLobo.JPG
Cândido das Neves (1889-1934)	https://4.bp.blogspot.com/-XdRkOT1EfB4/WXXrOyyOPYI/AAAAAAAAN00/Curj-HJ6mcop-

	cPmk444t_59aP0zlafjwCLcBGAs/s1600/01%2BC%25C3%25A2ndido%2Bdas%2BNeves.jpg
Juvenal Lopes (1900-1982)	academiadosamba.com.br
Paulo da Portela (1901-1949)	https://img.discogs.com/Gl3OtaSIl99xXQOt6feJF6atGqQ=/fit-in/300x300/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(40)/discogs-images/A-1354114-1579873664-4420.jpeg.jpg
Oswaldo, Boi da Papoula	EFEGÊ, 1982, s. d. [seção de figuras, figura 22]
Benedito Lacerda (1903-1958)	https://3.bp.blogspot.com/-A3XQxwxzplQ/Wob00uNvSZI/AAAAAAAAPKU/0I3ZA9xmmcQ2Tcseen00lsuzhZ5a-I9XwCLcBGAs/s640/Benedito-Lacerda.jpg
E. M. Passos, Mano Edigar (1900-1931)	http://4.bp.blogspot.com/-7hoggLr4y1M/VfHxgbwBnDI/AAAAAAAAEyc/Y_I45o9soDY/s1600/11988240_881277315299808_9035266955918823213_n.jpg
Caninha (1883-1961)	https://2.bp.blogspot.com/-9sVI_WVzzWQ/Ufl_Rze14tI/AAAAAAAApYc/m8sxhjJRbig/s1600/canninha.jpg
Sinhô (1888-1930)	https://img.discogs.com/pvNwCc9OAnoixlORuXEDHJVDjik=/363x600/smart/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/A-1241988-1223988234.jpeg.jpg
Nilton Bastos (1899-1931)	https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSWyJxUm9JD9CYNKB-t3nfgN4G_diHNQyWedw&usqp=CAU
Armando Marçal (1902-1947)	https://img.discogs.com/KLAQvwvMMO5OzP--x1ym77UArA4=/534x696/smart/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/A-1183307-1579449314-6484.png.jpg
Sílvio Fernandes, Brancura (1908-1975	https://3.bp.blogspot.com/-J-VSolzvO0M/UbEMvYrWxrI/AAAAAAAAAlVo/cDQddBv7HRk/s1600/brancura2.jpg
Oswaldo Vasques, Baiaco (1913-1932)	sandorbuys.files.wordpress.com/2016/06/polc3aamica-do-omelc3aa-baiaco1.jpg
Chiquinha Gonzaga (1847-1935)	https://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2015/11/1877-Chiquinha-Gonzaga-29-anos-e1449602968798.jpg
Eduardo das Neves (1874-1919)	ABREU, 2017
Patápio Silva (1890-1907)	ABREU, 2017
Tia Carmen, C. T. Conceição(1877-1986)	https://letraspretas.files.wordpress.com/2018/04/tiacarmem.jpeg?w=199&h=300
Irineu de Almeida (1863-1914)	https://1.bp.blogspot.com/-olW_Xoxj8ac/X0EZ3LEmA9I/AAAAAAAAAa-A/1Q91N0MjL1YfkfgedD0ujBeZOFK0TVgyACLcBGAsYHQ/s882/Irineu-de-Almeida.jpg (2)
A. R. Vianna pai (18??1-19??)	pixinguinha.com.br
Hilário Jovino (1873-1933)	https://1.bp.blogspot.com/-uut8JvVF9p0/UebH6jAcZyI/AAAAAAAAAng8/bQ6cWoTczrA/s1600/hilario.JPG
Candinho Trombone (1879-1960)	https://4.bp.blogspot.com/_EdHLYYNjf7s/TC_S8iRMJ1I/AAAAAAAAL3M/xUkov-BC_1Y/s1600/candinho.jpg
Quincas Laranjeiras (1873-1935)	https://1.bp.blogspot.com/-slw0HeqMP78/Wjhlk7pCiaI/AAAAAAAABIBM/IxIucCZdt3Mg3skounUYCSCefcfa1-3VACLcBGAs/s400/quincas_1.jpg

Quadro oriundo dos Anexos digitais desta tese. Disponíveis em: https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

ANEXOS

ANEXO 1 – DEPOIMENTOS ANALISADOS: MUSICISTAS NEGRO/AS "DE OFÍCIO"

Nome	Vida	Local de Nascimento	Estabelecimento no Rio**	Data do/s depoimento/s
Aniceto Menezes	1912-1993	Rio de Janeiro	1912	10/10/91
Ataulfo Alves	1909-1969	Miraí-MG	1926	17/11/66
Bide (Alcebíades Barcelos)	1902-1975	Niterói	1911	21/03/68
Booker Pittman	1909-1969	Dallas, Texas (EUA) ou Fairmont Heights, Maryland	1936	25/06/68
Carlos Cachaça	1902-1999	Rio de Janeiro	1902	26/02/92
Carmen Costa	1920-2007	Trajano de Moraes-RJ	1935	23/08/72
Cartola (Angenor de Oliveira)	1908-1980	Rio de Janeiro	1908	03/03/67
Clementina de Jesus	1901-1987	Valença	1910	25/09/67
Dona Yvonne Lara	1922-2018	Rio de Janeiro	1922	30/06/78
Donga (Ernesto dos Santos)	1889-1974	Rio de Janeiro	1889	02/04/69
Elizeth Cardoso	1920-1990	Rio de Janeiro	1920	21/07/70
Heitor dos Prazeres	1898-1966	Rio de Janeiro	1898	01/09/66
Ismael Silva	1905-1978	Niterói	1910	29/09/66 e 16/07/69
Jamelão (José Bispo dos Santos)	1913-2008	Rio de Janeiro	1913	26/07/72
João da Baiana	1887-1984	Rio de Janeiro	1887	24/08/66
Nelson Cavaquinho	1911-1986	Rio de Janeiro	1911	17/02/67
Orlando Silva	1915-1978	Rio de Janeiro	1915	11/12/68
Patricio Teixeira	1893-1972	Rio de Janeiro	1893	01/12/66
Pixinguinha	1897-1973	Rio de Janeiro	1897	06/10/66 e 22/04/68
Raul de Barros	1915-2009	Rio de Janeiro	1915	16/01/79
Synval Silva	1911-1994	Juiz de Fora	1930***	20/01/67
Walfrido Silva	1904-1972	Rio de Janeiro	1930***	08/04/68
Zé Keti (José Flores de Jesus)	1921-1999	Rio de Janeiro	1921	09/02/67

Em destaque os depoimentos realizados após gestões de Ricardo Cravo Albin e Neusa Fernandes no MIS (1965-1972) * Entrevista de Walfrido Silva foi dividida seu parceiro Gadé (branco). ** Data aproximada. *** Walfrido Silva nasceu no Rio mas mudou-se quando criança para Niterói e só voltou a se estabelecer naquela cidade definitivamente em 1930. **** Booker Pittman é, na verdade, um viajante. Passou efetivamente instalado no Rio Fontes: Depoimentos, Dicionário Cravo Albin de MPB (online)

ANEXO 2 – DEPOIMENTOS DE ESCOLAS DE SAMBA E SUAS LIDERANÇAS CONSULTADOS NO MIS-RJ

Nome	Período de Referência*	Representantes	Data do Depoimento
Império Serrano	1920-1968	Ribamar Correa de Souza, Sebastião Molequinho (1920-2014), Silas de Oliveira et. al	20/01/1968

Mangueira - Cartola, Dona Neuma, Juvenal Lopes et. al	1920-1968	Dona Neuma (1922-200), Cartola (1908-1980), Juvenal Lopes (19??-19??)	27/01/1968
Portela	1920-1968	Armando Passos (19??-19??), Expedito Silva (19??-19??) et a.	16/12/1967
Dona Zica	1913-2003	Rio de Janeiro	27/07/1993

* Para as agremiações, período aproximado de existência

O depoimento em destaque foi realizado depois das gestões de Ricardo Cravo Albin e Neusa Fernandes no MIS (1965-1972)

ANEXO 3 – TOTAL DE DEPOIMENTOS CONSULTADOS NO MIS-RJ

Nome	**Data**	**Entrevistadores**
João da Baiana	24/08/66	Hermínio B . De Carvalho; Aluísio de Alencar Pinto; Ricardo Cravo Albin
Heitor dos Prazeres	01/09/66	Ilmar de Carvalho; Ary Vasconcelos; Juvenal Portela; Cravo Albin
Ismael Silva	29/09/66	Hermínio B de Carvalho; Ricardo Cravo Albin; Ilmar Carvalho;
Pixinguinha	06/10/66	Hermínio Bello de Carvalho; Cruz Cordeiro; Ilmar Carvalho; Ary Vasconcelos, Ricardo Cravo Albin; Hélio Marins David
Ataulfo Alves	17/11/66	Silvio Tulio Cardoso; Ricardo Cravo Albin
Patricio Teixeira	01/12/66	Lúcio Rangel, Ari Vasconcelos, Ilmar de Carvalho, Ricardo Cravo Albin
Braguinha	08/12/66	Lucio Rangel; Paulo Tapajós; Ricardo Cravo Albin
Peixoto, Luis	15/12/66	Jota Efege; Mário Cabral; Juvenal Portela; Ricardo Cravo Albin;
Nasser, David	06/01/67	João Cláudio, Hélio David Martins, Marcelo Ipanema, João Roberto, Joubert de Carvalho, Carlos Alberto Vieira e Ricardo Cravo Albin*
Synval Silva	20/01/67	Silvio Túlio Cardoso, Ricardo C. Albin
Zé Keti (José Flores de Jesus)	09/02/67	Ricardo Cravo Albin; Hermínio, Juvenal Portela; mais Dr. Hélio Marins David (diretor da Fundação Vieira Fazenda)
Nelson Cavaquinho	17/02/67	Silvio Túlio Cardoso; Ricardo Cravo Albin; Hermínio Bello de Carvalho; Mário Cabral.
Cartola (Angenor de Oliveira)	03/03/67	Mário Cabral; Jacob do Bandolin; Ricardo Cravo Albin
Amigos de Noel Rosa	04/05/67	Almirante; Ricardo Cravo Albin; Hélio Mariz David; Renato Murce
Clementina de Jesus	25/09/67	Hermínio B de Carvalho; Cravo Albin Mário Cabral.
Portela	16/12/67	Ricardo Cravo Albin; Sérgio Cabral;
Império Serrano	20/01/68	Ricardo Cravo Albin; Aroldo Bonifácio.
Mangueira - Cartola, Dona Neuma, Juvenal Lopes et. al	27/01/68	Aroldo Bonifácio; Ricardo Cravo Albin;
Bide (Alcebíades Barcelos)	21/03/68	Tinhorão; Paulo Tapajós; Ricardo Cravo Albin; Juarez Barroso; Antonio Almeida
Walfrido Silva	08/04/68	Sérgio Cabral, Cravo Albin e Braga Filho;
Pixinguinha	22/04/68	Jacob do B.; Hermínio B de Carvalho; Paulo Tapajós; Cravo Albin
Booker Pittman	25/06/68	Lúcio Rangel; Ricardo Cravo Albin;
Jararaca e Ratinho	16/07/68	Ricardo Cravo Albin
Orlando Silva	11/12/68	Sergio Cabral e Ricardo; Ricardo Cravo Albin
Donga (Ernesto dos Santos)	02/04/69	Jota Efegê; Mozart Araújo; Ilmar Carvalho; Aluísio de Alencar Pinto ; Braga Filho; Ricardo Cravo Albin; Sérgio Cabral
Ismael Silva	16/07/69	Ricardo Cravo Albin

Elizeth Cardoso	21/07/70	Eneida Moraes; Haroldo Costa; Hermínio B. de Cravalho
Vermelho, Alcyr Pires	13/08/71	Ricardo Cravo Albim; César Guerra Peixe; Diva Lemos (Jornalista)
Teixeira, Newton Carlos	18/04/72	Braga Filho, Henrique de Mello Morais e Mário Rossi
Jamelão (José Bispo dos Santos)	26/07/72	Aroldo Bonifácio; Waldemar Ranusso; Valcir Araújo; Sérgio Cabral; Albino Pinheiro; Onéssimo Gomes;
Carmen Costa	23/08/72	Grande Otelo; Jota Efegê; Fernando Lobo; Ricardo Galeno; Aroldo Bonifácio; Neusa Fernandes.
Salema, Silvio	04/10/72	Ademar Cazé; Poeta Mello Moraes; Gastao Lamunier; Carlos Gomes Pereira (diretor)
Dona Yvonne Lara	30/06/78	Jose Carlos Rego, Haroldo Costa; Celina Luz; e Zé Carlos Monteiro
Raul de Barros	16/01/79	Paulo Tapajós; José Carlos Monteiro; Sérgio Cabral;
Aniceto Menezes	10/10/91	Haroldo Costa; Dulci Tupy; Nei Lopes; José Carlos Rego, Otávio Henriques Soares Brandão, Leda do Nascimento (presidente da Escola de Samba Quilombos), Adélia Azevedo (diretora da divisão de cultura afro-brasileira da Secretaria Municipal de Cultura-RJ), Professor Messias (?)
Carlos Cachaça	26/02/92	Marília Trindade B. Silva; Arthur de Oliveira Filho; Paulo Douglas
Dona Zica	27/07/93	Marília Trindade B. Silva; Arthur de Oliveira Filho; Hermínio Bello de Carvalho;
Rocha, José Caribé	18/10/93	Leda Rivas Caribé da Rocha; Albino Pinheiro; Fernando Pamplona; Marlene; Arthur José Poerner; Joao Américo Pere

Os depoimentos em destaque foram realizados depois das gestões de Ricardo Cravo Albin/Neusa Fernandes no MIS (1965-1972)

ANEXO 4 – DEPOENTES DA SEÇÃO MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (1966-1972) – MUSICISTAS NEGROS EM DESTAQUE

Nome	Data				
João da Baiana	24/08/66	Babo, Lamartine (amigos de)	19/06/67	Rossi, Mario	09/04/69
Ismael Silva	29/09/66	Jobim, Antonio Carlos	25/08/67	Coelho, Elizinha	30/04/69
Prazeres, Heitor dos	01/09/66	Batista, Marilia	11/09/67	Nunes, Bené	11/07/69
Pixinguinha	06/10/66	Jesus, Clementina de	25/09/67	Silva, Ismael	16/07/69
Capiba	27/10/66	Barroso Ary (amigos de)	13/11/67	Oliveira, Napoleão de	22/08/69
Bororó	03/11/66	Azevedo, Waldir	15/12/67	Almeida, Renato, Dr	26/08/69
Buarque de Hollanda, Chico	11/11/66	Ferreira, Nelson	31/01/68	Menezes, Aniceto*	17/01/70
Alves, Ataulfo	17/11/66	Nássara, Antonio Gabriel	12/02/68	Monteiro, Ciro	07/04/70
Caymmi, Dorival	24/11/66	Souza, Cyro	19/02/68	Oliveira, Dalva de	14/04/70
Teixeira, Patricio	01/12/66	Rodrigues, Lupicinio*	21/02/68	Cardoso, Elizeth	21/07/70
Braguinha	08/12/66	Alencar, Cristóvão de	08/03/68	Batista, Linda	19/11/70
Peixoto, Luis	15/12/66	Almeida, Antonio de	11/03/68	Formenti, Gastão	10/12/70
Carvalho, Joubert de	23/12/66	Barcelos, Alcebíades	21/03/68	Caetano, Pedro Valdo	29/12/70
Nasser, David	06/01/67	Walfrido Silva	08/04/68	Veiga, Jorge	20/05/71
Ribeiro, Alberto	12/01/67	Gadé	08/04/68	Vermelho, Alcyr Pires	13/08/71
Silva, Sinval	20/01/67	Pixinguinha	22/04/68	Roland, Nuno	08/10/71

Zé Keti	09/02/67	Teixeira, Humberto	23/05/68	Andrade, Renato de	14/10/71
Jacob do Bandolim	14/02/67	Caldas, Silvio	04/06/68	Galhardo, Carlos	10/11/71
Nelson Cavaquinho	17/02/67	Pitman, Booker	25/06/68	Marlene	25/11/71
Cartola	03/03/67	Lamounier, Gastão	28/06/68	Farney, Dick	17/12/71
Miranda, Luperce de	10/03/67	Jararaca	16/07/68	Sergio Ricardo	22/03/72
Moreira da Silva	29/03/67	Ratinho	16/07/68	Teixeira, Newton Carlos	18/04/72
Tapajós, Paulo	05/04/67	Gonzaga, Luis	06/09/68	Jamelão	26/07/72
Almirante	11/04/67	Vilar, Leo	23/09/68	Costa, Carmen	23/08/72
Celestino, Vicente	19/04/67	André Filho	25/09/68	Salema, Silvio	04/10/72
Rosa, Noel (amigos de)	04/05/67	Martins, Herivelto	25/11/68	Kelly, João Roberto	25/10/72
Miranda, Aurora	18/05/67	Silva, Orlando	11/12/68	Reis, Dilermando	29/11/72
Moraes, Vinicius de	12/06/67	Donga	02/04/69		

* Apesar de listados no Catálogo, de fato não constam dos arquivos do Museu os depoimentos de Lupicínio Rodrigues (1968) e o de Aniceto Menezes (1970). Walfrido Silva e Gadé deram um depoimento conjunto (como dupla), assim como os de Jaraca e Ratinho. Fontes para identificação racial, funcional e dados biográficos: www.dicionariompb.com.br; www.pt.wikipedia.org; www.musicabrasilis.org.br; www.jornalggn.com.br; www.ebiografia.com; http://www.marcelobonavides.com/; Catálogo de Depoimentos do MIS-RJ, disponível nos anexos digitais desta tese, disponíveis em https://lurianlima6.wixsite.com/anexosteselurianlima

ANEXO 5 – DEPOENTES/HOMENAGEADOS EM TODOS OS EIXOS TEMÁTICOS DOS DEPOIMENTOS PARA A POSTERIDADE MIS-RJ (1966-1972) POR RAÇA E SEXO

Seção	Dep	Ouvidos	Brancos/as	Negros/as	Outro/a	N. id	Mulheres	Mulheres negras
Artes Plásticas	22	22	20	0	0	2	2	0
Ciência e Tecnologia	22	29	20	0	0	9	1	0
Cinema	12	12	8	1	0	3	0	0
Literatura	50	43	39	3	0	1	4	0
Música Erudita	13	12	10	1	1	0	1	1
História et. al.*	6	6	5	1	0	0	0	0
Esporte	12	11	6	5	0	0	1	0
Jornalismo	2	2	1	0	0	1	0	0
Carnaval ("pers.")	5	5	3	1	0	1	1	0
MPB	81	81	57	24	0	0	3	3
TOTAL	225	223	169	36	1	17	13	4

* Aqui inclusos depoimentos categorizados como: "HISTÓRIA" (1); "DESCENDENTES DE PERSONALIDADES HISTÓRICAS DO RIO DE JANEIRO" (6); fica de fora desta contagem depoimento coletivo sobre II Guerra Mundial (1), cujos depoentes não pude identificar.

Fonte: Catálogo de Depoimentos Para a Posteridade MIS-RJ. Disponível em: Fontes para heteroidentificação racial: https://pt.wikipedia.org ; https://galeriandre.com.br/artistas-interna/428/djanira ; http://brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/grauben_maria.htm https://www.guiadasartes.com.br/samson-flexor/principais-obras ; https://www.wikiart.org/en/alfredo-volpi ; http://pedroaulas.blogspot.com/2012/06/alcides-rocha-miranda-e-o-ica.html ; http://www.pauloormindo.com.br/perfil.asp ; https://ffw.uol.com.br/noticias/arte/historias-da-moda-performance-de-minissaia-de-flavio-de-carvalho-e-relembrada-em-nova-exposicao/ ; https://www.arquivo.arq.br/joaquim-guedes https://pt.wikipedia.org http://centrodememoria.cnpq.br/antonio-couceiro.html http://memoria.cnen.gov.br/memoria/biografia.asp?codigo=005 https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-76382019000500640 https://www.skoob.com.br/autor/5715-gilberto-strunck http://www.genealogiabr.com/lins/henrique-lins-barros.html http://centrodememoria.cnpq.br/otacilio-cunha.html https://www.jimmunol.org/content/189/8/3783 http://www.microbiologia.ufrj.br/portal/index.php/pt/o-impg/historico https://www.anm.org.br/moacyr-alves-dos-santos-silva/ . https://www.sbmastologia.com.br/presidentes/jorge-de-marsillac/ ; https://rumar.org.br/nasce-o-rumar/almte-paulo-moreira-da-silva/ http://www.mariokroeff.org.br/nossa-historia.php http://www.anm.org.br/raul-pitanga-santos/ "Cinema". *O Fluminense*, Niteroi, 7/12/1967, p. 2 http://memoria.bn.br/DocReader/100439_10/26643 http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638090/gentil-roiz https://www.pinterest.co.uk/pin/374854368956914400/ https://almanakito.wordpress.com/2016/08/10/alinor-azevedo-imagens-acervo-neusa-franca-centenario-de-callado-emilia-

silveira/. https://pt.wikipedia.org https://jornalggn.com.br ; https://en.wikipedia.org ; http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/fernando-lopes-graca.html#.X6EwjFNKhQI .; http://operaeballet.blogspot.com/2014/01/assis-pacheco-e-seus-multiplos-talentos.html http://www.abmusica.org.br http://operaeballet.blogspot.com/2014/01/assis-pacheco-e-seus-multiplos-talentos.html https://pt.wikipedia.org https://pt.wikipedia.org http://www.conmebol.com/pt-br/20150214-1615/ademir-marques-de-menezes-origem-da-denominacao-ponta-de-lanca-foi-um-carioca-por
https://www.cob.org.br/pt/cob/time-brasil/atletas/jose-telles-da-conceicao/
http://sodoiquandoeurio.blogspot.com/2007/02/pra-contrariar-o-chefe-k-veirinha.html
https://www.portelaweb.org/memoria/panteao-de-bambas/natal http://djalmasabia.blogspot.com/2015/11/salgueiro-1-escola-de-samba-no-exterior.html www.dicionariompb.com.br www.pt.wikipedia.org ; www.musicabrasilis.org.br www.jornalggn.com.br .; www.ebiografia.com ; http://www.marcelobonavides.com/ . Depoimentos Para a Posteridade MIS-RJ.

ANEXO 6 – FONTES PARA HETEROIDENTIFICAÇÃO RACIAL DOS MEMBROS DO CMPB (1966)

Conselheiro	**Foto e outras informações**
Alberto Rego (19??-)	*O Cruzeiro*, RJ, 15 de jan. 1975, p. 10 http://memoria.bn.br/DocReader/003581/195124 ; Diário Carioca, Rio de Janeiro, 17-18 de março de 1960, p. 1 http://memoria.bn.br/DocReader/093092_05/1112
Almirante (1908-1980)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Almirante_(compositor)
Aluísio de Alencar Pinto (1912-2007)	http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopledia/Aloysio-de-Alencar-Pinto
Ary Vasconcelos (1926-2003)	http://www.museudatv.com.br/biografia/ari-vasconcelos/ ; http://dicionariompb.com.br/ary-vasconcelos/dados-artisticos
Baptista Siqueira (1906-1992)	http://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1159:ban-recebe-acervo-de-baptista-siqueira-&catid=91:arquivo&Itemid=86
Brício de Abreu (1903-1970)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Br%C3%ADcio_de_Abreu
Cruz Cordeiro (1905-1984)	http://www.famososquepartiram.com/2013/08/cruz-cordeiro.html
Dulce Lamas (1941-1992)	http://revista.brasil-europa.eu/169/Dulce_Lamas_e_Bispo.html
Edigard Alencar (1908-1993)	https://jornalggn.com.br/memoria/o-escritor-cearense-edigar-de-alencar-concede-em-1972-excelente-entrevista-ao-pesquisador-miguel-nirez-de/
Édison Carneiro (1912-1972)	https://www.marxists.org/portugues/carneiro/index.htm
Eneida de Moraes (1904-1971)	https://blogdaboitempo.com.br/2016/10/31/eneida-a-voz-poderosa/ .
Flávio Eduardo de Macedo Soares (19??-)	O Cruzeiro, RJ, 11 de maio de 1968, p. 128: http://memoria.bn.br/DocReader/003581/169083 . https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/edmundo_de_macedo_soares
Haroldo Costa (1930-)	https://www.youtube.com/watch?v=En9arYiX_Sk&ab_channel=CALIBANIcinemaeconte%C3%Bado
Hermínio Bello de Carvalho (1935-)	https://www.youtube.com/watch?v=RX1qF5dtE9k&ab_channel=imoreirasalles .
Ilmar Gastão de Carvalho (1927-2018)	Ilmar Gastão de Carvalho: http://academiajoinvilense.com.br/category/fundadores/page/3/ .
Jacob [do Bandolim] Bittencourt (1918-1969)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacob_do_Bandolim .
Jacy Pacheco (1910-1989)	http://autorescampistas.blogspot.com/2013/01/jacy-pacheco.html
José Lino Grunewald (1931-1999)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Lino_Gr%C3%Bcnewald
José Ramos Tinhorão (1928-)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Ramos_Tinhor%C3%A3o
Jota Efegê (1902-1987)	https://www.youtube.com/watch?v=OudZCeRLWBg&ab_channel=Z%C3%A9Espinguela

Juvenal Portela (19??-)	PORTELLA, Juvenal; BORGES, Leo. *Manual do Jornalista*. S. ed., 1980, contra capa.
Lúcio Rangel (1914-1979)	https://radiobatuta.com.br/episodios/capitulo-1-lucio-rangel-e-o-samba-1a-parte/
Maria Helena Dutra (1938-2008)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Helena_Dutra
Mário Greenhalgh Cabral (19??-)	*Manchete*, 19 de set. de 1953, p. 50 http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/6042/1/Manchete%20DE%20n%C2%BA%2067%20a%20140%20-%2019531954.pdf
Marisa Lira (1889-1971)	https://cifrantiga2.blogspot.com/2011/03/mariza-lira.html
Marques Rebello (1907-1973)	http://www.academia.org.br/academicos/marques-rebelo/biografia .
Mauro Ivan (19??-)	O intervalo, Rio de Janeiro, Ano 1971\Edição 00445 (1), p. 38. : http://memoria.bn.br/DocReader/109835/27158
Mozart de Araújo (1904-1988)	https://cifrantiga3.blogspot.com/2010/10/mozart-de-araujo.html?m=1
Nelson Lins e Barros (1920-1966)	https://immub.org/compositor/nelson-lins-e-barros ; https://cifrantiga2.blogspot.com/2008/08/nelson-lins-e-barros.html
Nestor de Holanda (1921-1970)	. Nestor de Holanda Cavalcanti Neto tinha também a pele mais escura, mas sua ascendência é italiana e a situação econômica de sua família era das mais confortáveis: http://nestordehollandacavalcanti.mus.br/nestordeholanda/ . Holanda foi também o criador de uma expressão racista que marcou a crônica musical brasileira: ver https://www.geledes.org.br/macacas-de-auditorio/ .
Paulo Medeiros e Albuquerque (1942-2006)	*Manchete*, Rio de Janeiro, Ano 1974\Edição 1150 (2), p. 102., disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/142334 . https://comendadoralbuquerque.wordpress.com/tag/pedro-albuquerque/
Paulo Roberto (1903-1973)	http://radionahistoria.blogspot.com/2014/10/o-genio-do-medico-paulo-roberto-um.html
Paulo Tapajós (1913-1990)	https://musicariabrasil.blogspot.com/2013/10/paulo-tapajos-100-anos.html
Renato Almeida (1895-1981)	http://www.abmusica.org.br/academico/renato-almeida/
Ricardo Cravo Albin (1940-	http://dicionariompb.com.br/ricardo-cravo-albin
Sérgio Cabral (1938-)	http://blogs.jornaldaparaiba.com.br/silvioosias/2016/11/30/sergio-cabral-tem-mal-de-alzheimer-um-alivio-dizem-os-amigos/
Sérgio Porto (1923-1968)	http://www.famososquepartiram.com/2012/03/stanislaw-ponte-preta.html .
Sílvio Túlio Cardoso (1924-1967)	http://brazil-1970s.blogspot.com/2017/05/ramalho-neto.html
Vasco Mariz (1921-2007)	https://diariodegoias.com.br/musicologo-influente-e-diplomata-vasco-mariz-morre-aos-96-no-rio/
Vinícius de Moraes (1913-1980)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Vinicius_de_Moraes

Em destaque estão os conselheiros negros. Não encontrei fotos de Maria Helena Dutra.

ANEXO 7 – GESTÕES DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (1965-2020)

Maurício Quadrio (1965)
Ricardo Cravo Albin (1965 – 1971)
Neusa Fernandes (1971 – 05/1973)
Álvaro Cotrim (06/1973 – 04/1975)
Luiz Carlos Pinheiro (07/1975 – 08/1975
Gilda M. Mello Ferraz (08/1975 – 09/1976)
João Vicente Salgueiro (09/1976 – 1977)
José Carlos Monteiro (11/1977 – 05/1980)
Maria Cristina M. Gonçalves (1980 – 1983)

Heloísa Buarque de Holanda (1983 – 08/1984)
Ana Maria Bahiana (08/1984 – 1986)
Ferdy Carneiro (1986 – 1987)
Maria Eugênia Stein (1987 – 1991)
Arthur José Poerner (24/05/91 – 31/12/94)
Jorge Roberto Martins (01/01/95 – 08/08/97)
Paulo Moura (08/08/97 – 31/12/98)
Marília Trindade Barbosa/Arthur de O. Filho (01/01/99 – 01/01/03)
Edino Krieger (01/01/03 – 25/04/06)
Nilcemar Nogueira/ Lygia Santos (25/04/06 – 01/01/07)
Rosa Maria Araújo Barbosa (Jan./ 2007 – 12/2018)
Clara Paulino (Jan./2019 -2021)

Fonte: Levantamento feito por Maria Helena Coutinho, atual (2020) gestora do Acervo do MIS e enviada mim por email