

MARTHA ABREU,  
GIOVANA XAVIER, LÍVIA MONTEIRO E ERIC BRASIL  
(Organizador@s)

# CULTURA

TRAJETÓRIAS E LUTAS DE INTELCTUAIS NEGROS

# NEGRA<sup>2</sup>

NOVOS DESAFIOS PARA OS HISTORIADORES



FAPERJ

Eduff

# CULTURA NEGRA

Universidade Federal Fluminense

REITOR

Sidney Luiz de Matos Mello

VICE-REITOR

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Eduff – Editora da Universidade Federal Fluminense

CONSELHO EDITORIAL

Aníbal Francisco Alves Bragança (presidente)

Antônio Amaral Serra

Carlos Walter Porto-Gonçalves

Charles Freitas Pessanha

Guilherme Pereira das Neves

João Luiz Vieira

Laura Cavalcante Padilha

Luiz de Gonzaga Gawryszewski

Marlice Nazareth Soares de Azevedo

Nanci Gonçalves da Nóbrega

Roberto Kant de Lima

Túlio Batista Franco

DIRETOR

Aníbal Francisco Alves Bragança

---

C967 Cultura negra vol. 2 : trajetórias e lutas de intelectuais negros /  
Organização de Martha Abreu, Giovana Xavier, Livia Monteiro e Eric  
Brasil. – Niterói : Eduff, 2018. - 356 p. : il. ; 21 cm. – (Pesquisas, 6b)

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-228-1313-1

BISAC HIS054000 HISTORY / Social History

1. Patrimônio cultural. 2. História cultural. I. Abreu, Martha. II. Xavier,  
Giovana. III. Monteiro, Livia. IV. Série.

CDD 370.196

---

Ficha catalográfica elaborada por Fátima Carvalho Corrêa (CRB 3.961)

Martha Abreu,  
Giovana Xavier, Lívia Monteiro  
e Eric Brasil  
(Organizador@s)

# CULTURA NEGRA

Volume II  
Trajetórias e lutas de intelectuais negros



Copyright © 2017 Martha Abreu, Giovana Xavier, Livia Monteiro  
e Eric Brasil (organizadores)

Copyright © 2017 Eduff – Editora da Universidade Federal  
Fluminense

Série Pesquisas, 6b

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização  
expressa da editora.

Direitos desta edição cedidos à

Eduff - Editora da Universidade Federal Fluminense

Rua Miguel de Frias, 9, anexo/sobreloja - Icaraí - Niterói - RJ

CEP 24220-008 - Brasil

Tel.: +55 21 2629-5287

[www.eduff.uff.br](http://www.eduff.uff.br) - [faleconosco@eduff.uff.br](mailto:faleconosco@eduff.uff.br)

Impresso no Brasil, 2018

Foi feito o depósito legal.

## SUMÁRIO

Apresentação 7

*Martha Abreu, Giovana Xavier, Livia Monteiro e Eric Brasil*

Da cultura popular à cultura negra 14

*Martha Abreu e Matthias Assunção*

Parte I – Entre músicas e festas negras 29

Histórias de um maestro abolicionista: música, participação política e memórias (1884-1935) 30

*Manuela Areias Costa*

É possível escrever a biografia da rainha Jinga? Reflexões sobre o gênero biográfico a partir da pesquisa sobre uma rainha negra no litoral do Rio Grande do Sul (c. 1887-1980) 53

*Rodrigo de Azevedo Weimer*

Música, afrorreligiosidade, identidade negra e fonografia: traçando caminhos no pós-Abolição (1910-1930) 84

*Caroline Moreira Vieira*

Filho Brasil pede a bênção. Mãe África: identidade negra no canto de Clara Nunes (1968-1982) 109

*Silvia Maria Jardim Brügger*

Cultura negra nos anos 1970: Candeia e a Quilombo 141

*Gabriela Buscácio*

“Eu só quero viver em paz e ser tratado de igual para igual”: o músico negro Jorge Ben Jor e as tensões raciais do seu tempo (1960-1970) 168

*Alexandre Reis*

Parte II – Política negra no teatro 199

Tudo preto: identidade negra, teatro e educação na experiência artística de De Chocolat (Rio de Janeiro, 1920) 200  
*Rebeca Natacha de Oliveira Pinto*

O dito e o não dito sobre a dimensão política do Teatro Experimental do Negro nas memórias de Ruth de Souza (1940-1950) 225

*Júlio Cláudio da Silva*

A trajetória de Francisco Solano Trindade e o Teatro Popular Brasileiro 244

*Maria do Carmo Gregório*

Parte III – Lideranças negras e mobilização racial 265

“O negro nunca foi estúpido, fraco, imoral ou ladrão”: Hemetério José dos Santos, identidade negra e as questões raciais no pós-Abolição carioca (1888-1920) 266

*Luara dos Santos Silva*

Moysés Zacharias: carnaval, cidadania e mobilizações negras no Rio de Janeiro (1900-1920) 297

*Eric Brasil*

O eminente *scholar* (e candomblezeiro) dr. Edison Carneiro: pesquisa etnográfica e luta política com pais e mães de santo da Bahia na década de 1930 328

*Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento*

Sobre os autores 354

## APRESENTAÇÃO

Cada vez mais, seja na história social da escravidão, do pós-Abolição, nos estudos feministas, pós-coloniais e no ensino de História, o conceito de cultura tornou-se chave, assumindo feições muito mais ligadas aos conflitos do que aos consensos. Na história social da escravidão, base de formação de quase todos os autores da presente obra, essa guinada da cultura, como um todo homogêneo e harmonioso, para a de “arena de conflitos” é sabidamente tributária da obra de E. P. Thompson,<sup>1</sup> na qual aprendemos que a classe é formada a partir das experiências de seus sujeitos – e de experiências também no campo das festas, tradições culturais e políticas.

Tal impacto culmina no que historiograficamente ficou patenteadado como a virada do “escravo-coisa” para o “escravo-sujeito”. A primeira perspectiva consolidou-se entre os anos 1950 e 1960, através das pesquisas de Florestan Fernandes<sup>2</sup> e de Fernando Henrique Cardoso.<sup>3</sup> Quanto à segunda vertente, aquela do “escravo-sujeito”, que ganha forma a partir dos anos 1980, destacam-se como clássicos (devemos sempre questionar o que e quem define o “clássico”) os trabalhos de João Reis e Eduardo Silva,<sup>4</sup> Sidney Chalhoub<sup>5</sup> e Robert Slenes,<sup>6</sup> para ficarmos apenas com três. A partir desses trabalhos, tornou-se impos-

---

1 THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. vol. 1.

2 FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.

3 CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1962.

4 REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência escrava no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

6 SLENES, Robert Wayne. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava, Brasil, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

sível pensar a ação de escravos e libertos sem levar em conta suas relações familiares, festas religiosas, irmandades e batuques, concepções sobre liberdade e direitos. Escravos e descendentes produziam cultura, visões de mundo e tradições, em estreito diálogo com as heranças africanas recebidas. Alimentavam-se de esperanças políticas possíveis. Moviam-se no interior de conflitos sociais travados.

A partir dos anos 2000, em continuidade com a efervescência desse campo e com as demandas dos movimentos negros em defesa das ações afirmativas (incluindo aí obrigatoriedade do ensino da história da cultura afro-brasileira e africana, ilustrado pela promulgação da Lei 10.639/03),<sup>7</sup> temos visto crescer a quantidade de pesquisas empenhadas em investigar os processos históricos relacionados às populações negras no pós-Abolição, suas lutas políticas e culturais. Na direção de se pensar “o pós-Abolição como problema histórico” específico, vinculado, mas não dependente das heranças da escravidão, os trabalhos de Ana Lugão Rios e Hebe Mattos,<sup>8</sup> Álvaro Nascimento<sup>9</sup> e Flavio Gomes<sup>10</sup> tornaram-se referências obrigatórias.

Sem dúvida, precisamos reconhecer: uma espécie de negligência historiográfica marcava a história dos descendentes de africanos depois da abolição da escravidão. No máximo, tínhamos trabalhos sobre a dominação das teorias racistas científicas e sobre o descaso da República com os libertos. Nessas versões únicas da História, crianças, mulheres e homens negros tinham sido entregues à própria sorte, naturalizando-se a continuidade da pobreza e a pretensa marginalidade. Nem mesmo

---

7 A Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino de história da África e cultura afro-brasileira e africana, foi alterada pela Lei 11.645/08, que incluiu a obrigatoriedade do ensino de história indígena nas escolas de todo o Brasil. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm)>. Acesso em: 25 maio 2016.

8 RIOS, Ana; MATTOS, Hebe. O pós-abolição como problema histórico: balanço e perspectivas. *Topoi*, Rio de Janeiro, jan./jun. 2004, v. 5, n. 8, p. 170-198. Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/Topoi08/topoi8a5.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi08/topoi8a5.pdf)>. Acesso em: 25 maio 2016; \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Memórias do cativo*: família, trabalho e cidadania no pós-abolição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

9 NASCIMENTO, Álvaro. Qual a condição social dos negros no Brasil no fim da escravidão?: o pós-abolição no ensino de História. In: SALGUEIRO, Maria Aparecida (Org.). *A República e a questão do negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 11-26.

10 GOMES, Flavio. *Negros e política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

os que já tinham conseguido a liberdade muito antes de 1888 escaparam das narrativas sobre esse único destino. De fato, os descendentes de africanos, que carregavam a marca da escravidão na própria cor da pele, tornaram-se negros e desapareceram de grande parte dos livros de História após a Abolição, assim como suas lutas e projetos.

Se essa negligência impressiona, ela revela muito mais. Por um lado, podemos identificar o próprio racismo escondido no ato de esquecer e silenciar vozes; por outro, o domínio posterior do “mito da democracia racial”, a partir da Primeira República, sem dúvida, produziu uma espécie de miopia intelectual em relação à história do racismo. Em consequência, foram encobertos os movimentos de combate ao racismo. Tais movimentos ganharam forma na atuação de professores e professoras, músicos e artistas, pais e mães de santo e políticos negros; em jornais, associações religiosas, sindicais e carnavalescas, como as escolas de samba.

De fato, conhecíamos muito pouco a história do racismo e de seu combate, no Brasil, ao longo do século XX, muito menos sobre como os sujeitos sociais identificados como negros reagiram ou lidaram com seus problemas e efeitos, mais especialmente no campo cultural. Os dois volumes que trazemos ao público, *Festas, carnavais e patrimônios negros* (volume 1) e *Trajelórias e lutas de intelectuais negros* (volume 2), procuram exatamente contribuir para diminuir os silêncios sobre o papel da cultura negra nas histórias do pós-Abolição.

Mesmo de formas distintas, todos os trabalhos deste livro também dialogam com os ensinamentos de E. P. Thompson sobre cultura popular e cultura plebeia,<sup>11</sup> conceitos que precisam ser situados em contextos específicos e inseridos nas lutas sociais mais amplas, marcadas pela defesa de costumes tradicionais. Não costumes tradicionais entendidos como sobrevivências do passado, ou como coisas do folclore, mas como bandeiras de luta por costumes e direitos, em meio a disputas e conflitos de

---

11 THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B-uKlH1YmxZGX09tUWNrOHRNZEE/view>>. Acesso em: 25 maio 2016.

poder, que envolvem questões de classe, gênero e outros marcadores sociais intersectados com raça e combate ao racismo.

Com todos os riscos que possa trazer a adjetivação do conceito, tratamos aqui de *cultura negra*. Certamente não foi mera coincidência que, a partir dos anos 1980, o conceito de *cultura negra* tornou-se cada vez mais recorrente em substituição ao de *cultura popular*. Como Matthias Assunção e Martha Abreu discutirão em *Pontos de partida*, o conceito de cultura negra transformar-se-ia, desde esse período, nas narrativas e ações dos movimentos sociais negros, assim como no trabalho dos educadores pela implantação da Lei 10.639/03, que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas do país.

Recentemente, durante a arguição na banca de defesa de tese de Eric Brasil, Maria Clementina Pereira Cunha, historiadora-referência dos carnavais cariocas, alertou-nos sobre os perigos embutidos no termo *cultura negra*. Embora com lugares de fala e pontos de vista bastante distintos, podemos dizer que a fala da pesquisadora da Unicamp coaduna-se com a da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, autora de romances célebres<sup>12</sup> e de um belíssimo depoimento que viralizou na internet, que não por acaso intitula-se *O perigo de uma história única*.<sup>13</sup> Tanto a historiadora quanto a literata alertam-nos para os problemas das homogeneizações, naturalizações e reproduções de estereótipos, corriqueiramente atribuídos às práticas culturais – musicais, artísticas e religiosas – das populações negras ao longo da História.

Assim, a presente coletânea vai ao encontro da perspectiva de ambas. Nós, organizadores desta obra (três historiadoras e um historiador, pertencentes a diferentes gerações acadêmicas), partilhamos do entendimento da *cultura negra* como resultante de campos de experiência sempre pensados e definidos por sujeitos plurais. Estamos diante de um conceito que pertence, ao mesmo tempo, a mundos nem sempre afinados ou em sintonia: o mundo das lutas sociais e o mundo das explicações acadêmicas.

---

12 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013; \_\_\_\_\_. *Hibisco roxo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

13 Depoimento da autora em *Technology, Entertainment, Design* (TED). 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wQk17RPuhW8&noembed=1>>. Acesso em: 24 maio 2016.

As culturas tornam-se negras, em função das lutas sociais e das identidades políticas construídas pelos descendentes de africanos em todas as Américas depois da tragédia do tráfico, da escravidão moderna e da experiência do racismo. De fato, não existem culturas negras – muito menos uma única *cultura negra* – definidas *a priori* como um conjunto de práticas com certas características comuns, consensuais e imutáveis. Portanto, a leitora e o leitor não encontrarão nesta coletânea uma definição pronta e acabada de cultura negra.

Para o caso do mundo acadêmico, entendemos, da mesma forma que para a expressão *cultura popular*, que só é possível definir *cultura negra* enfrentando-a. Ou seja, por um lado, a começar do árduo trabalho de historiadoras e historiadores com fontes e metodologias de pesquisa variadas, que permitam colocar em campo, ou na arena de conflitos, sujeitos sociais negros plurais com suas diversas expressões e representações artísticas, musicais, educacionais, políticas, ideológicas e identitárias. Por outro, em tempos de indagações sobre o lugar dos “subalternos” no conhecimento científico, a partir do franco e promissor diálogo – que pode incluir também parceria – com os movimentos sociais, culturais e políticos estudados ou envolvidos na discussão. Nesse sentido, defendemos que *cultura negra* possa ser entendida mais como sujeito de interação do que propriamente como objeto de nossas reflexões e pesquisas.

Embora, no seu sentido hegemônico, a academia prime por valores como o individualismo, a competição e a meritocracia, estamos convencidos de que nosso entendimento da cultura, como sujeito interativo, só pôde ser costurado, a partir de experiências de pesquisas coletivas, participativas e horizontais. Essa vivência “transgressora” culminou na criação e consolidação do Grupo de Estudo e Pesquisa Cultura Negra no Atlântico (Cultna/UFF), ligado ao Núcleo de Pesquisa e Estudos em História Cultural (Nupehc) e ao Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi), formado inicialmente por Martha Abreu, Hebe Mattos, Giovana Xavier, Lívia Monteiro, Eric Brasil, Matthias Assunção, Leon Araújo, Fernanda Pires, Maria do Carmo Gregório, Alexandre Reis, Luara dos Santos Silva, Carolina Martins, Fernanda Soares, dentre tantos outros pesquisadores de

variadas instituições. Autoras e autores deste trabalho, alguns, jovens mestres e doutores, recolhem agora os primeiros resultados de seus mestrados e doutorados. Outros, mais experientes, foram especialmente convidados, em função da importância de seus trabalhos para nossas reflexões.

Nestes dois volumes, poderão ser encontradas variadas experiências negras no campo da cultura, da festa, da música, do teatro, da educação e da luta política, em diversas temporalidades e partes do Brasil. No primeiro volume, ganham destaque instituições e associações culturais e políticas negras dos tempos da escravidão, mas principalmente dos tempos do pós-Abolição, como as escolas de samba, congados, jongos, bois e maracatus.

Na Parte I, *Festas da liberdade*, são estudados os festejos e as comemorações que, com a participação direta da população negra, organizaram e celebraram as lutas da Abolição nos artigos de Martha Abreu e Hebe Mattos, Juliano Custódio Sobrinho, Luiz Gustavo Santos Cota e Renata Figueiredo Moraes. O texto de Silvia Cristina Martins de Souza, sobre o jongo nos teatros do século XIX, evidencia outros usos e trânsitos da festa negra, que podem recriar estereótipos e hierarquias raciais no mundo cultural.

Na Parte II, *Carnavais e mobilização negra*, os trabalhos distanciam-se da ideia de que as festas são “válvulas de escape”. As escolas de samba podem ser vistas como locais de mobilização, de combate ao racismo e de afirmação de direitos e identidades negras, conforme os artigos de Lyndon de Araújo Santos, Guilherme José Motta Faria e Eduardo Pires Nunes da Silva.

Na Parte III, *Patrimônios negros*, são discutidos os caminhos de transformação do legado cultural da escravidão, como irmandades, jongos, congados, festas do boi e maracatus, em patrimônios culturais reconhecidos coletiva e nacionalmente. Bem distantes da ideia de folclore ou de sobrevivências culturais sem sentido, os artigos da Parte III abrem um novo campo de investigação historiográfico a começar da renovação e recriação do patrimônio cultural negro. Nesta parte encontram-se os textos de Larissa Viana, Luana da Silva Oliveira, Elaine Monteiro, Álvaro Nascimento, Lívia Monteiro, Carolina de Souza Martins, Ivaldo Marciano de França Lima e Isabel Cristina Martins Guillen.

No primeiro volume, indubitavelmente, a festa negra emerge em expressões que transformam, no tempo presente, a memória do cativo e a canção escrava em espetáculo, patrimônio cultural, local de conflito, de luta e afirmação da negritude.

No segundo volume, contribuindo de forma inovadora para a abertura de novos campos de investigação, as atenções são dirigidas para sujeitos sociais que, na prática, criaram novos sentidos de cultura e festas negras. Homens e mulheres, em geral esquecidos até pouco tempo, demonstram, por suas trajetórias e ação intelectual, como o campo cultural está repleto de iniciativas de combate ao racismo e de contraposições às relações de dominação, reconstruídas no pós-Abolição. Sob a ação destes sujeitos, definidos como intelectuais, os campos musical, teatral e educacional tornam-se importantes canais de afirmação de direitos e discussão das identidades negras. Mais ainda, contribuem para o entendimento de uma outra história do Brasil republicano e suas lutas pela cidadania.

Na Parte I, *Entre músicas e festas negras*, os textos de Manuela Arcias Costa, Rodrigo de Azevedo Weimer, Caroline Moreira Vieira, Silvia Brügger, Gabriela Busccio e Alexandre Reis reconstituem trajetórias de intelectuais que registraram no campo musical suas histórias, memórias e lutas políticas.

Na Parte II, *Política negra no teatro*, os textos de Rebeca Natacha de Oliveira Pinto, Júlio Cláudio da Silva e Maria do Carmo Gregório demonstram de forma contundente o quanto o teatro, território hegemonicamente branco, se tornou palco para o combate ao racismo através da valorização de atrizes e atores negros e sua cultura escrita.

Na Parte III, *Lideranças negras e mobilização racial*, tomamos conhecimento da trajetória de três homens negros que, através da atuação em associações civis, imprensa e produção acadêmica, conferiram visibilidade à mobilização racial e à afirmação de direitos, nos artigos de Luara dos Santos Silva, Eric Brasil e Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento.

Martha Abreu, Giovana Xavier, Livia Monteiro e Eric Brasil  
(Organizadores)

# DA CULTURA POPULAR À CULTURA NEGRA<sup>1</sup>

*Martha Abreu e Matthias Assunção*

Cultura popular e cultura negra são conceitos que foram acionados ao longo do século XX por diferentes sujeitos sociais em disputas políticas e que trouxeram à tona a produção cultural dos setores populares e negros – e as diversas versões sobre seus significados. Seria a cultura popular a alma da nação e o local conservador das tradições imemoriais? Ou o caminho de resistência do “povo” e dos trabalhadores às políticas de dominação, às transformações econômicas da modernidade e do sistema capitalista? No caso da cultura negra, herdeira das civilizações africanas, estaria condenada a desaparecer, a partir da incorporação e mistura das contribuições dos africanos e seus descendentes à cultura nacional? Ou passaria a fazer parte da construção das identidades negras no mundo contemporâneo?

Mudaram as lutas políticas e culturais, mudaram os contextos, mas os dois conceitos nunca deixaram de ser acionados por acadêmicos, militantes, professores, detentores dos saberes, agências do Estado, empresas de turismo, meios de comunicação de massa, instituições de cultura e educação e associações religiosas. Certamente por tudo isso, são expressões carregadas de muitas versões e significados, grande parte deles persistentes e em disputa até hoje.

## DOS PRIMEIROS TEMPOS DO FOLCLORE AOS HISTORIADORES

Desde o Renascimento, pelo menos, escritores como F. Rabelais (1494-1553) e músicos como J. S. Bach (1685-1750) usaram a cultura popular como fonte de inspiração, mas não

---

<sup>1</sup> Esse texto é um livre ensaio sobre a história dos conceitos de cultura popular e negra, elaborado a partir de nossa experiência de pesquisa e ensino na temática.

a constituíram em objeto de estudo. Foi durante o Iluminismo, no século XVIII, que a ideia de uma “cultura do povo” inspirou as primeiras coletâneas. A riqueza da poesia popular, em particular, levou pensadores como Johann Gottfried Herder a desenvolver um enfoque universalista, no qual a cultura de cada povo teria seu valor próprio e incomparável. O Iluminismo, na verdade, abrigava posturas bem diferenciadas em relação à cultura das classes populares. Enquanto alguns filósofos e cientistas viam os camponeses ao seu redor como incultos e carentes de tudo, outros, como Rousseau e Diderot, geralmente identificados com a esquerda desse movimento amplo de ideias, viam os homens comuns com muito mais simpatia e mesmo construíram suas utopias sobre a suposta nobreza dos “selvagens”. Quando a divulgação das ideias iluministas foi seguida da invasão da Europa por tropas napoleônicas, esse relativismo cultural foi deixado de lado. O interesse pela cultura popular passou a associar-se à busca das raízes de uma identidade nacional, capaz de contribuir para a resistência contra as invasões estrangeiras. Destarte, a apropriação da cultura popular para fins políticos tem uma longa história.

Cunhada em meados do século XIX, a palavra inglesa *folklore* (*saber do povo*), ao lado de seus estudiosos, nasceu nesse novo contexto e logo passou a ser usada em outros idiomas, inclusive em português. Os folcloristas, desta forma, ao longo do século XIX, procuraram conhecer os costumes populares, as expressões dos subalternos do mundo rural e continuaram a elevá-las ao patamar das marcas da nacionalidade contra tudo que fosse estrangeiro. Buscaram, dentre os costumes dos camponeses – seus poemas, músicas, festas, saberes, histórias e rituais –, encontrar as marcas de uma essência diferenciadora e autêntica, o espírito coletivo de um “povo” em particular, instrumento para a construção de futuras nações ou consolidação de estados-nações já existentes.

Os camponeses pareciam, aos olhos desses intelectuais, ter guardado, desde tempos muito remotos, a tradição que precisava ser recuperada diante das ameaças da modernidade, da sociedade industrial e da civilização exteriores. Desinteressados

dos reais problemas sociais do campesinato e dos trabalhadores das cidades, ambos profundamente afetados com as transformações da revolução industrial, os folcloristas valorizaram a origem popular autêntica, as continuidades, as sobrevivências e as tradições que pareciam teimar em permanecer nas áreas rurais e que pretensamente guardavam o que de mais autêntico havia da alma nacional (na verdade, correspondiam mais às manifestações regionais ou locais). Em geral, e isso também se aplicava aos folcloristas brasileiros, preocuparam-se muito mais com as expressões populares, seus objetos, canções, danças e festas, do que com os sujeitos sociais construtores desses patrimônios. Quase nunca nomearam os sujeitos sociais, para além das designações genéricas de “camponeses”, “povo” ou “negros” (para o caso dos folcloristas que utilizaram a expressão cultura negra).

Apesar de muito enfraquecidos hoje como campo de conhecimento e atuação, o folclore e os folcloristas deixaram um impressionante legado intelectual expresso nas inúmeras obras que publicaram e na implementação de políticas públicas, especialmente no campo educacional. Mas talvez o maior legado tenha sido mesmo a formatação de uma especial forma de imaginação e relação com a cultura popular: as constantes associações da cultura popular com a alma da nação. Até hoje, especialmente no Brasil, esse olhar e postura obstinada dos folcloristas de buscar as origens, as continuidades, as tradições (inventadas ou não) e os perigos da urbanização e modernização, perseguem e assustam todos os que se interessam pelos estudos das culturas populares e negras. Precisamos sempre ter muito cuidado para não embarcarmos, sem cuidados e críticas, na máxima dos folcloristas de que as culturas populares estão sempre ameaçadas e em perigo. Como já nos ensinou Canclini, as culturas populares podem ser prósperas na modernidade.<sup>2</sup> E como mostrou Thompson, os costumes da plebe pré-industrial foram incorporados à cultura e às lutas da classe operária oitocentista inglesa.<sup>3</sup>

---

2 GARCIA CANCLINI, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México, DF: Nueva Imagen, 1989. \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

3 THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Os estudos de folclore no Brasil seguiram um caminho semelhante ao da Europa. Desde Silvio Romero e Mello Moraes Filho, no fim do século XIX, a cultura popular, a poesia popular e mais entusiasticamente a música dita popular foram apontadas por folcloristas como expressões da identidade nacional brasileira. Mas os intelectuais brasileiros (e também os da América Latina) produziram uma discussão bastante original para o campo então em construção: a cultura popular não seria apenas a expressão autêntica do “povo” intocado do mundo rural, mas a do “povo mestiço”, fruto do histórico encontro entre portugueses, índios e africanos, desde os primeiros tempos da colonização.

Foi longa a carreira, no Brasil, do conceito de cultura popular associado à ideia positiva da mestiçagem, logo acrescida da de “democracia racial”, desde os anos 1940. As discussões sobre cultura popular – e música popular – acompanhavam de perto as dúvidas e certezas sobre os efeitos da mestiçagem racial e cultural para a nação. Já na Primeira República, apareciam as primeiras formulações sobre como a positiva mistura das raças e das culturas, especialmente no campo musical e festivo, poderia proporcionar a harmonia racial, social e nacional.<sup>4</sup>

A começar dos anos 1940, o folclore ganhou dimensões mais oficiais com a constituição do “Movimento Folclórico Brasileiro”.<sup>5</sup> O Movimento Folclórico, principalmente entre 1947 e 1964, produziu então uma vertente significativa do pensamento antropológico e se imbuíu de uma importante missão de construção nacional por via da integração cultural (das regiões, das classes e das raças). Grandes figuras, de diferentes tendências, destacaram-se no folclorismo brasileiro, dentre elas, Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Artur Ramos, Luís da Câmara Cascudo e Edison Carneiro (com artigo sobre ele em nosso livro).

---

4 ABREU, Martha; DANTAS, Carolinna Vianna. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. In: CARVALHO, José Murilo de (Org.). *Cidadania no Oitocentos*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

5 VILHENA, Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte; FGV, 1997.

Por reunirem intelectuais de diferentes tendências, dos mais conservadores aos ligados às ideias comunistas, os folcloristas nunca conseguiram dominar todos os sentidos possíveis atribuídos ao folclore e à cultura popular. Desde os anos 1950 e 1960, se a expressão cultura popular passava a ser assumida por regimes políticos na América Latina, que procuravam associar as imagens reconhecidamente populares (como o samba e a capoeira) às identidades nacionais e à legitimidade de seus governos, também passava a ser acionada por movimentos de esquerda e de contestação a esses regimes. A expressão cultura popular cabia bem nas bandeiras das lutas nacionalistas e socialistas contra o imperialismo, a dominação estrangeira e a dominação de classe no capitalismo.

Em meio a muitas disputas, artistas, políticos, literatos, professores, intelectuais e ativistas participavam intensamente da construção de novos e renovados atributos ao conceito, mas sempre em diálogo com as primeiras versões dos folcloristas. Por um lado, podiam associar a cultura popular à não modernidade, ao local do atraso e do retrógrado, onde os oprimidos necessitariam de uma consciência mais crítica, que precisava ser des-pertada por lideranças intelectuais; por outro, existiam os que atribuíam à cultura popular a evidência do futuro positivo do país, a partir das singularidades da nação e da capacidade de resistência dos populares às transformações da modernidade capitalista. Para além dos folcloristas e órgãos do Estado, o conceito de cultura popular era encontrado entre os intelectuais do Cinema Novo, da Teologia da Libertação, dos Centros Populares de Cultura e os educadores inspirados pelos princípios de Paulo Freire.

O golpe de morte ao conceito de folclore e aos folcloristas no Brasil, a começar do fim dos anos 1950, viria da sociologia, campo então que se constituía na USP, sob a liderança de Florestan Fernandes. Os folcloristas passaram a receber críticas profundas por não terem conseguido organizar um campo científico respeitável e por ficarem identificados com as forças mais conservadoras de uma sociedade que rapidamente se transformava, cheia de conflitos sociais. Para Florestan, a integração

nacional não se realizava via integração cultural, como pretendiam os folcloristas, mas através das transformações sociais, da integração dos estratos sociais marginalizados.<sup>6</sup> As críticas tiveram tal repercussão que a expressão folclore hoje possui significados negativos, assumindo até mesmo conotações ligadas ao anedótico e ao ridículo.

Apesar da derrocada dos folcloristas, a expressão cultura popular (por vezes ainda imbricada com folclore e com o seu legado) sobreviveria no pensamento de esquerda, nas escolas, entre agências de turismo, nas associações de folclore estaduais e entre os próprios detentores da cultura popular. Continuariam diversos seus usos e significados, imersos em muitas disputas acadêmicas e políticas.

Até os anos 1970, na Europa, e 1980, no Brasil, poucos historiadores tinham se interessado por cultura popular ou pela existência de diferenças culturais no interior das chamadas sociedades civilizadas, campo então ocupado por folcloristas, antropólogos e sociólogos. A cultura dos subalternos não era uma problemática que atraía a atenção de historiadores até os trabalhos de E. P. Thompson, Carlo Ginzburg, Robert Darn-ton, Peter Burke, Giovanni Levi, dentre outros, que então realizavam importante revisão do marxismo no campo da cultura e na construção da chamada história “vista de baixo”.<sup>7</sup> A partir daí, passou-se a pensar historicamente a relação entre culturas populares (ou subalternas) e dominantes, as formas de dominação e autonomia em termos culturais construídas pelos sujeitos sociais e históricos concretos. Até que ponto havia subordinação? Até que ponto a cultura popular era alternativa e resistente? Como entender a circularidade, as apropriações e os diferentes significados das práticas culturais? Em termos tropicais, como entender os sincretismos culturais e religiosos construídos pelos sujeitos sociais diversos, e de diferentes classes sociais, que, em doses variáveis, demonstravam autonomia de ação e pensamento?

---

6 Consultar: CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros; VILHENA, Rodolfo. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.

7 Sobre esta produção historiográfica, consultar: SOIHET, R. Introdução. In: \_\_\_\_\_; ABREU, Martha. (Org.). *Ensino de História*. Rio de Janeiro: Faperj; Casa da Palavra, 2003.

A pauta de pesquisa dos historiadores no Brasil se abria para uma série de novos problemas e questões. A historiografia dos anos 1980, a começar de trabalhos de mestrado e doutorado, incorporaria definitivamente os estudos de cultura popular, tanto no período colonial, quanto ao longo dos séculos XIX e XX, nos campos da história do trabalho, na história política e cultural.

## HISTÓRIAS DA CULTURA NEGRA

A expressão cultura negra – definida muitas vezes como afro-americana ou afro-brasileira – também possui uma longa história e está envolvida, da mesma forma, em muitas disputas, quase sempre construídas em estreito diálogo com as discussões internacionais. No fim do século XIX, em pleno período das lutas dos libertos por direitos, no pós-Abolição, a ideia de uma música negra nos Estados Unidos tornava-se, ao mesmo tempo, um produto da indústria do entretenimento e um dos maiores símbolos da luta política negra contra as teorias pseudocientíficas, racialistas e racistas, que inferiorizavam a cultura negra e africana. No seu famoso livro *Souls of Black Folk*, W. E. B. Du Bois defendia a ideia de que o negro não deveria diluir sua alma e sua cultura no “americanismo branco”, pois nas suas cantigas os escravizados haviam articulado a “sua mensagem para o mundo”.<sup>8</sup>

Paris, nas primeiras décadas do século XX, seria invadida pelas percepções de uma arte e cultura negras, africana e afro-americana, exótica, primitiva e moderna. Ao mesmo tempo que se projetava uma cultura negra moderna, reforçavam-se outros estereótipos sobre a arte e a cultura das populações negras.

No Brasil, entre o fim do século XIX e as primeiras três décadas do século XX, o interesse pelas culturas populares negras, em particular a religião e a música, esteve no centro das pesquisas de intelectuais como Nina Rodrigues, João Ribeiro,

---

8 “He would not bleach his Negro soul in a flood of white Americanism, for he knows that the Negro blood has a message to the world”. DUBOIS, William Edward Burghardt. *The souls of black folk*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 9.

DUBOIS, William Edward Burghardt. *As almas da gente negra*. Tradução de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

Manuel Querino, Edison Carneiro e Artur Ramos, dentre outros. Inicialmente, o foco girava em torno das “sobrevivências” das culturas africanas no Brasil, que, supostamente, em breve se extinguiriam, ou, na melhor das hipóteses, se fundiriam na cultura popular mestiça.

Nina Rodrigues, em particular, interessava-se pelas práticas religiosas dos africanos ainda vivos na sua época, que considerava mais “puras” do que na cultura popular afro-baiana abrangente. Devido ao seu viés racista, inspirado pelas teorias raciais e racistas europeias, criticava o que lhe parecia ingenuidade dos abolicionistas, defensores das positivas consequências da mestiçagem. Seu trabalho empírico pioneiro lhe fez entender as identidades étnicas mais específicas, formadas no seio da cultura popular baiana – em particular no campo religioso – e associadas à ideia de nação (hausá, ijexá, queto, jeje, angola, congo etc.). As reflexões de Nina Rodrigues, construídas à luz das teorias europeias e do próprio antagonismo interno entre essas nações, resultaram numa formulação que subdividiu hierarquicamente a cultura negra no Brasil em dois macrogrupos: dos mais autênticos “sudaneses” aos menos seguidores das tradições, os “bantus”.<sup>9</sup> Essa formulação ainda se encontra presente nos estudos sobre cultura negra, mas vem sendo criticada por vários antropólogos, como Beatriz Góes Dantas e Stefania Capone.<sup>10</sup>

Mesmo Manuel Querino, apesar de mais empático e afirmativo em relação à cultura negra do que Nina Rodrigues, também não escapou do saudosismo, ao descrever costumes condenados a desaparecer na Bahia. O desafio era então diagnosticar até quando sobreviveriam os traços “africanos” no Brasil? Até a morte dos últimos africanos? De qualquer forma, Querino, ao apresentar em 1918 seu trabalho sobre “O colono

---

9 Sobre a influência das teorias europeias, Nina Rodrigues e a emergência da identidade angoleira na Bahia, consultar ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Angola in Brazil: the formation of *angoleiro* identity in Bahia. In: ARAUJO, Ana Lucia (Ed.). *African heritage and memory of slavery in Brazil and the South Atlantic World*. Amherst, NY: Cambria Press, 2015. p. 109-148.

10 CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé*. São Paulo: Pallas e Contra Capa, 2004; DANTAS, Beatriz Góes. *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

preto como fator da civilização brasileira”, deu um passo importante para o reconhecimento de uma cultura negra distinta das “sobrevivências” africanas.<sup>11</sup> Edison Carneiro, por sua vez, um dos alunos mais proeminentes de Nina Rodrigues, em monografia pioneira, tentou fazer justiça à “contribuição bantu” ao folclore da Bahia, que o mestre teria subestimado.<sup>12</sup>

Os prognósticos sobre a mestiçagem, racial e cultural, geralmente vinham acompanhados das apostas no “branqueamento” ou no rápido desaparecimento das matrizes africanas da cultura brasileira. Se os intelectuais reconheciam a contribuição, a positividade e originalidade, frequentemente confiavam na transformação ou diluição dos traços africanos, raciais e culturais, no caldeirão mestiço da “alma nacional” brasileira. O melhor caminho para se pensar a cultura negra continuaria, por muito tempo, a ser no âmbito das “contribuições” para a cultura popular brasileira mestiça. O debate e as polêmicas ficavam mesmo por conta do local, do tamanho e do peso destas contribuições para a construção imaginária da nação.

Dentre os interessados no folclore, a obra de Artur Ramos pode ser vista como uma das primeiras tentativas de se pensar teoricamente a cultura negra dentro do contexto brasileiro. Artur Ramos, com *O negro brasileiro* (1934), *O folclore negro do Brasil* (1936), *As culturas negras no Novo Mundo* (1937) e *A aculturação negra no Brasil* (1942), introduziu renovadas perspectivas de análise, desafiando as teorias pseudocientíficas que autorizavam o racismo e as teorias sobre as desigualdades raciais e culturais. Os africanos e seus descendentes das Américas não haviam, como pensara o sociólogo norte-americano E. Franklin Frazier, chegado despossuídos de cultura, nem mesmo a escravidão havia aniquilado o legado africano. Ramos reconhecia a importância das “contribuições” negras e/ou africanas.

Arthur Ramos teve o grande mérito de estimular o olhar para as culturas negras no Novo Mundo, percebendo que o pro-

---

11 Memória apresentada ao 6º Congresso Brasileiro de Geografia, republicada em: QUERINO, Manuel. *Costumes africanos na Bahia*. 3. ed. Salvador: EdUNEB, 2010.

12 CARNEIRO, Edison. *Negros Bantus: notas de ethnographia religiosa e de folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. p. 19.

blema cultural e racial a ser discutido não era apenas nacional. Nessa operação, dialogou com especialistas nos Estados Unidos e no Caribe, como Herskovits e Fernando Ortiz, e criou um campo respeitado de estudos e pesquisas na antropologia e no folclore. Mesmo que apostasse no fenômeno da aculturação e da transformação cultural, Ramos começou a pensar também nas continuidades, nos chamados “africanismos” e/ou “sobrevivências africanas” que teimavam em permanecer no Novo Mundo, até mesmo nos Estados Unidos, influenciando de forma profunda todos os americanos, no campo religioso, musical e festivo. Para os que acreditaram “num pretenso ‘branqueamento’ arianizante”, alertava que nada poderia “mudar a face dos nossos destinos”.<sup>13</sup>

Outra contribuição importante foi a de Roger Bastide, estudioso das religiões afro-brasileiras que constituiu escola no Brasil. Bastide enfatizou o sincretismo interafricano na formação do candomblé e estabeleceu uma distinção entre formas *africanas* (que teriam mudado pouco), *afro-americanas* (recriação de elementos africanos em formas novas) e *negras* (resposta à escravidão sem incorporar tradições africanas). Sua pesquisa, mais antropológica e estruturalista, aprofundou a concepção de Ramos da cultura negra brasileira como parte de uma configuração mais abrangente e atlântica.<sup>14</sup>

O amplo uso da expressão cultura popular de certa forma eclipsou as discussões sobre cultura negra no Brasil e incorporou o problema da negritude no guarda-chuva abrangente das expressões populares. Certamente, a força do mito da democracia racial, tornado bandeira de luta dos próprios movimentos negros, entre os anos 1930 e 1960, também dificultou o foco nos problemas raciais da cultura popular. As mais conhecidas experiências do Teatro Negro, nos anos 1940/1950, de Abdias do Nascimento, e do Teatro Popular Brasileiro, de Solano Trindade (com texto em nosso livro), atribuíram importante papel à música, dança e religião negras, mas, salvo engano,

---

13 RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954. p. 6.

14 BASTIDE, Roger. *As Américas negras: civilizações africanas no Novo Mundo*. São Paulo: Difel, 1974.

não parecem ter investido profundamente na especificidade da cultura negra no cenário cultural popular brasileiro. Mas, sem dúvida, atuaram de forma contundente no combate ao racismo no campo artístico e na denúncia da repressão aos candomblés e centros de umbanda, na defesa da população negra, em termos econômicos, políticos e culturais.

## **CULTURA NEGRA E PAUTA POLÍTICA CONTEMPORÂNEA**

Certamente, não foi mera coincidência que, desde a década de 1980, com a abertura política, a reestruturação dos movimentos negros e o combate sistemático ao mito da democracia racial, o conceito de cultura negra tenha cada vez mais ficado em evidência, concorrendo ou mesmo substituindo o conceito de cultura popular.<sup>15</sup> Cultura popular não daria mais conta de outros desafios políticos colocados pelos movimentos culturais de combate ao racismo e da naturalizada ideia de um Brasil mestiço, integrado racial e culturalmente. A discussão da dominação de classe, na qual o conceito de cultura popular cabia confortavelmente, não mais dava conta das lutas de combate ao racismo no Brasil.

Assim, o conceito de cultura negra, ao lado do de cultura afro-brasileira, passou a cumprir o papel de não apenas enfatizar a “contribuição” africana, mas de argumentar que esta havia sido dominante para a maioria das manifestações consideradas “tipicamente brasileiras”, como o samba ou a capoeira. A rediscussão dos africanismos no Brasil, ou da “extensão” das culturas africanas nas práticas culturais de setores negros e populares, tornou-se uma nova pauta de pesquisa de antropólogos, sociólogos e historiadores.<sup>16</sup> Não mais sob a ótica das “expressões culturais” negras ou afro-brasileiras, mas, sim, a partir da ação de sujeitos sociais concretos que recriam os patrimônios herdados em diálogo com novos desafios e situações históricas concretas.

---

15 Já nos anos 1970, a fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, por importantes sambistas do Rio de Janeiro, e do bloco afro Ilê Aiyê, em Salvador, anunciava uma nova forma de relação entre cultura, política, identidade negra e/ou afro-brasileira.

16 Os trabalhos de Robert Slenes, para os estudos sobre escravidão, são um ótimo exemplo do que estamos afirmando.

Em meio a esses debates, novas abordagens têm criticado a tendência de definições essencializadas da cultura negra, valorizando, como fazem Stuart Hall e Paul Gilroy, o quanto as identidades culturais são políticas e dependentes das lutas mais amplas contra o racismo e pela implementação de políticas de reparação. Os clássicos dos *cultural studies* têm mostrado o quanto são problemáticos esses conceitos reificados do “popular”, sugerindo análises diferenciadas segundo as várias fases históricas: o “folclore” das sociedades pré-industriais, a cultura popular das classes trabalhadoras dos séculos XIX e XX, e a cultura de massas da segunda metade do século XX em diante.<sup>17</sup> O conceito de “Atlântico Negro” foi desenvolvido por Gilroy justamente para superar o essencialismo América *versus* África, e (re)introduzir a ideia de negritude transatlântica e de diáspora africana.<sup>18</sup>

Certamente, o documento mais emblemático para mostrar os novos tempos de valorização da cultura negra (e da população negra) é a lei que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino de História e cultura afro-brasileira e africana nas escolas do país (Lei 10.639, de 2004). Nas “Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e da cultura afro-brasileira e africana”, que regula e dispõe sobre a lei, fica evidente o novo contexto de produção e disputa em torno do conceito de cultura negra. A cultura negra – ou afro-brasileira, termo oficializado na lei, provavelmente em função das preocupações com a valorização das matrizes culturais não europeias<sup>19</sup> – passa a fazer parte de um movimento maior de afirmação de

---

17 HALL, Stuart. Notes on deconstructing “the popular”. In: SAMUEL, Raphael (Ed.). *People's History and Socialist theory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. p. 227-40.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: \_\_\_\_\_. SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003. p. 247-264.

18 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001.

19 Vale uma investigação mais aprofundada sobre os usos atuais dos conceitos de cultura negra e afro-brasileira. Se os termos podem ser encontrados como intercambiáveis, houve uma deliberada preferência no documento das “Diretrizes” por *cultura afro-brasileira*. A expressão cultura negra raramente é encontrada no texto. Mais comum são expressões “respeito às pessoas negras, sua cultura e história”, “história e cultura dos negros”. Em geral, no texto das *Diretrizes*, as pessoas e a população são negras; a cultura é afro-brasileira. Na Lei 10.639 são encontradas as duas expressões: cultura negra e cultura afro-brasileira.

direitos dos afrodescendentes, do reconhecimento e valorização de sua cultura e história. A preocupação do documento é com a história e a cultura da população negra.

Claro que essa guinada conceitual e política não resolve todos os impasses e desafios que a adjetivação da cultura, como cultura negra ou afro-brasileira, pode trazer, como pensar apenas nas continuidades africanas, abrindo mão dos trânsitos culturais e recriações implementadas pelos africanos e seus descendentes no Brasil. Se a valorização das continuidades pode facilitar as avaliações sobre a resistência, corre-se o risco de desprezar o potencial de criatividade e transformação dos sujeitos sociais negros, herdeiros do patrimônio africano. Da mesma forma, o vasto campo de produção de formas de cultura popular no Brasil, na atualidade, não pode mais ser classificado como “tradicional”, “nativo”, muito menos “oral”, como nos tempos de Mello Moraes, Nina Rodrigues ou mesmo Artur Ramos. Os detentores da cultura popular/cultura negra hoje participam também da cultura de massas, da escrita e do universo digital na internet. As fronteiras entre as categorias “tradicional” e “moderno”, “popular” e “negro” ou “afro-brasileiro” são, portanto, embaraçadas e pouco precisas. O que Karin Barber escreveu para a cultura popular africana também pode ser aplicado ao Brasil: “[...] the conceptions of ‘popular’ circulating today are not just contested and ambivalent, simultaneously descriptive and evaluative, but also historically layered and subdivided, carrying with them residues of regret for worlds we have lost”.<sup>20</sup>

Sem dúvida, são inúmeros os desafios para os que se interessam em trabalhar com cultura negra na História, na pesquisa e no ensino. Como escapar dos reducionismos e essencialismos e, ao mesmo tempo, combater o racismo, a partir da valorização da cultura negra, ou das culturas negras no plural? O próprio Stuart Hall sugeriu que uma boa possibilidade talvez seja dirigir “a nossa atenção criativa para a diversidade e não para a

---

20 BARBER, Karin. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Readings in African popular culture*. Oxford: James Currey; Indiana University Press, 1997. p. 3. (“... as concepções do ‘popular’ que circulam hoje não são apenas contestadas e ambivalentes, descritivas ao mesmo tempo que avaliativas, mas também historicamente superpostas e subdivididas, carregando com elas os resíduos da nostalgia dos mundos que perdemos”).

homogeneidade da experiência negra”, apesar da evidente distinção de um conjunto de experiências negras comuns,<sup>21</sup> historicamente datadas, como a diáspora, o racismo e a escravidão.

Cultura popular negra é “um lugar contraditório”, um “espaço de contestação estratégica” que vale a pena enfrentar.<sup>22</sup> Os capítulos deste livro são um convite a essa empreitada e pretendem ser uma contribuição para esses debates e questões, à luz de novos trabalhos de pesquisa dos historiadores.

---

21 HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra?. In: \_\_\_\_\_; SOVIK, Liv (Org). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003. p. 346.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001.

22 HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra?. In: \_\_\_\_\_; SOVIK, Liv (Org). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003. p. 335-349.



## **PARTE I – ENTRE MÚSICAS E FESTAS NEGRAS**

## **HISTÓRIAS DE UM MAESTRO ABOLICIONISTA: MÚSICA, PARTICIPAÇÃO POLÍTICA E MEMÓRIAS (1884-1935)<sup>1</sup>**

*Manuela Areias Costa*

Dando sequência aos estudos que privilegiam as expressões políticas e culturais no campo festivo e musical, protagonizadas por escravizados e seus descendentes em antigas sociedades escravistas, propomos reflexões sobre abolicionismo, propaganda, música, conflitos raciais e participação política nos processos da Abolição e do pós-Abolição no Brasil. Tudo isso é narrado por meio de alguns episódios da trajetória do músico Manoel Tranquilino Bastos. As experiências vivenciadas por esse músico permitem matizar as possibilidades de atuação política e cultural abertas aos ativistas de ascendência africana entre os anos de 1884 e 1935, na cidade de Cachoeira. O *corpus* documental deste artigo abrange composições musicais, atas de sociedades abolicionistas, jornais e relatos memorialísticos e autobiográficos, localizados em arquivos, bibliotecas e acervos particulares.

### **“A MAGIA DA BATUTA”:**

#### **A TRAJETÓRIA MUSICAL DO MAESTRO TRANQUILINO BASTOS**

Manoel Tranquilino Bastos, conhecido no Recôncavo Baiano como “Maestro Abolicionista,” nasceu na rua do Pasto, denominada atualmente rua da Feira, na cidade de Cachoeira, em 8 de outubro de 1850. Faleceu em sua casa na praça do Monte – que recebera o nome de “Praça Maestro Tranquilino Bastos” –, no dia 12 de março de 1935. Bastos era filho

---

<sup>1</sup> Agradeço os comentários feitos por Daniel Precioso e Celso Thomas Castilho durante a escrita do texto.

de Antônio de Souza Durão, um imigrante português que se instalou em Cachoeira no começo do século XIX, com uma liberta chamada Carlota Maria da Conceição, nascida no Iguape,<sup>2</sup> região que concentrava diversos engenhos de açúcar. Tudo indica que após o nascimento do filho, Antônio de Basto, como era conhecido, voltou a Portugal, deixando Tranquilino Bastos sob os cuidados dos seus padrinhos, o português Joviano José da Silva e sua mulher.<sup>3</sup> Por ter nascido de ventre forro, Bastos não aparece nos documentos analisados com designação de cor. Esse silêncio pode ter sido reforçado pela estima social que alcançou ou, tão somente, um sinal de uma época em que as cores dos libertos e livres de cor foram silenciadas nos registros documentais.<sup>4</sup>

Na sua cidade natal, Bastos aprendeu a tocar clarineta, se incorporando ao coro de Santa Cecília, a padroeira dos músicos e, mais tarde, à Banda Marcial São Benedito, ligada à Irmandade de São Benedito, formada majoritariamente por músicos negros. Bastos teve um papel importante no processo de criação, organização e difusão de seis sociedades filarmônicas e uma orquestra religiosa, tornando-se pioneiro na disseminação dessas associações musicais no Recôncavo. Durante a sua trajetória, atuou como professor de música, regente, compositor, arranjador, instrumentista, conquistando notoriedade como mestre de banda na Bahia.<sup>5</sup>

---

2 O termo de Cachoeira abrangia oito freguesias, dentre elas, Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira, Senhor Deus Menino de São Félix, São Pedro da Muritiba, Nossa Senhora do Desterro do Outeiro Redondo, Nossa Senhora do Bom Sucesso da Cruz das Almas, São Thiago do Iguape, Nossa Senhora da Conceição da Feira e Santo Estevam do Jacuípe. ALMANACH da Comarca de Cachoeira para o ano de 1889. Bahia: Imprensa popular, 1888. p. 64. Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEB), Catálogo de revistas raras, Setor de periódicos raros.

3 Livro de qualificação de votantes (1875;1878), Cachoeira, Arquivo Regional de Cachoeira (ARC); SILVA, Pedro Celestino da. Galeria Cachoeirana. *Revista do IGHBa*, Salvador, n. 68, p. 73, 1942; RAMOS, Jorge. *O sementeiro de orquestras: histórias de um maestro abolicionista*. Salvador: Solisluna, 2011. p. 26-27.

4 Consultar: MATTOS, Hebe. Racialização e cidadania no Império do Brasil. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lucia Bastos Pereira das (Org.). *Repensando o Brasil do Oitocentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 360.

5 Consultar: SANTOS FILHO, Juvino Alves dos. *Manuel Tranquilino Bastos: um estudo de duas obras para clarineta*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola da Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003. p. 12.

Em relação à música e à sua atividade de compositor e mestre de banda, além de partituras e livros didáticos de teoria musical, Tranquilino Bastos escreveu alguns textos reflexivos, como os intitulados *A música e a política*, *O samba da dor*, *Das filarmônicas na política* e *A magia da batuta*, e autobiográficos, que evidenciam o papel da música como *locus* de participação política, exposição de ideias contraditórias e de inclusão social, possibilitando a alguns músicos adquirirem projeção e destaque. Como agente musical, serviu de intermediário entre filarmônicas do interior da Bahia e fábricas europeias de instrumentos musicais. Essa atividade também lhe rendia lucro, pois ganhava uma comissão na venda de cada instrumento. Localizamos, no seu acervo pessoal, algumas cópias de cartas destinadas às fábricas de instrumentos da Europa, como as enviadas à Casa Sax e à Casa Besson, ambas localizadas em Paris.<sup>6</sup> As encomendas chegavam a Salvador de navio, de onde seguiam pelo rio Paraguaçu até o porto de Cachoeira. As cartas revelam também que Bastos conhecia outros idiomas, como o francês e o italiano. O maestro se inseriu em vários territórios sociais e, como consequência de diversos encontros culturais que experimentou, sofreu influências, em sua formação musical, de gêneros musicais da terra (afro-indígenas) e europeus, principalmente, italianos e franceses. Grande parte de suas obras musicais encontra-se na Biblioteca Pública do Estado da Bahia. A coleção é formada por partituras de chulas, lundus, valsas, óperas, tangos, polcas, hinos e dobrados, além de livros de teoria musical em forma de manuscritos e impressos.

De acordo com as anotações feitas pelo próprio maestro, em 22 de novembro de 1870, 18 anos antes da assinatura da Lei Áurea, o músico fundou a filarmônica Sociedade Euterpe Ceciliana,<sup>7</sup> que passou a se chamar posteriormente Lyra Ceciliana. A Euterpe Ceciliana teve, desde a sua formação, uma ampla penetração nas camadas negras e populares. Representava interesses bem mais que religiosos e aglutinou em torno de si o apoio dos abolicionistas. Sendo assim, agregava músicos, sócios e adeptos simpáti-

---

6 Consultar: RAMOS, Jorge. *O semeador de orquestras*. Fazenda Pitangueira, BA: Solisluna, 2011. p. 78.

7 Manuscritos de Manoel Tranquilino Bastos (APJR).

cos à causa abolicionista, dentre eles, artesãos, alfaiates, sapateiros, ferroviários, jornalistas, poetas e advogados, que sofriam restrições e, eventualmente, perseguições de grupos ligados aos interesses dos senhores de engenho, patrocinadores da irmandade e da Orquestra da Ajuda. Com o crescimento da campanha abolicionista, as diferenças entre os grupos musicais tornaram-se mais evidentes.<sup>8</sup>

Os anos que antecederam a Abolição foram marcados por diversos conflitos e tensões sociais, envolvendo senhores, escravos, abolicionistas e a população livre. Em Cachoeira, o apoio popular ao abolicionismo foi muito significativo.<sup>9</sup> A população local participou ativamente nas fugas e no acoitamento de escravos. Um artigo sobre o 13 de Maio em Cachoeira, publicado pelo abolicionista Genésio Pitanga no jornal carioca *Correio da Manhã*, revela que “tanto as classes elevadas da sociedade como os filhos humildes do povo tomaram parte na gloriosa campanha”. De acordo com o memorialista, atuaram no movimento abolicionista da cidade o músico Manoel Tranquilino Bastos, os jornalistas José Joaquim Villas-Boas e José Theodoro Pamponet, o farmacêutico Joaquim Manoel de Sant’Anna, o capitão Camilo Gonçalves Lima, Manoel Adrodato de Souza, Freire de Carvalho, “além de grande número que, dentre eles, alguns existem para a glória do grande feito”.<sup>10</sup>

Sabe-se que Tranquilino Bastos, junto com seus companheiros de luta pelo fim da escravidão, o professor Cincinato Franca, o jornalista Augusto Ferreira Motta, redator e diretor do jornal *O Guarany*, e Sílio Boccanera, “adaptavam salas de aula na redação

---

8 Sobre esses conflitos, consultar RAMOS, Jorge. *O sementeiro de orquestras*. Fazenda Pitangueira, BA: Solisluna, 2011. p. 60-65.

9 Diversos estudos vêm demonstrando que houve um grande apoio popular à emancipação escrava no Recôncavo. Citamos o trabalho de: GRADEN, Dale Torston. *From slavery to freedom in Brazil*: Bahia, 1835-1900. New Mexico: University of New Mexico Press, 2006; FRAGA FILHO, Walter. *Encruzilhadas da liberdade*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006; BRITO, Jailton Lima. *A abolição na Bahia*: uma história política, 1870-1888. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 2003; SOUZA, Jacó dos Santos. *Vozes da abolição*: escravidão e liberdade na imprensa abolicionista Cachoeirana (1887-1889). 2010. Dissertação (Mestrado em História Regional e Local) - Campus V, Universidade Estadual da Bahia, 2010.

10 CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, ano 28, n. 10.487, 12 mar. 1929. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_03&pasta=ano%20192&pesq=Edi%C3%A7%C3%A3o%2010487](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&pasta=ano%20192&pesq=Edi%C3%A7%C3%A3o%2010487)>. Acesso em: 28 maio 2016.

e oficina do jornal *O Guarany* para alfabetizarem seus trabalhadores negros e outros interessados”,<sup>11</sup> de modo que escravos e libertos entravam analfabetos e saíam ativistas e letrados.<sup>12</sup> No fragmento a seguir, Tranquilino Bastos defende que a “nobreza de sangue” e a “cor epidérmica” não eram determinantes na estima social.

*Prejulgar e antepor um individuo a outro nos cargos de competências e responsabilidades unicamente pela recomendação da cor epidérmica é comprometer a verdade, é ferir a verdade e menosprezar a justiça [...]. O individuo de cor preta, mas dourado pela instrução e perfumado pela virtude, é um preto pela pele e um branco por íntimo [...].*<sup>13</sup>

A pessoa de cor preta, segundo Bastos, poderia ser estimada e alcançar uma posição social, caso fosse ilustrada e tivesse boa conduta. Tal relato lança luz na luta de Bastos pela instrução de libertos antes e depois da Abolição.<sup>14</sup>

Nada alheio aos acalorados debates em torno da abolição da escravidão, em 1884, ano de fundação da Sociedade Libertadora Cachoeirana, o maestro se uniu a esta associação abolicionista, vindo a compor músicas para serem tocadas durante os *meetings* públicos promovidos pela associação. Oportunamente, a música assumia para Bastos um lugar privilegiado para o desenvolvimento de seus anseios. Portanto, por meio da música e, especialmente, da filarmônica Euterpe Ceciliana, fundada por ele, o maestro apostou na visibilidade de seus projetos, engajou-

---

11 NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias do. *A Capela D'Ajuda já deu o sinal: relações de poder e religiosidade em Cachoeira*. Cachoeira: CEAO, 1995. p. 69.

12 Segundo Ângela Alonso, a iniciativa de João Clapp de criar o Club dos Libertos de Niterói, uma escola para ex-escravos, foi tida como baluarte e modelo de empreendimentos similares, como a Escola Noturna Gratuita, do Club Abolicionista Gutenberg. Em 1883, o jornal *Gazeta da Tarde* conclamava os abolicionistas a fundarem suas próprias escolas.

ALONSO, Ângela. A teatralização da política: a propaganda abolicionista In: Seminário Temático Sociologia, Historia e Política, 24 set. 2010, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2010. p. 101-122.

13 Manuscritos de Manoel Tranquilino Bastos, *A grandeza do homem é luz, a nobreza do sangue é pó*, Acervo Particular Jorge Ramos (APJR).

14 Nesse contexto, a expressão “preto de alma branca” foi bastante utilizada. Esta ideia – apesar de seu caráter aparentemente racista – foi assimilada, cotidianamente, por setores da população negra, como um mecanismo de inserção social dos negros no mundo dominado pelos brancos. Consultar: DOMINGUES, Petrônio. *Negras de almas brancas?: a ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930*. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, 2002.

se na campanha abolicionista e conquistou espaços no debate público de sua cidade. Como canal de comunicação, expressão e difusão da propaganda abolicionista, essa filarmônica trazia uma grande energia de mobilização e cultura política. A Euterpe Ceciliana, tendo à sua frente o maestro Tranquilino Bastos, teve participação intensa na propaganda abolicionista de Cachoeira.

## **OS SONS QUE EMBALARAM A LIBERDADE:**

### **MÚSICA E PROPAGANDA ABOLICIONISTA**

Não obstante as valiosas contribuições sobre cultura negra no campo musical do Brasil e do chamado “Atlântico Negro”,<sup>15</sup> a questão sobre o papel da música e a atuação de músicos no interior do movimento abolicionista é pouco conhecida e necessita ser mais aprofundada, preenchendo, desta forma, as inúmeras lacunas sobre questões culturais e políticas no período.<sup>16</sup> Os usos políticos de várias manifestações culturais/artísticas, como as bandas de música e o teatro, foram muito significativos na propaganda abolicionista da década de 1880.<sup>17</sup> Teatros

---

15 Consultar: ABREU, Martha. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, n. 69, jan./jun., 2015; CHASTEEN, J. Charles. *National rhythms, African roots: the deep history of latin american popular dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004; WADE, Peter. Compreendendo a África e a negritude na Colômbia: a música e a política da cultura. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 1, 2003; RADANO, Ronald. *Lying up a nation: race and black music*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2003; GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001; MOORE, Robin. *Nationalizing blackness: afroubanism and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

16 Gilroy alertou sobre a falta de estudos em relação ao papel da música no movimento abolicionista. Da mesma forma argumentou que o movimento de músicos negros no período da Reconstrução nos Estados Unidos, ainda está por ser explorado (Gilroy, 2001).

17 Consultar: ALONSO, Ângela. A teatralização da política: a propaganda abolicionista. Seminário Temático Sociologia, História e Política, 24 set. 2010, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2010; CASTILHO, Celso. O “25 de março” e a radicalização dos embates abolicionistas no Recife. In: Simpósio Nacional de História, 26., 2011. *Anais...* São Paulo: Associação Nacional de História; USP, 2011;

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008; SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravidão: uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; SANT’ANNA, Thiago. Noites abolicionistas: as mulheres encenam o teatro e abusam do piano na cidade de Goiás (1870-1888). *OPSIS: revista do NIESC*, Goiânia, v. 6, 2006; COTA, Luiz Gustavo Santos. A liberdade entre o salão e a rua: festas e abolicionismo em Minas Gerais nos últimos anos da escravidão. In: PAIVA, Eduardo; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara (Org.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 253-282.

e ruas foram usados como cenário de difusão de ideias, tendo como fio condutor a música.

Inúmeras composições foram criadas para serem tocadas nos *meetings* promovidos por sociedades abolicionistas e demais manifestações públicas realizadas Brasil afora, sendo utilizadas como canais privilegiados de propagação de projetos que visavam ao fim da escravidão. Tais composições revelam o engajamento e a participação de músicos e maestros na campanha abolicionista – muitos, inclusive, possuíam ascendência africana<sup>18</sup> – e são exemplos de como, através da música, pode-se transmitir ideias sobre escravidão, abolição e cidadania, além de memórias que não se quer esquecer. A ação abolicionista contou com o apoio expressivo de profissionais da música, e essa aproximação exerceu um papel fundamental para que a campanha contra a escravidão saísse da esfera política parlamentar e se firmasse como um movimento verdadeiramente popular, atingindo espaços informais da política. Desta forma, a música executada por Tranquilino Bastos e por tantos outros músicos de diferentes partes das Américas cumpriu um importante papel na propaganda abolicionista.

O maestro soube utilizar o campo musical como canal de expressão e mobilização, ao juntar-se à Sociedade Libertadora Cachoeirana, promovendo a música dos encontros abolicionistas organizados com a finalidade de arrecadar fundos para a alforria de escravos, construindo, assim, caminhos próprios de participação política e, ao mesmo tempo, conquistando espaços em setores mais amplos da sociedade. Suas apresentações constituíam-se um verdadeiro “palco” para os abolicionistas, principalmente porque as cerimônias públicas reuniam autoridades civis, eclesíásticas e militares, além de grande número de pessoas provenientes das mais diversas camadas sociais.

---

18 A predominância de descendentes de africanos em corporações musicais no Brasil já era comum desde o período colonial. As corporações musicais eram compostas, em sua grande maioria, por mulatos e negros, que atuavam em um ou outro ato público. Esse fato levou alguns especialistas a desenvolverem a tese do “mulatismo artístico”. O maior entusiasta dessa visão foi Francisco Curt Lange, que chegou até mesmo a afirmar que não existiram músicos brancos nas Minas setecentistas. Consultar: LANGE, Francisco Curt. A música do período colonial em Minas Gerais. In: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais (Org.). *Seminário sobre a cultura mineira no Período Colonial*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1979. p. 10.

A perspectiva de conceber a música como um lugar de ação política, de discutir o fim da escravidão e afirmar uma determinada identidade negra, valorizando heranças africanas, é perceptível em suas composições, considerando os títulos das músicas, os gêneros e as letras (embora a maior parte de suas composições seja para música instrumental). Dentre elas, destacamos o *Hino Abolicionista*, o *Hino da Liberdade* ou o *Hino 13 de Maio*, a polca *Príncipe Negro*, a chula *Creoulas Cachoeiranas*, a dança *Mulatas Baianas*, a quadrilha *Os Africanos* e os dobrados *O Aurorial de Maio*, *Echo da Liberdade*, *O Anjo da Liberdade* e *Navio Negreiro*<sup>19</sup> – composição inspirada no poema de Castro Alves.

Sem dúvida, entender os significados das escolhas do repertório do maestro Bastos não é tarefa fácil. Por um lado, grande parte do seu repertório relacionava-se com as decisões pessoais do artista, por outro, não podemos descartar completamente a influência da Sociedade Libertadora Cachoeirana, à qual havia se unido. Localizamos, na Coleção Manoel Tranquilino Bastos, o *Hino Abolicionista*, música composta por ele, em 1884. Este hino foi executado pela primeira vez na assembleia promovida pela Libertadora Cachoeirana, em 19 de outubro de 1884, durante a comemoração de entrega de 14 cartas de alforrias pela referida sociedade: “[...] no momento de distribuição das cartas de liberdade foi tocado o *Hino Abolicionista*, entoado por diversos cantores e composto exclusivamente para esta festa pelo referido ‘Professor Bastos’”.<sup>20</sup> O hino, executado pela filarmônica Euterpe Ceciliana em diversas manifestações abolicionistas em Cachoeira, possui a seguinte letra:

---

19 A produção literária de Castro Alves expressava uma consciência emancipadora e uma identidade negra. Obras como *Vozes d’África*, *Navio Negreiro* e *Saudação a Palmares* inspiraram muitos militantes do abolicionismo no Brasil e foram recitadas em praças públicas e teatros, em reuniões e comícios abolicionistas. A pesquisa de Martha Abreu apresenta informações sobre a apropriação das obras de Castro Alves pelo político negro Monteiro Lopes e pelo músico Eduardo das Neves. Consultar: ABREU, Martha. O crioulo Dudu: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor, 1890-1920. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 23-24, jan./jun. 2010.

Ver também: COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. São Paulo: DIFEL, 1966. p. 406; Brito, Jailton Lima. *A abolição na Bahia*. Salvador: Centro de Estudos Baianos da UFBA, 2003; GRADEN, Dale Torston. *From slavery to freedom in Brazil: Bahia, 1835-1900*. New Mexico: University of New Mexico Press, 2006.

20 *Atas da Sociedade Abolicionista Libertadora de Cachoeira*, 1884, Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB), maço: 2878. Colonial e Provincial – Presidência da Província.

Brasileiros, cantai liberdade!  
Nossa pátria não quer mais escravos  
Os grillhões vão quebrar-se num povo  
De origem somente de bravos!

Em tudo inspira a santa voz da liberdade  
No mar, na selva, na imensidade  
E já no céu se vê escrito em letras d'ouro  
Redenção ao cativo! É seu tesouro!  
O jugo do servilismo  
Role em pedaços no chão  
Pise altiva a liberdade!  
Sobre o pó da escravidão

Abaixo a crença do velho atraso  
Que dos cativos venceu-se o prazo  
Quebrem-se os ferros da tirania  
Sejamos todos livres um dia

Nosso trono há livre e altaneiro  
Alvorar o liberto perdão  
E Dom Pedro sentado no trono  
Bradará liberdade à nação  
Rompa-se o verso infamante  
À custa de esforços mil  
Deus não quer, nós não queremos  
Que haja escravos no Brasil  
De Rio Branco surgiu a ideia  
De Souza Dantas a epopeia  
Pedro Segundo, tua equidade  
Seja a coroa da liberdade<sup>21</sup>

---

21 Partituras Manuscritas. *Hino Abolicionista*, Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEB), Coleção Manoel Tranquilino Bastos, código 426.

Percebe-se nesta composição, elaborada no calor da luta abolicionista, os seguintes temas: a valorização do sentimento abolicionista, a idealização pelo fim da escravidão e dos heróis da causa abolicionista, a libertação em face do jugo do servilismo, a elevação do escravo a brasileiro, o combate à tirania, o patriotismo brasileiro, a união do povo, o destino grandioso da nação tropical e a afirmação dos valores nacionais. Na letra é nítida a ligação da escravidão ao atraso e à barbárie e seu antagonismo em relação ao progresso e à civilização. Nos versos também há referências a dois parlamentares baianos: visconde do Rio Branco e conselheiro Souza Dantas. Além de Rio Branco e Souza Dantas, D. Pedro II figura nos versos como herói da nação.

Certamente, o maestro Bastos não estava sozinho na empreitada musical pelo fim da escravidão, ao compor hinos e demais gêneros musicais para serem tocados nos *meetings* organizados por sociedades abolicionistas. Um número significativo de músicos e maestros se envolveu na campanha abolicionista no país. Dentre eles, destacamos a atuação do maestro João Moreira da Rocha, que junto com Frederico Severo, poeta e teatrólogo de grande prestígio na época, compôs o *Hino da Sociedade Cearense Libertadora*,<sup>22</sup> por ocasião da libertação dos escravos no Ceará; do maestro português Gomes Cardim,<sup>23</sup> autor do *Hino da Abolição*<sup>24</sup> e do *Hino da Cearense*; de Cardozo de Menezes, autor da marcha sinfônica *Marselhesa*

---

22 Entoado, pela primeira vez, em 25 de março de 1881. Consultar: Partitura Impressa, *Hymno da Sociedade Cearense Libertadora* (hino composto por ocasião da libertação dos escravos no Ceará), Ceará, [s.d.], Biblioteca Nacional (BN), (MUS I M-II-20).

23 O comendador português João Pedro Gomes Cardim escreveu diversas músicas para revistas de Arthur Azevedo, com destaque para *O Bilontra* – uma revista sobre os acontecimentos de 1885.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998. p. 227.

24 Em 20 de agosto de 1881, na cidade de São Paulo, realizou-se nos salões do Club Gymnástico Portuguez um grande concerto vocal e instrumental com a finalidade de obter os donativos para a Caixa Emancipadora Luiz Gama, fundada naquele ano. O concerto foi organizado por iniciativa do maestro português Gomes Cardim – residente em São Paulo naquela época – que compôs expressamente para aquela festa o *Hino da Abolição*, com poesia do Sr. Brazil Silvado.

*Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 17 ago. 1881, Biblioteca Nacional (BN).

dos *Escravos*,<sup>25</sup> do estudante de música Horácio Fluminense, que compôs *Ingênua Polka Brillhante*<sup>26</sup> para a Associação Central Emancipadora; de H. Quaglia, que criou a valsa *Emancipação*<sup>27</sup> para a Sociedade Parthenon Literário,<sup>28</sup> e do carioca Henrique Alves de Mesquita, músico negro erudito, professor do Conservatório Imperial de Música e autor da obra *Batuque*.<sup>29</sup>

Contratar artistas para criar e/ou adaptar e executar temas antiescravistas durante as reuniões festivas era uma prática comum entre as associações abolicionistas. Musicais que incluíam diversos gêneros populares e repertórios da elite oitocentista, como óperas e músicas orquestrais, moldavam a campanha antiescravista. Peças de canto, música clássica, valsas italianas, hinos, tangos, polcas, lundus, maxixes, jongos e batuques poderiam ser vislumbrados pelos convivas nos eventos abolicionistas e, provavelmente, atraíram grande público aos teatros e ruas em épocas de discussão sobre a Abolição. Essas músicas revelam-se como documentos valiosos da cultura popular brasileira e, apesar dos seus sons imprimirem ideias variadas, tinham

---

25 A obra era considerada uma remissão ao republicanismo. Essa composição foi executada no concerto de instalação do Centro Abolicionista Comercial, no Rio de Janeiro, em meio a um repertório composto por tangos, zarzuelas, lundus e maxixe. Nesse dia o concerto foi conduzido com maestria por Chiquinha Gonzaga e pelo coro de alunas do Colégio Nossa Senhora do Monte do Carmo.

ALONSO, Ângela. A teatralização da política: a propaganda abolicionista In: Seminário Temático Sociologia, História e Política, 24 set. 2010, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2010. p. 107-09.

26 Consultar: CONRAD, Robert Edgar. *Os últimos anos da escravidão no Brasil: 1850-1888*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 182-183.

27 Partitura Impressa, H. Quaglia. *Emancipação*, Rio Grande do Sul, [s.d.], Biblioteca Nacional (BN), (MUS I DG-I-46).

28 Fundada em 18 de junho de 1868, na cidade de Porto Alegre, essa associação participou de campanhas abolicionistas, angariando fundos para libertação de escravos.

29 Partitura Impressa, Henrique Alves de Mesquita, *Batuque*, S-l, S-e, S-d, In: Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, Biblioteca Nacional (BN), Música Imperial, (MUS 01903). A composição foi muito executada nos tempos da propaganda abolicionista. Diversos jongos e batuques fizeram parte do repertório de Alves de Mesquita. Consultar: SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Que venham negros a cena com maracas e tambores: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro*. *Afro-Ásia*, Salvador, v. 40, p. 145-171, 2009.

Conforme Lília Schwarcz e Lúcia Garcia, quando publicada pela primeira vez (1874), foi entendida como batuqueira porque incluía, de maneira episódica, um sugestivo batuque negro para contrastar com o ambiente melódico dos réinóis. Consultar SCHWARCZ Lília; GARCÍA, Lúcia. *Registros escravos: repertório das fontes oitocentistas pertencentes ao Acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2006. p. 227.

o mesmo propósito: colaborar para a campanha pelo fim da escravidão no país, trazendo novas pessoas ao debate político.

**“ALELUIA PELO 13 DE MAIO. NÃO MAIS SE COMPRAM  
E SE VENDEM IRMÃOS. VIVA!”**

As primeiras notícias sobre a Abolição chegaram a Salvador na tarde de 13 de maio e se espalharam rapidamente pelos demais centros do Recôncavo, porém, antes mesmo da comunicação formal do presidente da Província, as pessoas já estavam tomadas pela expectativa da lei que aboliria em definitivo a escravidão no Brasil. Na cidade de Salvador, assim como em outras localidades do interior da província, os festejos prolongaram-se por muitos dias.<sup>30</sup>

O periódico abolicionista *O Asteróide*, em um artigo intitulado “Grande Entusiasmo”, descreveu uma sequência de manifestações populares antes e depois de sancionada a Lei Áurea, que alteraram o cotidiano da cidade de Cachoeira e de sua povoação vizinha, São Félix.<sup>31</sup> “É absolutamente impossível descrever-se a alegria que tem reinado nesta cidade e em S. Félix, desde sábado [12], após a chegada do vapor da capital que trouxe-nos a notícia de ter passado em terceira discussão na câmara temporária o projeto da abolição imediata do elemento servil.”<sup>32</sup> Entre os dias 12 e 20 de maio de 1888, o “povo cheio de maior entusiasmo”<sup>33</sup> percorreu em passeata as ruas da cidade de Cachoeira e de São Félix. Lideranças abolicionistas locais, “rodeados de uma imensa multidão”,<sup>34</sup> pronunciaram efusivos discursos arrebatando palmas e calorosos vivas ao abolicionismo e aos heróis do novo tempo. Um grande clima

---

30 Sobre as comemorações do 13 de Maio na Bahia, consultar FRAGA FILHO, Walter. Os 13 de maio e as celebrações da liberdade: Bahia, 1888-1893. *História Social*, Campinas, SP, n. 19, p. 69-70, segundo semestre de 2010.

31 O artigo que descreve os festejos entre o dia 12 e o dia 20 de maio de 1888 foi dividido em partes e publicado em três edições. Consultar *O Asteróide*. Cachoeira, n. 66, 19 maio 1888; Idem, 23 maio 1888; Idem, 28 maio 1888.

32 *O Asteróide*. Cachoeira, n. 66, 19 maio 1888, p. 1-2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/717614/per717614\\_1888\\_00063.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/717614/per717614_1888_00063.pdf)>. Acesso em: 28 maio 2016.

33 Idem.

34 Idem.

de animação contagiou as ruas e casas, que se encontravam vistosamente ornamentadas com bandeiras, quadros de abolicionistas, luzes e flores. Foi uma semana de atividades intensas e de muita euforia para os integrantes da Euterpe Ceciliana e para o maestro Bastos. Entidades abolicionistas, populares e recém-libertos ocuparam as ruas e desfilaram ao som da filarmônica, que executou hinos na frente das residências de alguns abolicionistas, como o padre Guilherme Salles<sup>35</sup> e o advogado Cesário Mendes,<sup>36</sup> e dos edifícios de associações como O Asteróide, o Club Carigé e a Sociedade Montepio dos Artistas Cachoeiranos.<sup>37</sup>

Na manhã de domingo, 13 de maio, Tranquilino Bastos, mobilizado pelo clima festivo e de expectativas, compôs de improviso o *Hino 13 de Maio*.<sup>38</sup> Essa composição, também conhecida como *Hino da Liberdade*, contém 15 partes instrumentais e na capa consta a seguinte inscrição com caligrafia atribuída a Bastos: “Ao 13 de maio de 1888”, “Canção Triunfal ou Hino Fraternal, entoado pelos filhos da Heróica Cachoeira, fortaleza defensora da liberdade, em o dia 13 de maio de 1888. Poesia de Bingre e música de Tranquilino Bastos”.<sup>39</sup>

---

35 Na fundação da Sociedade Libertadora Cachoeirana, em primeiro de maio de 1884, o padre Guilherme Pinto de Salles pronunciou um discurso em favor do fim da escravidão. Segundo Dale Graden, Salles estimulou todos os ouvintes a cumprirem seus deveres cristãos, proclamando em público seu apoio a essa sociedade. GRADEN, Dale Tors-ton. *From slavery to freedom in Brazil: Bahia, 1835-1900*. New Mexico: University of New Mexico Press, 2006. p. 172-173.

36 A atuação do procurador Cesário Mendes não se restringia apenas ao campo legal, pois sabemos que ele incitava fugas e acoitava escravos. Para Jailton Brito, certamente, o procurador Cesário Mendes e seus companheiros utilizaram as dependências do Club Carigé para acoitar escravos fugidos. BRITO, Jailton Lima. *A abolição na Bahia: uma história política, 1870-1888*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 2003. p. 137-148.

37 *O Asteróide*. Cachoeira, n. 66, 19 maio 1888; Idem, 23 maio 1888; Idem, 28 maio 1888. Sobre os festejos abolicionistas em Cachoeira, consultar: SOUZA, Jacó dos Santos. *Vozes da abolição: escravidão e liberdade na imprensa abolicionista Cachoeirana (1887-1889)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Regional e Local) – Campus V, Universidade Estadual da Bahia, 2010. p. 126-134.

38 “Este hino foi feito de um improviso na manhã de domingo pelo *incansável* Bastos, o grande compositor do hino dos cativos e do eco liberal.” *O Asteróide*. Cachoeira, n. 66, 19 maio 1888, p. 1-2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/717614/per717614\\_1888\\_00065.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/717614/per717614_1888_00065.pdf)>. Acesso em: 28 maio 2016.

39 Partituras Manuscritas, *Hino 13 de Maio*, Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEB), Coleção Manoel Tranquilino Bastos.

Treze de Maio  
Nós te saudamos  
Por tanta glória  
Te adoramos  
Cantai hosanas  
Brasil e o povo  
Que a nossa pátria  
Nasceu de novo.<sup>40</sup>

Durante a noite, “o povo se derramou pelas ruas” acompanhado pela filarmônica Euterpe Ceciliana, que desfilou garbosamente, executando composições como *Hino Abolicionista* e o *Hino 13 de Maio*. O maestro Tranquilino Bastos saiu na frente da Euterpe Ceciliana, arrastando a multidão animada pelo som da filarmônica. Cerca de seis ou sete mil pessoas, entre recém-libertos e livres, participaram da passeata para celebrar a Abolição. A cidade estava em festa, foguetes foram queimados e a massa, compacta nas ruas, delirava, gritava “vivas à liberdade!”, cantava, dançava e se embriagava. Os festejos se estenderam até “o dia raiar”.<sup>41</sup> De lá para cá, a data nunca deixou de ser lembrada e comemorada.

Nas primeiras décadas da República, Tranquilino Bastos escreveu uma série de textos – dispostos em vários cadernos – que expressavam de forma crítica a sua opinião sobre escravidão e liberdade, monarquia e republicanismo, raça, candomblé, curandeirismo e espiritismo. O grande desejo de Bastos, expresso claramente nas folhas de seus cadernos de anotações, era publicar alguns de seus textos em um livro. De fato, muitos de seus escritos foram publicados, anos depois, sob a forma de crônicas, na coluna semanal que o maestro manteve no *O Pequeno Jornal*, de Cachoeira, no período de 1924 a 1935 – ano de sua morte. A coluna, inicialmente, possuía o título *Palestras Musicais*, depois simplesmente *Palestras* e, por fim, *Minhas Percepções*, indicando assim, um amadurecimento de sua militância política e uma afirmação de suas crenças e valores.

---

40 Idem.

41 *O Asteróide*. Cachoeira, n. 66, 19 maio 1888, p. 1-2. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/717614/per717614\\_1888\\_00065.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/717614/per717614_1888_00065.pdf)>. Acesso em: 28 maio 2016.

Para o maestro o 13 de Maio de 1888 significou o início de uma nova era, considerando-o “a maior e mais solene data do nosso Brasil”.<sup>42</sup> Segundo ele, “sem ti os feitos do 22, isto é, a Independência e a República, seriam incoerentes, porquanto a primeira deixou grande soma de brasileiros, de todas as cores, condenados a escravidão!”<sup>43</sup> Seus escritos deixam transparecer a ideia de que a escravidão se opunha, a um só tempo, à Independência e à República. Assim, estabelece relação entre a “liberdade” e a “independência” – a Abolição foi realizada como complemento da emancipação política do país, ocorrida em 1822. A República “sem o Treze de Maio também seria um contrassenso, uma ‘república mista’ de senhores e escravos”,<sup>44</sup> vindo a escrever no texto intitulado *O dia maior do Brasil*:

*Tenho o Treze de Maio como o corolário da Independência do Brasil, porquanto independência sem liberdade é corpo sem vida. Seria inconcebível haver independência onde não havia liberdade, porquanto, o estrangeiro comprava e vendia os brasileiros seus escravos! Quando se compravam e se vendiam escravos, não podia haver um país independente, tampouco podia ser uma república com milhões de escravos! A liberdade seria uma mentira. Eis por que maior que o 22 e o [89] é o 13 de Maio. Foi a mão da liberdade abrindo o palácio da independência. Hosanas!*<sup>45</sup>

Monarquista convicto, Bastos criticou a forma como a República foi instaurada, descrevendo com nostalgia a presença da monarquia e de D. Pedro II. Na opinião do maestro, a República, que sequer pregava a liberdade, era entendida como um golpe militar que destituiu o imperador – visto como “o grande pai de todos”, “o herói popular” – transferindo o poder para os militares convertidos ao republicanismo. Desta forma, descrente desse sistema político, ironizou:

---

42 Manuscritos de Manoel Tranquilino Bastos, *Hino ao 13 de Maio*, (APJR).

43 Idem.

44 Idem.

45 Manuscritos de Manoel Tranquilino Bastos, *O dia maior do Brasil*, Acervo Particular Jorge Ramos (APJR).

*15 de novembro! Data infeliz! Aborto da mentira. Proclamação da “res-falsa”. Depuseram do trono e baniram o magnânimo Pedro II, para o triunfo momentâneo da maior mentira nacional. Isso que chamam de República, em verdade não é senão escravidão nacional pela força das armas. Então, não sois a república? [...].*<sup>46</sup>

A princesa Isabel também não foi esquecida pelo maestro, como demonstra o dobrado intitulado *O Anjo da Liberdade*.<sup>47</sup> A princesa era adjetivada de “a redentora”, “excelsa senhora”, “anjo benfeitor”, “brasileira angélica”, “mulher sublime e santa”, “senhora mãe dos escravos” ou “mãe dos cativos”. Diversos “homens de cor” viam o imperador D. Pedro II e a princesa Isabel como pessoas sagradas, heróis da nação brasileira.<sup>48</sup> Cantar a Abolição e a princesa Isabel foi uma característica encontrada pela historiadora Martha Abreu em seu estudo sobre o folclore do Pai João.<sup>49</sup> Localizamos outras composições que homenageavam a princesa, dentre elas, o *Hino da Redenção*,<sup>50</sup> de autoria de Luiz Murat<sup>51</sup> e Abdon Milanez, dedicado à princesa Isabel pela Confederação Abolicionista; o *Hino da Marselhesa* ou *A Pátria Livre*,<sup>52</sup> de Valentim C. T. de Mello, que dava vivas “a sua alteza a princesa imperial” e celebrava o dia 13 de maio

---

46 Manuscritos de Manoel Tranquilino Bastos, *Data da traição e da ingratidão*, Acervo Particular Jorge Ramos (APJR).

47 Partitura Manuscrita, *O Anjo da Liberdade*, Coleção Manoel Tranquilino Bastos, BPEB.

48 Sobre a consagração da princesa Isabel como a “Redentora” dos escravos e como heroína para os afrodescendentes, consultar: SCHWARCZ, Lília. Abolição como dádiva. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *A era da escravidão*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. Vol. 3, p. 88-91; DAIBERT JÚNIOR, Robert. *Isabel, a “redentora” dos escravos: uma história da Princesa entre olhares negros e brancos (1846-1988)*. Baurui, SP: EDUSC, 2004.

49 ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 31, p. 235-276, 2004.

50 Partitura Impressa, *Hino da Redenção*, Série: Império/N-III-15, DIMAS/BN. Cf. também: Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas141710/mas141710.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas141710/mas141710.pdf)>. Acesso em: 19 dez. 2014.

51 Luiz Murat foi poeta, militante abolicionista e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras (1897).

52 *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 13 maio 1889. p. 2.

e a “conquista da liberdade”; o tango *Princesa Flor de Maio*,<sup>53</sup> de Abdon Milanez; a polca para piano *Penna de Ouro*,<sup>54</sup> escrita por Adolpho Silva em comemoração ao glorioso dia 13 de maio de 1888, e a polca de Fasto Zosne, intitulada *Lei 3353* em referência à Lei Áurea.<sup>55</sup>

O dia 13 de maio de 1888 marcaria simbolicamente a vida de Tranquilino Bastos. Em diversos momentos da sua trajetória, o maestro rememorou esta data, que mais tarde seria retratada por ele na composição *Airosa Passeata*, composta em evocação à histórica noite do 13 de maio. Essa composição é conhecida e bastante executada pelas filarmônicas do Recôncavo baiano nas comemorações da Abolição.

A combinação de termos como “aleluia” e “hosana”, para se referir à Abolição, estava presente em seus textos, indicando o uso de um vocabulário expresso em temáticas religiosas. Por meio da crônica *O 13 de maio*, o autor também relembra aos leitores de *O Pequeno Jornal* que o fim da escravidão era motivo de festa e alegria para aqueles que haviam passado pelo cativeiro, o que justificava a sua defesa de não ocultação das comemorações desta data.

*O 13 de maio é a abolição do crime e alforria dos mártires. Entre os usurpadores da liberdade, que se constituíram senhores, e os usurpados que se curvaram como escravos, há neles duas atitudes em contraste. Os primeiros foram infelizes pela perversidade diabólica do seu comércio; os segundos, os felizes por ormentados! Efetivamente, não há razão para se ocultarem as homenagens festivas dessa data gloriosa os mártires da perversidade humana, cedendo a eles (os infelizes) a vanguarda das festas da redenção da moral e física, como se o pecado fosse virtude e a virtude, pecado. Avante, pois, ao 13 de Maio! Feste-*

---

53 Consultar: partitura no site do Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas234043/mas234043.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas234043/mas234043.pdf)>. Acesso em: 19 dez. 2014.

54 Consultar: partitura no Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas833961/mas833961.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas833961/mas833961.pdf)>. Acesso em: 19 dez. 2014.

55 Consultar: partitura no Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas230280/mas230280.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas230280/mas230280.pdf)>. Acesso em: 19 jan. 2014.

*jamos a inumação do crime, do erro e da perversidade, e a exumação do Direito e da Justiça.*<sup>56</sup>

O 13 de Maio deveria ser celebrado por ex-escravos e seus descendentes, pois marcaria o momento de ruptura com o passado e o início da liberdade. No trecho acima, o maestro, provavelmente, se refere à política de esquecimento que existiu em torno da data durante a República, se opondo às mudanças pelas quais passava seu significado. Assim como nas políticas de repressão às manifestações afro-brasileiras, no período republicano os governantes tinham interesse de esvaziar o 13 de Maio de seu sentido reivindicativo, impondo um civismo republicano e letrado. Como argumentou Walter Fraga, existiu uma política de esquecimento em torno da data. Afinal, a Abolição era a grande realização da monarquia e celebrar esta data gerava incômodo para as autoridades republicanas.<sup>57</sup>

#### CONSIDERAÇÕES SOBRE PROJEÇÃO DE MEMÓRIAS DO 13 DE MAIO

Era noite de segunda-feira, 13 de maio de 2013, quando a filarmônica Lyra Ceciliana, fundada por Manoel Tranquilino Bastos, após diversos dias de ensaio, desfilou pelas ruas de Cachoeira, Recôncavo Baiano, repetindo o mesmo trajeto do desfile de celebração da abolição da escravidão de 1888. Foi um dia de festa e como de praxe em toda noite de comemoração desta data, a banda executou músicas de autoria do maestro Bastos, como o *Hino Abolicionista* – composto em 1884 para ser tocado nos *meetings* promovidos pela Sociedade Libertadora Cachoeirana –, o *Hino 13 de Maio* – composição improvisada para as festividades do dia 13 de maio de 1888 – e a *Airosa Passeata* – inspirada na jubilosa noite de comemoração do fim da escravidão. À medida que o cortejo avançava, novas pessoas iam se agregando, sendo possível perceber os olhares de curiosos que espiavam pelas janelas de suas casas e, envolvidos pelo som,

---

56 Manuscritos de Manoel Tranquilino Bastos, *O 13 de maio*, Acervo Particular Jorge Ramos (APJR).

57 Consultar: FRAGA FILHO, Walter. Os 13 de maio e as celebrações da liberdade: Bahia, 1888-1893. *História Social*, Campinas, SP, n. 19, segundo semestre de 2010.

seguiam a banda. Após o desfile, esta se concentrou na praça Maestro Tranquilino Bastos, no largo Monte, local da antiga residência do maestro e da Igreja de Nossa Senhora do Monte.

No mesmo dia, em Santo Amaro da Purificação, teve início a programação da tradicional festa do Bembé do Mercado, caracterizada como um ritual popular e religioso, que celebra todos os anos a abolição da escravatura, mesclando os festejos pela extinção legal da escravidão com homenagens a entidades cultuadas no candomblé. Os terreiros de candomblé da região se reuniram no ornamentado barracão localizado no largo do Mercado e, além das manifestações religiosas, as atividades que duraram seis dias consecutivos também foram marcadas por expressões culturais como samba de roda, maculelê, capoeira e apresentação do nego fugido,<sup>58</sup> e pela 3ª Conferência da Promoção da Igualdade Racial. Naquele ano, pela primeira vez, a festa foi realizada como Patrimônio Imaterial da Bahia.<sup>59</sup> Dentre os participantes, havia integrantes de candomblés, da população dos bairros mais carentes da cidade e de pessoas de diferentes lugares que foram a Santo Amaro conhecer o ritual festivo. A tradição do Bembé do Mercado se mantém há muitos anos. Segundo a tradição oral, essa celebração começou em 1889 por iniciativa de um famoso pai de santo local, conhecido como João de Obá.<sup>60</sup>

Em 13 de março de 2010, realizou-se na Câmara de Vereadores de Cachoeira, uma sessão solene em homenagem ao

---

58 Tradição popular comum em algumas cidades baianas, como Santo Amaro. Com rostos pintados com pasta de carvão e boca com tinta vermelha, os participantes encenam *perseguições*, capturas e libertações dos escravos. “Trata-se de uma encenação da conquista da liberdade na qual cartas de alforria são entregues aos ‘negos fugidos’ pelo Imperador; depois que a Princesa Isabel intercede a favor deles.” ALBUQUERQUE, Wlamyra. *A exaltação das diferenças: racialização, cultura e cidadania negra* (Bahia, 1880-1890). 2004. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2004. p. 153.

59 Título concedido pelo IPAC e o governo do estado em setembro de 2012.

60 Em 13 de maio de 1889, para comemorar um ano da libertação dos escravos, João Obá, ex-escravo de origem *malé*, reuniu um grupo de negros e bateu candomblé nas proximidades do rio Subaé, onde hoje é a praça do Mercado. Como o candomblé era proibido nas ruas, originou-se o nome Bembé como adaptação da palavra. Consultar: MACHADO, Ana Rita Araújo. *Bembé do Largo do Mercado*: memória sobre o 13 de Maio. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), Universidade Federal da Bahia, Salvador; 2009. p. 12-13.

aniversário de 173 anos da elevação de Cachoeira à categoria de cidade.<sup>61</sup> A solenidade aberta ao público contou com a presença de políticos, autoridades e integrantes da filarmônica Lyra Cecilianiana. Em seu discurso, o jornalista Jorge Ramos,<sup>62</sup> orador oficial da sessão, destacou aspectos relacionados à origem da cidade e sua importância para a história do país. Ramos também enalteceu os seus “filhos ilustres,” ressaltando, do passado, a atuação dos abolicionistas André Rebouças e do maestro Manoel Tranquilino Bastos, fundador da Lyra Cecilianiana e autor do *Hino Abolicionista* e do *Hino de Cachoeira*. Nas palavras do jornalista:

*Tranquilino Bastos é um dos muitos cachoeiranos que honram nossa história. Artista talentoso, formador de várias gerações de músicos baianos e compositor profícuo [...] na noite de 13 de maio de 1888 desfilou pelas ruas de Cachoeira à frente de uma multidão comemorando a assinatura da Lei Áurea, o fim, apenas formal, mas o fim da escravidão no Brasil.*<sup>63</sup>

As manifestações aqui descritas, incluindo *performances*<sup>64</sup> artísticas, como a música e o teatro, discurso oficial e expressões religiosas, evidenciam a forma pela qual diversos atores sociais reconstruíram o passado da escravidão e sua abolição, selecionando fatos, datas e personagens. As descrições anteriores nos

---

61 Por meio da Lei Provincial No. 43, assinada em 13 de março de 1837 pelo então presidente da Província da Bahia, Francisco de Souza Paraíso, Cachoeira foi elevada à condição de cidade, recebendo o título de “Cidade Heróica”. Tal título remonta à expressiva participação de Cachoeira nas lutas políticas pela Independência, que tiveram lugar na Bahia entre os anos de 1822 e 1823.

62 Em 2011, o jornalista Jorge Ramos publicou a biografia do maestro Tranquilino Bastos. Consultar: RAMOS, Jorge. *O semeador de orquestras*: histórias de um maestro abolicionista. Salvador: Solisluna, 2011.

63 Disponível em: <<http://camaradecachoeira.blogspot.com/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00-08:00&updatedmax=2010-04-20T03:40:00-07:00&max-results=50&start=50&by-date=false>>. Acesso em: 09 dez. 2014.

64 O conceito de *performances* vem sendo trabalhado em diversos estudos sobre a América Latina, a partir de uma perspectiva política e cultural. Consultar: CASTILHO, Celso T. Performing abolitionism enacting citizenship: the social construction of political rights in 1880s Recife, Brazil. *Hispanic American Historical Review*, Durham, v. 93, n. 3, p. 337-409, 2013; TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003; LANE, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. p. 60-103; BEEZLEY, William H. *Mexican national identity: memory, innuendo, and popular culture*. Tucson: University of Arizona Press, 2008. p. 98-145.

remetem, ainda, à construção de uma memória coletiva em torno das experiências de vida do maestro Tranquilino Bastos e a memória que ele próprio projetou sobre o 13 de Maio de 1888. Além de memórias, essas descrições articulam, de maneira tensa, ideias, valores, crenças, símbolos, ritos e mitos.

Segundo o relato do memorialista Pedro Celestino da Silva, já idoso e doente, com uma enfermidade que o impedia de andar, aquele “notável maestro” costumava dizer aos amigos: “Quando morrer, em lugar de tocarem a beira do meu túmulo a marcha fúnebre de Chopin, toquem o meu Hino 13 de Maio, que certamente meu espírito se sentirá satisfeito”,<sup>65</sup> numa clarividente intenção de construir uma memória de si atrelada à Abolição. De fato, durante o seu sepultamento, em 12 de março de 1935, as filarmônicas presentes executaram, em vez da marcha fúnebre de praxe, o *Hino da Cachoeira*, o *Hino ao 13 de Maio* e o *Hino da Sociedade Victória*, todos compostos por Bastos.<sup>66</sup> Estava lançado o alicerce para a construção do mito de “Maestro da Abolição”, de uma memória de Bastos atrelada à sua atuação na campanha abolicionista. Tendo cultuado a memória de heróis da Abolição – André Rebouças, D. Pedro II e princesa Isabel –, após sua morte, o próprio maestro viria a integrar o panteão de heróis do 13 de Maio, em Cachoeira, ficando sua figura atrelada diretamente à luta pelo fim da escravidão no Recôncavo Baiano.

Compareceram ao seu funeral autoridades municipais; membros das irmandades de N. S. do Rosário, orago de Cachoeira, São Benedito e Senhor Bom Jesus da Paciência; o Tiro de Guerra 499; representantes das filarmônicas Lyra Cecilianiana, Minerva Cachoeirana, Lyra Muritibana, da cidade de Muritiba, e Victória, de Feira de Santana; funcionários públicos; representantes do clero e da imprensa; a classe operária, como trabalhadores da fábrica de charutos de São Félix, além de tantos outros, que cumprimentavam a família, compartilhando aquele momento de consternação.<sup>67</sup>

---

65 SILVA, Pedro Celestino da. Galeria Cachoeirana. *Revista do IGHBa*, Salvador, n. 68, 1942.

66 *O Pequeno Jornal*. Cachoeira: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), 26 mar. 1935.

67 Idem.

Sabe-se que a notícia da morte do maestro não passou despercebida nas folhas dos periódicos de outras cidades do Recôncavo Baiano.<sup>68</sup> Para o memorialista Celestino da Silva “o seu funeral foi uma verdadeira apoteose”, mais que isso, “uma imponente manifestação de saudade que pungia os corações de uma população inteira”. Diversas capelas foram oferecidas com expressivas dedicatórias ao distinto maestro, além de um crescente número de bandejas de flores e demonstrações de que o “povo cachoeirano não se esqueceria do seu nome e dos seus feitos”.<sup>69</sup>

Diante da descrição de tão importantes homenagens prestadas a Manoel Tranquilino Bastos durante o seu séquito fúnebre, que se transformou em um evento capaz de reunir as mais variadas personalidades e de chamar a atenção de grupos sociais diversificados, é possível notar a imagem que seus contemporâneos imprimiram sobre esse personagem – sempre o adjetivando de “ilustre cidadão”, “notável professor e consagrado compositor”, “extraordinário maestro”, “inolvidável cachoeirano” e “maestro abolicionista”. Essa memória cristalizou-se e ainda hoje possui grande presença em Cachoeira e em outras cidades do Recôncavo Baiano, sendo visível em discursos proferidos na Câmara Municipal, apresentações musicas e teatrais, comemorações do 13 de Maio, estudos biográficos e na própria praça que leva o nome do maestro. Assim, avaliamos que as obras de Bastos evidenciam como ele imprimiu seus próprios significados para a escravidão/Abolição e projetou a memória do 13 de Maio, e também suscitam a criação de outras memórias. Os sentidos que as narrativas memorialísticas atribuíram à sua trajetória estavam fortemente relacionados à sua luta política, e a abolição da escravidão era a principal delas.

\* \* \*

---

68 O jornal *O Castrolvensense*, do município de Castro Alves, publicou o boletim “À memória do Maestro Bastos”, em homenagem ao “saudoso e inesquecível cachoeirano.”

Idem, p. 79.

69 SILVA, Pedro Celestino da. Galeria Cachoeirana. *Revista do IGHBA*, Salvador, n. 68, 1942, p. 77.

O estudo da trajetória de Manoel Tranquilino Bastos revela expectativas e dificuldades na luta cotidiana pela ampliação de participação política, inclusão social e combate ao racismo – nas complexas relações sociais no Brasil do fim do século XIX e início do XX. Mesmo com os limites raciais impostos, Bastos desenvolveu diversas estratégias de integração à sociedade, ora contestando, ora reforçando as hierarquias e estruturas do poder. Nesse sentido, o campo musical abriu caminhos de expressão para que pudesse dialogar com a realidade social e política de seu tempo e deixar marcas sonoras de sua atuação política na campanha abolicionista. Ao lado de outros músicos, trilhou um importante caminho de luta pelo fim da escravidão e afirmação de uma identidade, lançando bases para um passo fundamental na representação de uma cultura musical negra.<sup>70</sup>

---

70 Consultar: ABREU, Martha. O crioulo Dudu: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor, 1890-1920. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, p. 29, jan./jun. 2010.

# É POSSÍVEL ESCREVER A BIOGRAFIA DA RAINHA JINGA? REFLEXÕES SOBRE O GÊNERO BIOGRÁFICO, A PARTIR DA PESQUISA SOBRE UMA RAINHA NEGRA NO LITORAL DO RIO GRANDE DO SUL (C. 1887-1980)

Rodrigo de Azevedo Weimer

*El destino (tal es el nombre que aplicamos a la infinita operación incesante de millares de causas entreveradas).<sup>1</sup>*

## INTRODUÇÃO

*A patroa também / Olha dai-me a licença*

Neste artigo, realizo uma reflexão a respeito de questões teóricas e metodológicas com as quais tenho me defrontado durante a escrita da biografia da rainha negra Maria Tereza Joaquina. Ela exerceu um papel ritual na festa do maçambique de Osório, reinando na segunda metade do século XX. A partir do “mote” da trajetória da rainha, reflito sobre o gênero biográfico e sua escrita, costurando minhas reflexões a considerações sobre racialização. Os descendentes dos maçambiqueiros de outrora atualmente mobilizam-se pela titulação de suas terras como “remanescentes de quilombos”, no sentido de resguardar direitos constitucionais.<sup>2</sup> O maçambique vem sendo acionado e valorizado como signo de fronteira étnica.<sup>3</sup> As memórias sobre a antiga rainha são importantes em uma disputa política con-

---

1 BORGES, Jorge Luis. El impostor inverosímil Tom Castro. In: \_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014. p. 28.

2 O artigo 68 dos Atos das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição de 1988 assegura aos remanescentes de quilombos a titulação das suas terras; desde então, uma série de comunidades negras de perfil tradicional têm utilizado esse dispositivo constitucional no sentido de assegurar seus direitos.

3 BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

temporânea e no sentido de legitimar posturas diante de divergências internas ao maçambique.<sup>4</sup>

Após uma breve apresentação do ritual do maçambique e de episódios biográficos referentes à trajetória de vida, apresento três blocos temáticos acerca de momentos que condensam mito<sup>5</sup> e história, de forma a reiterar a ascendência de Maria Tereza. Mesmo após falecida, ela constitui referência como liderança da congada, já que lembrada como modelo ideal de rainha negra acionada em momentos de prescrição de comportamentos.

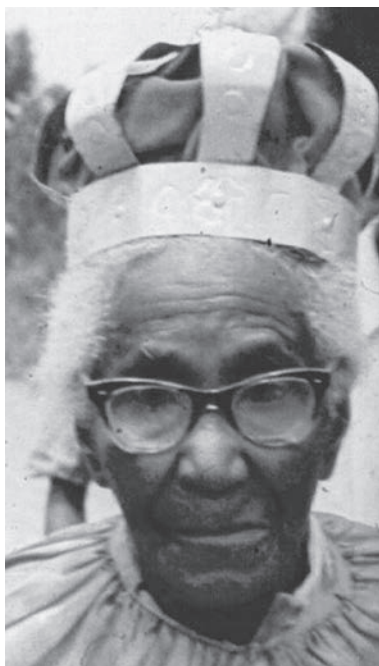


Foto 1 – Rainha Maria Tereza, no maçambique no fim dos anos 1970.

Fotografia do documento constante do acervo do antropólogo Norton Corrêa, gentilmente cedida pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Osório

---

4 Por faccionalismos comunitários, relacionados à apropriação política da manifestação cultural durante a mobilização étnica, o maçambique encontra-se dividido. A autoridade e o legado de Maria Tereza são acionados pelas partes em embate no sentido de destacar a legitimidade de sua linhagem real.

5 Ver, logo adiante, a explicação do sentido lévi-straussiano por meio do qual emprego o termo “mito”.

A trajetória da rainha foi composta através de registros civis e paroquiais, inventários da família senhorial da fazenda onde sua mãe foi cativa e outros documentos esparsos, selecionados de forma qualitativa, tendo como critério a referência à rainha ou aos seus familiares. Foi importante compulsar a imprensa litorânea e porto-alegrense da virada da década de 1970 para 1980. Para acesso aos “causos” e “lendas”, foram fundamentais os depoimentos orais de netos da rainha e antigos maçambiqueiros. A via “lendária” por meio da qual sua autoridade foi construída e se reitera no tempo é analisada através da lenda do pote de ouro encontrado por ela, das divergências acerca de sua idade e de seu estatuto legal no momento do nascimento e, ainda, dos fenômenos de devoção constatados após seu falecimento. Esses últimos são articulados aos estudos de referência sobre o caráter divino das monarquias.

As congadas no Brasil vêm sendo destacadas como manifestações culturais e religiosas da comunidade negra, presentes em diversos espaços coloniais, imperiais e republicanos. Foram interpretadas como uma maneira de apropriação pelos negros dos traços culturais católicos,<sup>6</sup> como estratégia de manutenção de vínculos com o continente africano,<sup>7</sup> ou como uma manifestação que provocava fascínio e temor.<sup>8</sup>

O maçambique é a única congada ainda existente no Rio Grande do Sul. A festa, em louvor a Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos negros, dura quatro dias (nos tempos de Maria Tereza, uma semana). Os dançantes – responsáveis pela execução da coreografia em homenagem à santa – percorrem as ruas da cidade, de pés descalços, ao som de tambores e do tilintar de espadas. Acredita-se que as promessas realizadas à santa são atendidas, o que exige contraprestação por parte dos fiéis, através de churrascos e mesas de doces para os maçambiqueiros e convivas. Como nas outras congadas existentes Brasil afora, coroam-se uma rainha (Jinga) e um rei (Congo), geralmente vita-

---

6 MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista: história da coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

7 KIDDY, Elizabeth W. Quem é o rei do Congo?: um novo olhar sobre os reis africanos e afro-brasileiros no Brasil?. In: HEYWOOD, Linda M. (Org.). *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.

8 LARA, Sílvia. *Fragmentos setecentistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

lícios. O ritual é realizado pelo padre na missa do primeiro dia da festa, e seu “império” perdura durante o evento.<sup>9</sup>

O fato de os dançantes necessariamente serem negros, apesar de raramente ser acionado como referencial de politização racial explícita, certamente o faz, constantemente, de forma implícita. Com efeito, a beleza da manifestação cultural, reconhecida e valorizada pelos brancos da cidade, é detida como mecanismo de positivação de um grupo bastante discriminado na região. O maçambique constitui um rito de inversão de hierarquias, na medida em que constitui um momento em que os brancos beijam a bandeira da padroeira dos negros, a Virgem do Rosário e, em geral, assistem aos maçambiques tomar as ruas com suas danças.<sup>10</sup> Há exclusividade na participação no grupo. A ascendência da rainha Maria Tereza sobre autoridades locais reiterava esse momento em que os processos de racialização eram subvertidos pelos maçambiqueiros.



Foto 2 – Maçambique, 1961. Rainha Maria Tereza.  
Foto cedida pelo falecido senhor Hermenegildo Manoel da Silva

---

9 Ao estudar festividades populares no Rio de Janeiro do século XIX, Martha Abreu destacou a presença da coroação de imperadores na festa do Divino Espírito Santo, destacando a origem portuguesa do costume e relacionando-a à consolidação da monarquia dos Bragança naquele momento. A autora também observou que o período de vigência da festividade assinalava uma “ruidosa fase de festas na cidade”.

ABREU, Martha. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: FAPESP, 1999. p. 61-65.

10 Uma queixa comum entre os maçambiqueiros é que, nos dias de hoje, os brancos não têm mais prestado o devido respeito à congada.

A rainha Jinga é a autoridade máxima sobre o grupo. Seu nome é referência à personagem histórica de Nzinga Mbandi, rainha negra que resistiu à presença portuguesa em Angola. Não se pode, porém, naturalizar os vínculos entre as monarcas: a aparente continuidade oculta grandes lapsos de memória e transformações rituais. O rei Congo, com manto e coroa vermelha, é digno de deferência pelos maçambiqueiros, mas não possui a autoridade de que goza a rainha, que é “quem governa”. Aquela que reinou sobre o maçambique entre as décadas de 1950 e 1980 é ainda hoje reconhecida como a rainha Jinga *por excelência* e encarna tal poder de mando: seu nome é invocado em momentos de censuras disciplinares: “Se fosse no tempo da Maria Tereza, tu ia ver!”

De acordo com o registro de batismo, Maria Tereza Joaquina nasceu em 1887,<sup>11</sup> contudo, os relatos orais e também publicações em periódicos lhe atribuíram as mais diversas datas de nascimento. É certo que Maria Tereza nasceu durante a vigência da Lei do Ventre Livre, filha que era da escrava Tereza, da senzala dos Marques na fazenda do Morro Alto. Sabe-se que nasceu na localidade do Ramalhete, dentro da fazenda dos senhores de sua mãe e nas proximidades de onde veio a residir quando adulta.<sup>12</sup>

Em fins dos anos 1970, Maria Tereza contou para o pesquisador Norton Corrêa um episódio de sua infância de ventre livre, por meio do qual se percebe, por um lado, os ansios reescravizadores do “nhonhô” e, por outro, uma real situação de submissão da criança supostamente nascida livre. Tal situação parece decorrer, sobretudo, da “força dos costumes” e da inexistência de qualquer regulação que estabelecesse como seria a vida dos libertos no pós-Abolição e coibisse abusos da parte dos antigos senhores.

---

11 Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias. Centro de História da Família. Microfilme 1391101, Item 4, Livro 2 de batismos de escravos de Conceição do Arroio, f. 60v. Microfilme 1391100 Item 5, Livro 14 de batismos de Conceição do Arroio, f. 85v.

12 Calendário da Secretaria da Educação do Estado do Rio Grande do Sul, no centenário da Abolição da Escravidão. Documento gentilmente cedido pela senhora Jussara Luiza Silva da Luz. Informação confirmada por seu neto e filho de criação, Renato Manoel Francisco. Entrevista no dia 20 de dezembro de 2013, em Porto Alegre.

*Quando a Princesa Isabel decorô a Forraria, os que nascesse daquele tempo em diante era forro. Eu, naquele tempo, quando nasci, foi no tempo do Ventre-Livre. Quando eu tinha 4 anos já caminhava, corria por tudo. Então diz que o senhori da minha mãe dizia: “Se esta negrinha, se não viesse a Forraria, eu ia tirá ela pro meu comando porque ela quando pegô a caminhá já qué corrê. Que negrinha ativa não sai essa!” Às veis ele mandava “Vai buscá fogo pro nhonhô fumá”. Lá vai eu, ia buscá fogo. Às veis agarrava um tiçãozinho de fogo, qualquer uma coisa, trazia. Um dia diz que eu truxe uma brasa na mão. Ele foi, diz que garrô o cigarro, foi tirá do borso, fazê o cigarro: “Pera, deixa o nhonhô fazê cigarro”. Tá queimando, nhonhô. “Não, não quema, não”. Aí diz que eu deixei a brasa catá, e fui na cozinha, corri, cheguei na cozinha, garrei uma culhé que ela tinha de mexê a panela, botei a brasa dentro da culhé e truxe: “Oia nhonhô, tá aqui, agora não quema”. “Ah, tu aprendeu, hei!” Diz que tudo isto eu fazia, já era bem ladinha neste tempo.<sup>13</sup>*

O caso, lembrado em detalhes por Maria Tereza, muito provavelmente, foi preservado em sua memória para manter os mais novos cientes da dureza de tempos antigos. De fato, esse episódio me foi narrado por uma neta.

*Não, que ela contava assim, né. Que ela, ela tava o senhor sentado na... E dizia pra ela assim, ô Tereza. Né, falava o nome dela Tereza, né. E pedia pra ela “traz o fogo”. E ela já sabia que o fogo que tinha que trazer, ela olhava pra ele, e ele tava com charuto. Cigarro, né. Charuto que fazia palheiro, né. E aí ela olhava pra ele e via que ele já tava com o palheiro pra acender. E ela corria, pegava a colher, corria pro fogão, fogão [de comprido] [?], quase se queimava, e botava na colher e levava pra ele. E ele acendia aquilo ali, e é assim que ela fazia. Isso aí era... Era uma história que ela permanentemente... Pros netos, ela sempre falava, então tinha uma tia que fumava, quando*

---

13 CORRÊA, Norton. Tia Maria Tereza festejou aniversário rememorando momentos de seu passado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 08 fev. 1980.

*ela, minha tia acendia o cigarro, ela dizia. Vamo lá no fogão, pega a colher, acende pra Ninica. Ela chamava, a tia nós chamávamos de Ninica.*<sup>14</sup>

É sabido ainda que em abril de 1908 casou-se com Abel Felipe Angélico,<sup>15</sup> também nascido de ventre livre,<sup>16</sup> com quem teve seis filhos: Tomásia, Antonieta, Isabel, Josefina, Tereza Maria e Abel.<sup>17</sup> Enviuvou por volta de 1920, quando seu marido morreu afogado na travessia de um rio. Ainda estava grávida do caçula. Segundo sua neta Maria da Conceição,<sup>18</sup> passou por muitas dificuldades para sustentar seus filhos:

*E depois também ela contava pra nós quando ela ficou sozinha, sem o marido, que ela tinha muito filho, e levava tudo pra roça, tudo junto. Tava grávida, o meu pai, e os, os, e os senhores lá pediam as crianças pra ela... Pedia as meninas, né. Ah, me dá essa, fica comigo, não sei o que. Ela não deu ninguém, né. Hoje [?] ela criou todos, né. Comendo feijão com leite, uma história que ela falava muito, né. Meu pai também dizia que se criou comendo feijão com leite. E [a gente dizia assim], era horrível aquilo, né. E ele dizia, não, vocês não sabem o que é trabalho, é uma... A mamãe criou nós assim. Né, comendo o pouco que tinha, e outras coisas, o leite tinha, o feijão tinha, né. Se comia muito feijão com leite. Era uma coisa.*

Todavia, recusou-se a entregá-los em criação, mesmo diante da insistência dos fazendeiros da região e das dificuldades por que passava. Talvez tenha negado para poupar seus rebentos das dificuldades sofridas quando pequena. Em fins dos

---

14 Entrevista com Maria da Conceição de Oliveira por Rodrigo de Azevedo Weimer em Osório, no dia 29 de setembro de 2014.

15 Fotografia do documento constante do acervo do antropólogo Norton Corrêa, gentilmente cedida pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Osório.

16 Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, Centro de História da Família, microfilme 1391101, Item 6, livro de batismos de libertos de Conceição do Arroio, f. 48, nascimento em 29 de janeiro de 1877. A avó paterna de Felipe era irmã do avô materno de Maria Tereza.

17 Os nomes dos filhos constam no editorial do jornal *Folha do Litoral* por ocasião da morte da monarca (19 de dezembro de 1980, Arquivo Histórico de Osório) e foram confirmados por meio de relatos orais dos netos da rainha.

18 Entrevista com Maria da Conceição de Oliveira por Rodrigo de Azevedo Weimer em Osório, no dia 29 de setembro de 2014.

anos de 1920, ou inícios dos de 1930, partiu de onde sua mãe havia sido escrava para um local chamado Passinhos.<sup>19</sup> Segundo contam os sobrinhos, isto foi possível porque Maria Tereza encontrou um pote de ouro que lhe foi dado pelos fantasmas dos escravos da senzala, em cuja vizinhança residia.<sup>20</sup> Por volta de 1959, estabeleceu-se em Osório. Não há informações mais detalhadas sobre sua coroação, estimada em 1950.<sup>21</sup> Dada a atmosfera mítica que a cerca, os familiares costumam lembrar dela como rainha *desde sempre*. Ao serem questionados sobre o momento de sua coroação, os netos apresentam um estranhamento muito grande diante da indagação: sua avó é naturalizada como rainha. É possível que a partida de Passinhos tenha obedecido ao imperativo de ficar mais próxima espacialmente do local em que podia desempenhar a autoridade real.

As referências do início do século XX são acessíveis por documentação primária e esparsa, e raros depoimentos, e aquelas do fim do século, através da oralidade e de periódicos. Os jornalistas passaram a se interessar pelo maçambique, a partir de sua revalorização na década de 1970. As informações oferecidas pelos documentos escritos e pelo registro oral às vezes são conflitivas; os relatos orais têm uma dimensão lendária. Não cabe tentar desvendar falsidades neles, mas interpretá-los e problematizá-los. A oralidade sempre carece de precisão cronológica, o que explica a abundância de datas aproximativas no breve apanhado biográfico apresentado. Deve-se sempre ter em conta a advertência de Portelli: a memória *significa*, mas também *simboliza*.<sup>22</sup>

Algumas décadas contêm um vácuo de informações. Estima-se que Maria Tereza tenha assumido a função de rainha

---

19 A partida para a cidade foi datada de forma aproximativa por meio do mesmo editorial apresentado na nota 15.

20 Entrevista com Antônio Francisco por Miriam de Fátima Chagas, Mariana Balen Fernandes e Cíntia Beatriz Müller em Osório, no dia 22 de fevereiro de 2002. Entrevista com Manoel Francisco Antônio por Rodrigo de Azevedo Weimer em Osório, no dia 10 de outubro de 2013.

21 BRANCO, Estelita; GARCIA, Rose Marie Reis; MARQUES, Lilian Argentina Braga. *Maçambique: Coroação de Reis em Osório*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 1999. p. 36.

22 PORTELLI, Alessandro. Historia y memoria: la muerte de Luigi Trastulli. *Historia y Fuente Oral*, Barcelona, n. 1, p. 5-32, 1989.

sucedendo à rainha Maria Vergilina, e, já no fim de sua vida (a sucessão se dá por nomeação), indicou sua filha Tomásia como herdeira, na virada da década de 1970 para 1980.<sup>23</sup> De acordo com sua família e a imprensa, Maria Tereza já era, na ocasião, centenária. Tera vivido uma relação eventualmente conflituosa com a Igreja, em virtude de tensões com um tal “Padre Pedro” (vigário de Osório entre 1932 e 1965),<sup>24</sup> lembrado por sua conduta racista e restrições em relação à congada.<sup>25</sup>

Tereza ingressou, no ano de 1966, junto com outra filha de um ex-escravo, com processo judicial<sup>26</sup> para impedir a expropriação de um terreno de uso comum doado pela senhora de escravos Rosa Osório Marques para 24 cativos; esta senhora – que não tinha filhos – deu terras a ex-escravos seus e de seu falecido irmão, os quais haviam trabalhado na fazenda do Morro Alto. Seu testamento continha cláusulas de sucessão geracional indefinida e de inalienabilidade, o que legitimou Maria Tereza Joaquina e Aurora Conceição da Silveira a acionarem o Judiciário, filhas de escravos que eram (os demais possíveis demandantes eram netos), e, portanto, mais próximas da “raiz”.<sup>27</sup> Naquela ocasião, um intruso solicitara judicialmente o usucapião do quinhão comunitário. Mesmo não residindo mais naquele ter-

---

23 Segundo Estelita Branco, Dona Maria Lima – também chamada de Maria Conga – reinou entre 1922 e 1935; Maria Vergilina Monteiro a sucedeu e foi rainha até 1950, quando se iniciou o período de Maria Tereza, até 1978. Por fim, sua filha Tomásia Oliveira foi rainha até 1992, sucedida por sua prima Severina Maria Francisca Dias, rainha até os dias de hoje. Pela exatidão da datação dos anos, não creio se tratar de registros orais, que não costumam ter tal grau de precisão cronológica, ainda que a autora atribua tais informações a entrevistas (Branco, Garcia, Marques, 1999, p. 36).

24 Pedro Henrique Jacobs nasceu na Alemanha em 1904, recebeu ordenação sacerdotal em 1929 e faleceu em 1966. “Obituário”, *Revista Unitas*, ano 55, fascículo 2, p. 191. Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre.

25 Entrevista com Sebastião Francisco Antônio, rei Congo, por Rodrigo de Azevedo Weimer em Osório, no dia 10 de outubro de 2013. Quando da morte da rainha, publicou o *Correio do Povo* (16 de dezembro de 1980, Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa): “Maria Tereza foi Rainha por um longo e conturbado período, durante o qual enfrentou a intolerância de um pároco local, que tudo fez para acabar com a festa, e o ‘desaparecimento da santa’, que acabou sendo localizada no interior do município e trazida de volta para a Igreja Matriz”. A filha de um primo-irmão da rainha goza de grande prestígio comunitário por ter encontrado a santa desaparecida.

26 Fórum de Osório, contestação ao processo de usucapião 175/1966.

27 Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul, Cartório de Órfãos e Ausentes – Viamão, estante 24 e/c, caixa 030.0125, auto n. 108, inventário de Rosa Osório Marques, ano de 1888.

reno, quer pela autoridade real, quer pela maior proximidade genealógica/geracional com os escravos legatários, Maria Tereza foi considerada a representante autorizada das demandas comunitárias. Nos dias de hoje, em um bairro da periferia de Osório (onde residem muitos dos seus familiares), localiza-se a rua “Rainha Ginga Maria Tereza”, homenagem prestada pela Câmara de Vereadores em 1987.<sup>28</sup>

A relação temporariamente conflituosa com a igreja local e a manifestação judicial também constituem, latentes, ações de natureza racializada. Ocorre que, ao apelar ao arcebispo de Porto Alegre para a realização do seu ritual, Maria Tereza colocava-se como porta-voz da comunidade negra, contrapondo-se à violação de uma prerrogativa religiosa. Os negros tinham *direito* de louvar sua padroeira. O mesmo pode ser dito em relação à representação legal em defesa da “terra de usufruto”. Tratava-se de terreno *dos escravos*, que deveria passar *ad infinitum* a seus descendentes, sem vendas ou permutas, conforme as determinações da antiga *sinhá*. Era *dos negros*. Em ambos os casos, Tereza se colocava em defesa de sentimentos de justiça e moralidade, considerados desrespeitados, de uma comunidade racial. Maria Tereza, a um só tempo, foi encarregada e tomou para si a representação coletiva.

Conforme o leitor terá percebido, essa biografia sumária condensa diversos episódios excepcionais e se cerca de uma aura imprecisa, de difícil tratamento por parte do estudioso. Mesmo quando amparado pelo registro documental, veem-se datas aproximativas, registros lacunares, centenários que mais se aproximam do legendário do que do datável, autoridades reais apreensíveis por meio da oralidade, escassez de documentos escritos, fantasmas de escravos dadivosos que oferecem potes de ouro.

Apresento, aqui, uma reflexão a respeito do gênero biográfico, na qual se pautam as possibilidades de escrita de uma biografia impregnada de uma dimensão mítica e de uma trajetória racializada. Mito, aqui, não é tomado como sinônimo de

---

28 Projeto de Lei 08/1987, lei 2.090/1987, Câmara Municipal de Osório.

inverdade ou mistificação mas, pelo contrário, como um relato referente a um passado aparentemente estático, mas que opera no presente daqueles que o narram, explicando o sentido desse momento e organizando-o simbolicamente.<sup>29</sup> Nesse sentido, não constitui minha ambição “desmascarar” as narrativas a respeito da rainha Jinga, mas problematizar a necessidade de compreender por que ela é lembrada de determinadas formas e os significados dos relatos a seu respeito para os maçambiqueiros. Em suma, inferir em que contextos e situações os relatos míticos adquirem sentido.

Assim sendo, parece que a única maneira de sair deste “beco sem saída” esteja em abrir mão das pretensões quanto à viabilidade de distinguir o “real” e o “fictício”, aspectos que estão indissolivelmente imbricados no caso do personagem em questão, mas, pelo contrário, observar os vínculos identitários e sistemas de valores que definem o processo de recordação.<sup>30</sup> Não sou, é evidente, o primeiro historiador a lidar com dificuldades desta natureza. Há muito que se aprende com os medievalistas, já que os personagens por ele biografados também são permeados pela atmosfera lendária. Guardadas as devidas proporções de obras monumentais e de um modesto artigo, sigo a mesma estrutura textual: a primeira parte, já apresentada, com uma narrativa biográfica mais convencional, e, em um segundo momento, a problematização de questões mais específicas.

Quando Georges Duby, por exemplo, biografou Guilherme Marechal, destacou que “menos me preocupam os fatos do que a maneira pela qual eles eram recordados”.<sup>31</sup> Conforme veremos, portanto, a indefinida idade de Maria Teresa ou seu

---

29 LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

30 Assim sendo, este trabalho se inscreve naquilo que vem sendo denominado como “história da memória”. Não se trata mais de perceber os dados de memória como retratos de fatos pretéritos, mas de interpretar as condições socioculturais que levaram à sua produção e reprodução. Consultar: ROUSSO, Henri. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 93-101;

HARTOG, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Editions du Seuil, 2003. Cap. 4.

31 DUBY, Georges. *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Graal, 1987. p. 54.

pote de ouro não são simples imprecisões da memória ou mitificações *a posteriori*, mas têm significados bastante precisos, cujas formas de recordar procuro interpretar. São essas que realmente me interessam.

Desta maneira, percebi rapidamente as dificuldades de vislumbrar o “personagem histórico” que, em certa medida, é inacessível. Pelo contrário, impregnada Maria Tereza por tantas camadas de memória e mito, podem-se perceber as construções sociais em torno dela e seu significado identitário para o grupo, como rainha modelar, espelho a que as outras devem aspirar e exemplo de como devem agir. As pesquisas biográficas de Jean Flori sobre Leonor de Aquitânia<sup>32</sup> e Ricardo Coração de Leão<sup>33</sup> demonstram que a impossibilidade de separar a lenda do histórico *não deve impedir o empreendimento biográfico*. A vida narrada é acessada por meio da lenda. Conforme Flori, “es preciso, pues, decidirse a interpretar los documentos; con espíritu crítico, ciertamente, pero sin expurgarlos a priori de lo que puede parecernos legendario y que, no por ello, carece de sentido e alcance verdadero”.<sup>34</sup> A crítica documental é um momento essencial do trabalho do historiador; contudo, no caso de personagens de forte dimensão lendária, a dificuldade em apreender o real, mesclado com o mítico, não o deve tolher. Antes, cabe indagar os significados ideológicos, bem como as razões para o sucesso destes:

*quelle est la signification historique et idéologique du choix et plus encore du succès de cette image, retenue par l'histoire et diffusée par la légende, une image fondée sur des récits et des documents historiques où, précédemment [sic], histoire et légende se mêlent parfois de manière indissociable?*<sup>35</sup>

---

32 FLORI, Jean. *Leonor de Aquitania: la reina rebelde*. Barcelona: Edhasa, 2005.

33 \_\_\_\_\_. *Richard Cœur de Lion: le roi-chevalier*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1999.

34 “É necessário, portanto, decidir-se a interpretar os documentos; com espírito crítico, certamente, mas sem expurgá-los a priori do que pode nos parecer lendário e que, nem por isso, carece de sentido e alcance verdadeiro” (Flori, 2005, p. 18).

35 “Qual é o significado histórico e ideológico da escolha e, ainda mais, do sucesso desta imagem [de rei cavaleiro], retida pela história e difundida pela lenda, uma imagem fundada nas narrativas e documentos históricos onde, precisamente, história e lenda se mesclam por vezes de maneira indissociável?” (Flori, 1999, p. 26).

Assim sendo, mais do que apreender o “real” por trás de Maria Teresa, cabe destacar a memória de rainha exemplar que ela ocupa, seu papel ideológico ao preservar uma identidade coletiva por meio dos vínculos com o passado, prescrevendo comportamentos por meio de sua representação como rainha ideal. Em suma, cumpre entender a escolha e a eficácia da preservação de uma concepção mítica da personagem:

*Maria Francisca: Jamais, não vai existir outra rainha igual à Maria Tereza.*

*Rodrigo: Porque?*

*Maria Francisca: Porque a Maria Tereza era... firme nas decisões, ela ia, e se ela não podia ela chamava alguém pra... chamava alguém pra... se ela não podia ir sozinha ela chamava alguém e... e fazia as pessoas ir a ela. [...] Ela não conseguia ir até onde o prefeito tava, ela mandava chamar ele... Ela não conseguia ir até o delegado, ela mandava buscar, sabe? Então... E hoje já não é mais nada disso.<sup>36</sup>*

Há um contraste, pois, entre um passado desejável, representado por Maria Tereza e com as características assinaladas, e um presente frequentemente decepcionante. Ao deslocar a questão da distinção entre o histórico e o lendário para a interpretação dos sentidos adquiridos por essas crenças – no caso em tela, um modelo de conduta exemplar para as rainhas e a ser temido por seus súditos –, é possível refletir que, se o “personagem histórico” Maria Teresa é de difícil acesso, o sistema de valores envolvido em sua memória pode ser um bom foco de investigação.<sup>37</sup> Três aspectos míticos serão aqui problematizados: o pote de ouro por ela encontrado, a extensão de sua idade e o desaparecimento de seu corpo anos após seu sepultamento.

---

36 Entrevista com Maria Francisca Dias “Preta”, por Rodrigo de Azevedo Weimer, no dia 7 de outubro de 2013.

37 Apropriei-me, aqui, livremente, das questões e métodos lançados por Jacques Le Goff sobre São Luís, personagem igualmente mitificado pela idealização. LE GOFF, Jacques. *Saint Louis*. Paris: Gallimard, 1996.

Mesmo o título deste artigo, aliás, parte de uma indagação do autor acerca de São Luís, cujas condições de possibilidade de produção de uma biografia de personagem mítico foram postas em questão.

## O FANTASMA E O POTE DE OURO

*Lá do céu vem caindo / Uma garrafinha de ouro em pó  
Quero bem a todo mundo / Eu amo é Nossa Senhora*

Em estudos anteriores investiguei os significados latentes às narrativas dos sobrinhos de Maria Tereza, segundo as quais a futura rainha, que vivia ao lado das ruínas da casa-grande, teria sido surpreendida pelo fantasma de um escravo que lhe bateu à porta e indicou a localização de um tesouro.<sup>38</sup> Mais do que interpretar uma vez mais o conteúdo desta narrativa, tida por mim como uma metáfora da perda de terras pela comunidade de que Maria Tereza faz parte – tendo em vista que ela *perdeu* o ouro que lhe foi dado, trata-se de uma narrativa de *expropriação* de um legado ancestral, tal como a terra herdada dos *antigos* –,<sup>39</sup> recupero aqui a relação com os vetores – isto é, os fantasmas – por meio dos quais a Maria Tereza foi indicada a localização do tesouro. Em suma, retomo o artigo no qual o laço estabelecido entre vivos e mortos estava em pauta.<sup>40</sup>

Basicamente, argumentei que o mito em questão sugere uma dicotomia entre dois tipos de relações dos vivos com os mortos. Pode-se destacar o fantasma que ofereceu o tesouro como o espírito de um escravo assassinado pelo senhor para que sua alma cuidasse daquelas riquezas por toda a eternidade.

---

38 Esse é o relato de Antônio Francisco; de acordo com Manoel Francisco Antônio, a indicação do local do tesouro teria se dado por meio de sonho de sua filha Antonieta. WEIMER, Rodrigo de Azevedo. O ouro dos escravos: metáforas de expropriação de territórios negros no litoral norte do Rio Grande do Sul. In: Encontro Estadual de História da ANPUH – RS, 12., 2014, São Leopoldo, RS. *Anais...* São Leopoldo, RS: Unisinos, 2014. Disponível em: <[http://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br/resources/anais/30/1403793809\\_ARQUIVO\\_Oourodosescravos\\_artigo\\_Rodrigo\\_Weimer.pdf](http://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br/resources/anais/30/1403793809_ARQUIVO_Oourodosescravos_artigo_Rodrigo_Weimer.pdf)>. Acesso em: 26 dez. 2014.

39 WEIMER, Rodrigo de Azevedo. O ouro dos escravos: metáforas de expropriação de territórios negros no litoral norte do Rio Grande do Sul. In: Encontro Estadual de História da ANPUH – RS, 12., 2014, São Leopoldo, RS. *Anais...* São Leopoldo, RS: Unisinos, 2014. Disponível em: <[http://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br/resources/anais/30/1403793809\\_ARQUIVO\\_Oourodosescravos\\_artigo\\_Rodrigo\\_Weimer.pdf](http://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br/resources/anais/30/1403793809_ARQUIVO_Oourodosescravos_artigo_Rodrigo_Weimer.pdf)>. Acesso em: 26 dez. 2014.

40 WEIMER, Rodrigo de Azevedo. Tia Maria Tereza, os fantasmas e o pote de ouro: estruturas e reavaliações funcionais de narrativas míticas sobre a escravidão entre descendentes de cativos. Osório, século XX. *Cadernos do LEPAARQ*, Pelotas, Rio Grande do Sul, v. 11, n. 12, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/issue/view/324/showToc>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

Francisco – *Enterravam a pessoa, faziam fazer o buraco, enterravam e depois colocavam em cima pra cuidar daquilo ali.*

Rodrigo – *E quem ficava em cima?*

Manoel e Francisco – *O morto!*

Rodrigo – *Aquele morto, matavam!*

Manoel – *O senhor matava... matavam a pessoa, enterravam, faziam a cova e depois matavam a pessoa e tu fica, tu fica cuidando aqui. Por isso que diz que assusta a pessoa aquilo ali que viesse sem ser o dono que deve, que é, que dá praquilo ali. Eu acredito que deve ser.*

Rodrigo – *E o senhor matava esse que ele botava, que ele matava e botava ali pra cuidar, era o escravo?*

Manoel – *Era escravo! Os escravos! Claro que era escravo!*<sup>41</sup>

No entanto, ao oferecer preciosidades a Maria Tereza – porque *era para ela*, que conjugava a necessidade (era viúva com vários filhos para criar) e a bondade necessárias ao *merecimento* – o espírito se redimiou e pôde encontrar seu merecido descanso.

*E tu não precisa dizer nada pra ninguém, eu tô dizendo pra ti, tu guarda dentro de ti, logo de noite tu vai mexer ali. [...] Disse, tu cava um pouquinho ali, dali por diante tu não vai mais precisar trabalhar, eu vou te dar uma ajuda pra ti, porque eu mereço descanso. E eu foi feito assim, assim pra mim cuidar disso, meu filho tu tá vencido, eu me lembrei de ti, tu tem coração tão bom, tu ajuda tanto as crianças, vou te ajudar com isso aí. Tu pode mexer, tu pode mexer que eu vou botar na tua mão.*<sup>42</sup>

De acordo com Lévi-Strauss,<sup>43</sup> há duas modalidades de relacionamento das sociedades humanas com o além: a

---

41 Idem.

42 WEIMER, Rodrigo de Azevedo. Tia Maria Tereza, os fantasmas e o pote de ouro: estruturas e reavaliações funcionais de narrativas míticas sobre a escravidão entre descendentes de cativos. Osório, século XX. *Cadernos do LEPAARQ*, Pelotas, RS, v. 11, n. 12, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/issue/view/324/showToc>>. Acesso em: 26 dez. 2014.

43 LÉVI-STRAUSS, Claude. A visita das almas (1951-1952). In: \_\_\_\_\_. *Minhas palavras*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 239.

crença em mortos a quem se recusa o eterno descanso, e, portanto, eles não renunciam a condutas persecutórias em relação aos vivos – e esse é claramente o caso do fantasma em questão, que antes de entregar o tesouro ocupava-se com barulhos aterrorizantes que impediam o descanso de Maria Tereza e sua família. Há também aqueles a quem se rendem homenagens e que, graças à garantia de um repouso eterno, abrem mão de posturas de hostilidade em relação aos vivos. Em muitas sociedades, inclusive na aqui analisada, ambas as disposições mesclam-se.

Alguns estudos têm demonstrado que, na memória dos grupos remanescentes de quilombos, há um jogo entre escravos anônimos a quem se atribuem todas as experiências de sofrimento e maus-tratos, como um mecanismo de subtrair à vivência familiar situações de desumanização – mas ao mesmo tempo, falando delas, indissociáveis que são da memória do cativo – e escravos nomeados, identificados como ancestrais valorizados como constituintes dos ramos e fundamentos familiares.<sup>44</sup> O argumento por mim apresentado anteriormente é o de que o fantasma que conferiu o pote de ouro à futura rainha representa o primeiro caso, quer pela narrativa situá-lo como vítima do arbítrio senhorial, pois foi morto para assegurar a avareza dos senhores, quer porque ele sempre foi mencionado *apenas* como “um moreno”, isto é, de forma anônima.<sup>45</sup>

Sendo assim, sua lembrança encontra-se no registro do *ressentimento*, isto é, “um conjunto de ‘sentimentos’ em que predominam o ódio, o desejo de vingança e, por outro lado, o sentimento, a experiência continuada da impotência, a ‘experiência

---

44 BARCELLOS, Daisy M. et al. *Comunidade negra de Morro Alto*: historicidade, identidade e direitos constitucionais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

RIOS, Ana; MATTOS, Hebe Maria. *Memórias do cativo*: família, trabalho e cidadania no pós-Abolição. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *A gente da Felisberta*: consciência histórica, história e memória de uma família negra no litoral rio-grandense no pós-emancipação, c.1847 – tempo presente. 2013. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2013.

45 Weimer (2014).

continuamente renovada' da impotência rancorosa".<sup>46</sup> Situação distinta é aquela dos ancestrais: "Certamente ela não sentia o mesmo temor de seus avós, os escravos Severina e Ramão (avós de Maria Tereza), que estavam inseridos no pacto homenagem/renúncia à perseguição. Em suma, em termos de *afeto* pelos que já se foram".<sup>47</sup>

Ora, o afeto é estruturante na vivência negra, por fundamentar e firmar as solidariedades interindividuais, familiares e grupais e por estruturar linhagens segundo as quais os negros reorganizaram seus vínculos no Novo Mundo.<sup>48</sup> Conforme veremos nos pontos seguintes, a memória de Maria Tereza cumpre um papel excepcional ao conectar os maçambiqueiros e familiares à ancestralidade – não necessariamente africana, mas à dos negros americanos identificados como *antigos*.

Assim, pode-se compreender o papel do mito na memória dos sobrinhos da rainha. Se aferir a veracidade da lenda foge, aqui, à competência do historiador, cabe interpretar as modalidades de recordação e sistemas de valores subjacentes. Se descartarmos o mito como "mistificação" ou "inverdade" que não se encaixa em pretensões biográficas, não perceberemos que se trata de uma resposta específica – e legítima – à questão destacada por Gilroy: "O desejo de esquecer os terrores da escravidão e a impossibilidade simul-

---

46 ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória e (re)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004. p. 18.

47 WEIMER, Rodrigo de Azevedo. Tia Maria Tereza, os fantasmas e o pote de ouro: estruturas e reavaliações funcionais de narrativas míticas sobre a escravidão entre descendentes de cativos. Osório, século XX. *Cadernos do LEPAARQ*, Pelotas, RS, v. 11, n. 12, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/issue/view/324/showToc>>. Acesso em: 26 dez. 2014. p. 387.

48 No que diz respeito ao período escravista, consultar: SLENES, Robert. *Na Senzala, uma flor*: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. Cap. 4.

No que toca aos arranjos nominais no pós-Abolição, consultar: WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *A gente da Felisberta*: consciência histórica, história e memória de uma família negra no litoral rio-grandense no pós-emancipação, c.1847 – tempo presente. 2013. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2013. Cap. 5.

tânea de esquecer”.<sup>49</sup> Não incluir no assunto os familiares é o desejo de esquecer; atribuí-lo a outros não identificados é a impossibilidade do olvido.

## TODAS AS IDADES DA RAINHA MARIA TEREZA

*Nosso rei de Congo / Pisa devagar  
E a rainha Jínga / Não pode avoar*

Acompanhar a trajetória de Maria Tereza também é verificar a imprecisão dos registros da sua idade em fontes documentais e narrativas orais. Poderíamos acreditar no batistério, pois ele é confirmado de forma aproximativa pelo registro de casamento e esses documentos são, além de assegurados pela oficialidade da fonte, coincidentes com a datação em sua lápide. Esta, contudo, provavelmente foi estabelecida em função daquelas fontes. Não podemos, porém, descartar relatos discordantes: eram comuns registros tardios, em virtude da dificuldade de acesso aos padres para realizar o batismo das crianças.<sup>50</sup> De mais a mais, o que nos interessam são as representações relativas às idades, mais do que o momento do nascimento em si.

É mais fértil indagar-se sobre os significados sociais das vozes dissonantes na indicação da idade da rainha. Como no caso já analisado, cabe aqui ver além de imprecisões ou mistificações. O cálculo, que efetivamente farei para fins ilustrativos, do momento de nascimento da rainha, a partir da idade apontada pelos familiares, é uma racionalização *a posteriori*: ao indicar quantos anos tinha, os parentes não estavam buscando a exatidão de uma data de nascença, mas produzindo leituras que se pode interpretar. Segue um quadro de diversos registros de idades da rainha Jínga:

---

49 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Ed. UCAM; 34, 2001. p. 413.

50 Na Idade Média, era comum as crianças receberem o batismo após os primeiros anos de vida, dada a alta mortalidade infantil e a incerteza quanto à sobrevivência. LE GOFF, Jacques. *Saint Louis*. Paris: Gallimard, 1996. p. 33.

Na comunidade estudada, muitos sequer sabem a idade que têm. A menção ao medievo consiste, apenas, em uma referência de respostas similares a problemas similares, sem implicar, contudo, em outras decorrências.

<b>Registro documental</b>	<b>Ano de nascimento<sup>51</sup></b>	<b>Idade em 1980, sua morte<sup>52</sup></b>
Túmulo	(1886-1980)	94
Batismo 1887	1887 (1887)	93
Certidão de casamento 1908	1886 (1908)	94 (22)
<i>Folha da Tarde</i> 3/1/1977	1873 (1977)	107 (104)
CP 21/12/1977	1873 (1977)	109 (106)
CP 1º/2/1980	1870 (1980)	110
ZH 6/2/1980	1870 (1980)	110
CP 8/2/1980	1870 (1980)	110
<i>Folha do Litoral</i> 19/12/1980 – Editorial	1872 (1980) – “seis de fevereiro, logo após a promulgação da lei do ventre livre”	108
<i>Folha do Litoral</i> 19/12/1980 – Matéria principal	1869 (1980)	111
Projeto de Lei 08/87 – atribuiu à rainha o nome de uma rua no bairro Caravaggio	1871 (morte registrada equivocadamente como tendo ocorrido em 1982)	109 (111)
<b>Entrevistas</b> <b>Registro oral</b> <b>(data da entrevista)</b>	<b>Ano<sup>53</sup></b>	<b>Idade</b>
Severina (sobrinha) 22/12/2001	1865 (1980)	115
Antônio (sobrinho) 22/2/2001	1880 (1980)	100
Marta (neta) 6/10/2013	1870 (1980)	110
Maria Francisca (sobrinha-neta) 7/10/2013	c. 1880 (1980)	100 e poucos

51 Entre parênteses, a data de referência tomada para cálculo do ano de nascimento, considerando a idade do documento ou nele registrada.

52 Entre parênteses, a data registrada no documento; fora do parênteses, a idade presumida no momento de sua morte.

53 Fora do parênteses, a data inferida de nascimento, subtraindo a idade atribuída pela descendência ao ano da morte, que está entre parênteses.

Manoel (sobrinho) 9/10/2013	c. 1880 (1980)	100 e poucos
Almiro (neto) 11/10/2013	1863 (1980)	117
Jussara (neta) 9/11/2013	1875 ou 1865 (1980)	105 ou 115
Luzia (neta) 12/11/2013	1865 (1980)	115
Iara (neta) 14/11/2013	1865 (1980)	115
Renato (neto e filho de criação) 20/12/2013	1878 (1980)	102
José Carlos (neto e filho de criação) 26/12/2013	1865 (1980)	115
Maria da Conceição (neta) 29/9/2014	1867 (1980)	113
Salvador (neto) 30/9/2014	1866 ou 1868 (1980)	112 ou 114
Maria César [Mariazinha] (neta) 16/10/2014	1868 ou 1869 (1980)	111 ou 112

Quadro 1 – Registros de idades da rainha Jinga

As referências mais comuns oscilam em torno dos 110 anos ao falecer, em 1980. Nesta ocasião, houve registros nos jornais *Folha do Litoral*, próximo que estava à comunidade osoriense, e no *Correio do Povo*, que vinha publicando notícias sobre o maçambique e a rainha havia anos. Noticiaram o fato com pesar, destacando a falta que faria à congada, as dificuldades para a realização da festa naquele ano e para a sucessão.<sup>54</sup> Foi, realmente, uma comoção no município de Osório, o que é corroborado pelos relatos dos netos. No que toca à idade, a imprensa “já estava”, em 1977, às vésperas dos 110, como foi noticiado pelo *Correio do Povo* e a *Folha da Tarde*, de acordo com o apresen-

54 Morreu a rainha Jinga da festa dos maçambiques. *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1980. Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

Editorial: Tia Maria Tereza (Rainha Ginga). *Folha do Litoral*, Aracruz, ES, 19 dez. 1980. Arquivo Histórico de Osório.

Povo chora a morte de tia Maria Tereza. *Folha do Litoral*, Aracruz, ES, 19 dez. 1980. Arquivo Histórico de Osório.

tado na tabela. A idade menos distante daquela registrada no batismo foi apontada pelo familiar mais próximo, Renato, neto e filho de criação, que afirmou que Maria Tereza viveu até os 102.

É bastante provável que não se tivesse acesso à documentação oficial de uma senhora que era, simplesmente, reconhecida como “muito velha”. Boa parte de sua vida, ao longo do século XX, muito provavelmente transcorreu à margem de registros formais, o que ajuda a entender a dificuldade do pesquisador em percorrer seus passos.<sup>55</sup> O que procuro sublinhar, contudo, é que *nunca se apontou uma idade inferior ao marco simbólico de cem anos*. Isso por uma razão muito simples: a superestimação da idade da rainha a colocava em uma posição de vínculo mais próximo com a ancestralidade escrava – motivo pelo qual alguns a apontaram como escrava, e não como nascida de ventre livre.

Quanto mais longeva a rainha, mais próxima se tornava dos laços primordiais que não se queria perder e com os quais estabelecia um elo *em sua condição de monarca*. Era assim que funcionava, diga-se de passagem, a monarquia divina na região do Congo / Angola: segundo Vansina, a ideologia da realeza decorria da crença nos antepassados.<sup>56</sup> Na monarquia das congadas havia um espaço de intermediação com aqueles qualificados como “os antigos”. Nesse sentido, o centenário deve ser tomado, mais do que como registro exato, como signo de longevidade; portanto, e principalmente, de ancestralidade. Quanto à imprensa, certamente bebia na tradição oral, mas também a alimentava ao divulgar a idade atribuída à rainha.

## OS DOIS CORPOS DA RAINHA JINGA MARIA TEREZA

*Nosso rei, nossa rainha / Tão olhando com emoção  
Nós dançamos pra eles / Para dar nossa saudação*

Em meados da década de 1980, faleceu Antonieta, filha da rainha Maria Tereza, que, solteira, cuidou dela até o fim da

---

55 Nesse sentido, minhas dificuldades para a análise psicológica da rainha são muito maiores do que as de estudiosos de nobres medievais, como os citados anteriormente.

56 VANSINA, Jan. O Reino do Congo e seus vizinhos. In: OGOT, Bethell Allan. *História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 647-694.

vida. Ninica, como era conhecida entre os familiares, foi sepultada no mesmo jazigo de sua mãe. No entanto, para consternação de todos, os restos mortais da rainha Jinga não estavam mais ali. Tal circunstância excepcional foi interpretada pela neta que contou essa história como um indício de santidade: “Não, até pra nós, até pra nós assim, como ela, como ela era muito católica, e muito religiosa mesmo, né. Bah, ela rezava demais. Ainda os guris disseram assim, será que a vó virou santa? Sumiu? Fica uma pergunta assim no ar, a gente não vai dizer, ah...”<sup>57</sup>

A entrevistada seguiu em sua narrativa: “Pra nós é como se fosse um milagre. Se realmente aconteceu isso aí. Pra nós é... Seria, bah! Porque do jeito que ela era devota. Religiosa, e tudo, a crença dela mesmo, que acreditava sempre naquilo ali, ela tinha a fé dela, portanto, pra ti ver que essa autoridade dela de onde vem, sabe?” A mesma entrevistada relatou, ainda, que o povo costumava acender velas para sua avó e ter pedidos atendidos, provavelmente em virtude do espectro de santidade que progressivamente lhe foi emprestado pela religiosidade popular. De fato, encontrei velas derretidas em seu bem cuidado túmulo no cemitério de Osório.



Foto 3 – Velas no túmulo da rainha Jinga Maria Tereza, outubro de 2013  
Fotografia: Rodrigo de Azevedo Weimer

---

57 Optei por manter o anonimato nesta entrevista.

O fato é que, por meio desta fábula – e a destinação dada ao corpo da monarca jamais será conhecida – obtivemos de sua neta a informação de que sua autoridade era originária da fé em Nossa Senhora do Rosário; por meio da sugestão de outros exemplos de autoridade monárquica, europeus e africanos, é possível pensar nos fundamentos e no papel do corpo real na continuidade da dinastia. Como assinala Mello e Souza, nas congadas encontravam-se catolicismo e monarquia europeus e congolezes.<sup>58</sup>

Não se pretende, com isso, postular vínculos genéticos entre tais monarquias – até mesmo o exemplo africano referente ao golfo da Guiné representa área distinta daquela de origem da maior parte dos cativos que vieram ao sul brasileiro –,<sup>59</sup> mas vínculos lógicos que ajudam a pensar casos distantes mas assemelhados de monarquias de inspiração divina. Por outro lado, Alberto da Costa e Silva aponta o fato de, também no Congo (origem efetiva da maior parte dos escravos do Sul), o rei ser considerado “um ser sagrado, um inquite vivo”.<sup>60</sup>

Claude Meillassoux<sup>61</sup> recuperou o autor J. Hopkins, que viu na divinização da autoridade imperial no Império Romano uma forma de garantir a perenidade do poder *para além da pessoa* do imperador. O autor extrapola tais observações à ritualização da morte real nas monarquias do golfo da Guiné, na medida em que observa que a divinização tendia à dissociação do rei das coisas temporais.

Ernst Kantorowicz,<sup>62</sup> por meio da exegese de textos jurídicos, investigou as raízes medievais da teoria mística dos dois

---

58 MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravista: história da coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

59 De acordo com Gabriel Berute, no lapso 1788-1802, mais de 90% dos cativos trazidos aos portos do sul procediam da África Central Atlântica; no intervalo entre 1809 e 1824, tal proporção decaiu para mais de 70%. Ainda assim, trata-se de cifras impressionantes.

BERUTE, Gabriel. *Dos escravos que partem para os portos do Sul: características do tráfico negreiro do Rio Grande de São Pedro do Sul, c. 1790 – c. 1825*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006. p. 71-75.

60 COSTA E SILVA, Alberto da. *A manilha e o libambo: a África e a escravidão de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

61 MEILLASSOUX, Claude. *Antropologia da escravidão: o ventre de ferro e dinheiro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995. p. 140.

62 KANTOROWICZ, Ernst. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

corpos do rei, que vigiu na Inglaterra principalmente a partir da dinastia Tudor. Essa teoria, legitimadora do poder real, sustentava a existência de uma natureza dual do corpo do rei: uma humana, física e, portanto, mortal, e outra mística, contendo a dignidade real e seu domínio sobre o reino. Dada sua perenidade, assim como a da autoridade monárquica, o corpo místico/político era entendido como imortal, ao contrário da parcela física.

Recupera-se aqui esse autor não no sentido de buscar raízes medievais ou traços de continuidade na autoridade da Jinga, e sim algumas ideias que ajudem em uma reflexão sobre a autoridade monárquica, não mais no âmbito de um reinado da Antiguidade, do golfo da Guiné ou da Inglaterra medieval/moderna, mas no de uma monarca afrodescendente em um folguado popular religioso. Essa é uma diferença que ressalta o caráter sagrado de sua autoridade, já bastante acentuada entre monarcas seculares. É verdade que a dualidade do corpo real não ajuda na interpretação do episódio do sumiço do corpo de Maria Tereza, mas existem alguns traços que, a exemplo dos Tudor, apontam que a autoridade da rainha Jinga ultrapassa a mortalidade de seu corpo físico.

A região do Congo-Angola oferece elementos cultural e historicamente mais próximos. Se apontarmos a descontinuidade na memória da rainha africana e da brasileira, em termos de conteúdo, Nzinga e Maria Tereza se reencontram em um plano estrutural: no poderio feminino, forte, absoluto, inquestionável; na subordinação aos religiosos nos momentos de coroação.<sup>63</sup> Uma iconografia na obra do capuchinho Cavazzi de Montecuccolo<sup>64</sup> nos apresenta a rainha Nzinga fumando cachimbo em reverência aos seus ancestrais.<sup>65</sup> Ora, todos os vínculos tecidos pela memória entre Maria Tereza e o passado implicam a legitimação da autoridade sobre o maçambique. Se o culto aos ancestrais é, de fato, uma característica central da religiosidade na África Central, para os negros de Osório,

---

63 A rainha Jinga é coroada no primeiro dia da congada pelo padre, o que constitui uma das fontes da dependência dos maçambiqueiros em relação à Igreja Católica.

64 Esse clérigo esteve em missão em Angola no século XVII e foi confessor da rainha Nzinga.

65 MONTECUCCOLO, Antonio Cavazzi de. *Njinga, reine d'Angola: la relation de Cavazzi de Montecuccolo* (1687). Paris: Chandeigne, 2011. p. 88.

maçambiqueiros ou não, a *lembrança* e a *presença* dos *antigos* é fundamental para a constituição de sua identidade de grupo e para seu modo de estar no mundo.<sup>66</sup>



Figura 1 – Rainha Jinga fumando em homenagem aos ancestrais<sup>67</sup>

Além da transcendência do corpo espiritual e da legitimação do poder real por meio do contato com a ancestralidade, temos a rainha Maria Tereza como representante de Nossa Senhora do Rosário, assim como os Tudor representavam Deus. Aqui os reis *representavam* o sagrado, em vez de *serem* divinos. Apesar disso, o caráter sacro sempre está presente. No caso, há um caráter dual entre humano e carnal diante do espiritual e divino, e esses últimos persistem diante da morte. Finalmente, *mutatis mutandis*, Maria Tereza era – e esse é um dos motivos da admiração por ela – uma “monarca absoluta”, sábia e resoluta no

---

66 WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *A gente da Felisberta: consciência histórica, história e memória de uma família negra no litoral rio-grandense no pós-emancipação, c.1847 – tempo presente*. 2013. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

67 MONTECUCCOLO, Antonio Cavazzi de. *Njinga, reine d'Angola: la relation de Cavazzi de Montecuccolo (1687)*. Paris: Chandeigne, 2011. p. 88.

âmbito de sua corte, na qual “governava” e “tudo determinava”. Nesse sentido, o significado dado ao sumiço de seu corpo físico foi a transmutação para o corpo espiritual, algo interpretado na religiosidade popular como milagre.

É evidente que não proponho uma transposição mecânica entre as situações referenciadas e a congada de Osório; apenas trago alguns elementos para reflexão. As diferenças, de fato, ressaltam tanto quanto as semelhanças. O duplo corpo do rei foi objeto de intensa teorização na Baixa Idade Média, enquanto as crenças que constato expressavam convicções populares jamais formalizadas. Entendia-se a sociedade cristã incorporada ao corpo místico/político dos Tudor, ao passo que não creio que os maçambiqueiros estivessem contidos no corpo da rainha Jinga.

Além disso, o episódio que me leva a crer em um corpo espiritual da Jinga perene ocorreu meia década após a morte da rainha, quando sua sucessora Tomásia já havia sido coroada. Ora, Kantorowicz apontou animados debates acerca da perenidade do corpo místico do rei durante o estágio liminar entre a morte do antecessor e a coroação/unção do novo rei que dava continuidade à linhagem. A situação era ilustrada pela imagem da fênix, que morre e revive. Pelo contrário, o corpo místico de Maria Tereza parece decorrer mais de sua dignidade e méritos pessoais sob o ponto de vista dos fiéis – pois a ausência do corpo físico só foi constatada quando a “fênix” já havia renascido – do que de uma característica intrínseca à sucessão das rainhas do maçambique em geral. Inexistem relatos da mesma natureza entre as demais Jingas.

A exemplo das monarquias inglesa e francesa estudadas por Marc Bloch,<sup>68</sup> Maria Tereza curava. Ao contrário dos “reis taumaturgos”, todavia, esse poder não se dava através do poder do toque e tampouco era inerente à função real por intercessão de Deus. Pelo contrário, Maria Tereza curava graças à perícia como benzedeira na manipulação de ervas, chás e rezas. Claro, a fonte daquilo poderia ser lida como inspiração divina. Também fazia partos. Atividades aparentemente descoladas do papel

---

68 BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

monárquico – tanto que não foram praticadas por suas sucessoras –, que em seu caso contribuíram para a legitimidade real e para o caráter de “rainha exemplar” atingido.

## CONCLUSÃO: UMA ILUSÃO BIOGRÁFICA COLETIVA?

*Nós vamo-nos embora, não fica ninguém*

*A Virgem do Rosário vai com nós também*

Pierre Bourdieu<sup>69</sup> critica, no empreendimento biográfico, os riscos de se recair em leituras lineares e teleológicas, nas quais as vidas aparecem preestabelecidas, dotadas de uma coerência ilusória, desdobramentos naturais de processos sem contradições, esvaziados de aspectos multifacetados. Infelizmente, no que toca à rainha Jinga Maria Tereza, não há muito como escapar à armadilha, já que ela chega a nós, sobretudo, por meio de fontes orais que a percebem em função de seu papel ritual na congada do maçambique de Osório. A maior parte dos depoimentos, aliás, provém de seus netos, que tendencialmente têm uma lembrança doce e carinhosa dos avós.

Assim, diante do desafio lançado, dentre outros, por Carlos Aguirre Rojas,<sup>70</sup> confesso-me fracassado. Meu material empírico raramente me permite perceber as encruzilhadas enfrentadas por Maria Tereza,<sup>71</sup> suas contradições,<sup>72</sup> golpes de sorte e mudanças súbitas.<sup>73</sup> Os dados empíricos dificilmente apontam para algo além de caminhos lineares, para aquilo que “poderia ter sido”. Mas, antes de lamentar esse fracasso, cabe significá-lo, isto é, interpretá-lo naquilo que pode ter de esclarecedor.

---

69 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.) *Usos e abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 183-191.

70 AGUIRRE ROJAS, Carlos. La biografía como género historiográfico: algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales. In: SCHMIDT, Benito B. *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul, RS: EDUNISC.

71 Uma exceção está no relato da opção que teve, entre “dar” seus filhos ou criá-los.

72 Uma exceção está no relato de que ela era contrária a conflitos em função da terra, “pois da vida nada se leva” e sua paralela atuação para recuperar terras de uso comum usucapidas por um forasteiro.

73 Uma exceção está em ter encontrado um pote de ouro, que teria mudado sua vida ao implicar a migração. Outra, na assunção da coroa do maçambique.

A “pessoa” Maria Tereza é indissociável da “personagem” rainha, mesmo se procurarmos segmentar as entrevistas realizadas com seus familiares e aquelas realizadas com maçambiqueiros: os guardiões da memória do maçambique são seus sobrinhos, e alguns netos participaram da congada; mesmo os que não o fizeram, criaram-se naquele ambiente. O maçambique é entendido como uma grande *irmandade*, e o papel de rainha exemplar em que foi investida dificulta percebê-la além de sua função ritual. Contudo, se não podemos fugir a essa limitação, é possível discuti-la.

Em primeiro lugar, há que se considerar que, justamente para que Maria Tereza tivesse eficácia como “rainha exemplar”, sua atuação deve ter sido verdadeira e considerada adequada. Nos termos da epígrafe de Borges apresentada no início deste texto, para que sua atuação pudesse configurar-se em destino, havia muitas “causas entreveradas” em jogo; o destino não se impõe por si só. Ela demonstrou as características pessoais necessárias ao exercício de sua função como monarca, de tal forma que sua autoridade foi invocada em momentos exteriores à prática ritual, ao benzer, fazer partos, frequentar a igreja, auxiliar enfermos, e eventualmente em termos de politização racial, como no momento em que assumiu a representação jurídica comunitária na contestação de um processo de usucapião, na defesa de terrenos apropriados coletivamente, ou, ainda, quando defendeu o direito dos negros de louvar sua padroeira.

Se sua atuação se subsumisse à atuação ritual, seria uma rainha como outras; pelo contrário, o desempenho de algumas monarcas é criticado, ou merece indiferença, e o seu é exaltado, certamente também pelo exercício dessas funções para além da autoridade sobre os maçambiqueiros. Em sua escrita sobre Mozart, Norbert Elias aponta a inadequação da separação entre o “gênio” e o “homem”.<sup>74</sup> Ora, no caso em questão parece difícil separar a “rainha” da “mulher”, já que essa frequentemente é acessada por meio da excelência reconhecida naquela. Ao que parece, a “máscara” “rainha” fundiu-se ao “rosto” de Maria Tereza. *Foi exatamente isso que possibilitou que ela encarnasse o papel que dela era esperado.*

---

74 ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

Lembro da fala de Maria Francisca Dias, segundo a qual “não vai existir outra rainha igual a Maria Tereza”. As palavras de Iosvaldyr Bittencourt Júnior sintetizam muito bem a forma como os maçambiqueiros se lembram dela, bem como os motivos pelos quais sua autoridade é evocada até hoje: “A sua autoridade ferrenha permitiu a unidade do grupo por muito tempo. Comentam os maçambiqueiros que ela era muito respeitada pelas autoridades políticas, civis, militares e eclesíásticas. Com um simples pedido seu, um integrante do maçambique que não tivesse disciplina no grupo ou bom comportamento social, podia ser preso pelas forças públicas militares”.<sup>75</sup> Eu ouvi muitos relatos similares, o que aponta para uma memória assentada, consolidada e, principalmente, compartilhada.

Concluo com um trecho de uma entrevista de Manoel Francisco Antônio. Sobrinho da rainha, com 93 anos em 2013, dançou no grupo dos 14 aos 65 anos. Ele lembra que, quando era novo, os mais velhos também lhe invocavam a autoridade de uma rainha antiga, em muito similar a Maria Tereza:

*Rodrigo: E o senhor chegou a conhecer essa Maria Conga?*

*Manoel: Não. Não conheci.*

*Rodrigo: E quem foi que lhe falou dela?*

*Manoel: Os, os, os velhos. O, o Lula, o tal de Lula, os capitães da espada era o Ilório e o velho Fernando. Que era o capitão da espada. E o Lula, esse, era o chefe de quan, quando eu conheci. Era o Lula que era o chefe do Maçambique.*

*Rodrigo: E esses alcançaram essa Maria Conga?*

*Manoel: Esses alcançaram. Por que eles falavam sempre falavam nela, nas festas que nós íamos. Eles diziam, ah, se fosse no tempo da Maria Conga.*

*Rodrigo: Ah, eles diziam isso?*

*Manoel: Diziam assim.*

*Rodrigo: Mas isto, quando tinha algo errado, que eles diziam do tempo da Maria Conga?*

---

75 BITTENCOURT JÚNIOR, Iosvaldyr. *Maçambique de Osório: entre a devoção e o espetáculo, não se cala na batida do tambor e da Maçaquaia*. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006. p. 119.

*Manoel: Lá do tempo da Maria Conga, se tava errado eles vieram, e ela era uma pessoa como exemplo.*<sup>76</sup>

Tal como Maria Conga era lembrada na juventude do senhor Manoel Francisco Antônio, hoje é Maria Tereza quem é tomada como a rainha exemplar, ocupando um lugar idêntico. Provavelmente, Dante de Laytano referia-se à primeira, em 1945 – ocasião em que Manoel tinha 25 anos e Maria Tereza provavelmente vivia em Passinhos:

*Houve uma rainha Ginga nos ternos de Osório, a antiga Conceição do Arroio, cujas tradições de energia e compenetração chegaram até os dias de hoje, e assim os pretos ainda falam de que quando alguém do terno estava num “assalto” e se servisse de doces, fazendo-o de maneira menos delicada, servindo-se às mãos cheias, por exemplo, mandava logo a rainha que devolvesse os doces todos, e os agarrasse um de cada vez (Laytano, 1945, p. 41).*

Sem dúvida, ambas desempenharam de forma considerada excelente as prerrogativas que lhes cabiam. As máscaras sociais – que não são ilusórias, já que possuem fundamentos e efeitos reais –, as concepções compartilhadas do significado de “ser uma boa rainha”, estavam lá. Esse lugar persistiu inalterado na memória ao longo do tempo, mas foi ocupado por monarcas diferentes, desde que seu comportamento fosse considerado digno dele. Nesse sentido, podemos nos questionar até que ponto a representação coletiva foi tão ilusória assim. Perpetuaram-se na recordação aquelas que desempenharam a contento o papel esperado de uma rainha; a bem dizer, com maestria. Adquire sentido, portanto, no nosso caso, a proposição de Elias de que o “genial” só pode ser percebido por meio das configurações sociais em que está inscrito.<sup>77</sup>

De forma alguma se subestima a importância do talento individual – inclusive na atuação em demandas de sentido racial –, já que é a eficiência no desempenho de papéis

---

76 Entrevista com Manoel Francisco Antônio por Rodrigo de Azevedo Weimer em Osório, no dia 10 de outubro de 2013.

77 ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

sociais que confere uma situação privilegiada na obediência e no comportamento dos maçambiqueiros. Trata-se, simplesmente, de compreender os quadros sociais que tornam as individualidades mais ou menos eficazes. Por isso é impossível separar o histórico do mítico, ou a “tia” Maria Tereza da “rainha” Maria Tereza. E é isso que não podemos perder de vista ao nos perguntarmos se é possível escrever a biografia da rainha Jinga.

# MÚSICA, AFORRELIGIOSIDADE, IDENTIDADE NEGRA E FONOGRAFIA: TRAÇANDO CAMINHOS NO PÓS-ABOLIÇÃO (1910-1930)<sup>1</sup>

*Caroline Moreira Vieira*

Nas primeiras décadas do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, constituía-se um mercado musical que prosperava ao som de canções populares, sendo preponderante a ação dos músicos negros nesse processo, interagindo com as questões do seu tempo – buscando caminhos possíveis dentro da realidade racial e social excludente e hierarquizada, aproveitando as oportunidades abertas no pós-Abolição.

A música torna-se uma fonte reveladora para a análise histórica das experiências de músicos negros e pobres e pode ser encarada como um veículo para a expressão de identidades, de críticas, de amores, de conflitos e de religiosidades. Assim, acreditamos ser possível perceber os embates, as formas de organização, as percepções sociopolíticas e seu modo de vida para compreender como se construíam as identidades e solidariedades que guiavam suas atitudes em uma sociedade marcada pelo racismo e pelas desigualdades.

## I

As empresas fonográficas constituíram um importante campo de atuação para músicos das camadas populares no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, incluindo mui-

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da minha dissertação de mestrado em História Social, incluindo algumas reflexões do doutoramento em curso. Consultar: VIEIRA, Caroline Moreira. *Ninguém escapa do feitiço*: música popular carioca, aforreligiosidades e o mundo da fonografia (1902-1927). 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2010.

tos negros. As gravadoras, na maioria dos casos de matriz estrangeira, vinham percebendo o mercado promissor que poderia ser aberto com a música local, captando os interesses do público.

A gravação de discos seria encampada por várias empresas, com destaque para o pioneirismo da Casa Edison, a partir de 1902, aliada à marca Odeon em 1913. Pela quantidade de discos que se produzia no período, é possível ter uma ideia da grandiosidade deste setor e do mercado que se formava.<sup>2</sup>

A constituição desse setor comercial contava com a popularidade alcançada pelos músicos antes de se relacionarem com a fonografia, uma vez que cantavam em bares, teatros e outros espaços da cidade. Dois dos principais cantores da Casa Edison seriam apresentados nos catálogos de divulgação, juntamente com as canções gravadas, como o “popularíssimo” Baiano e o “apreciadíssimo” Eduardo das Neves, ambos músicos negros. O retorno financeiro para um empreendimento desse porte seria certamente mais garantido caso os investimentos fossem direcionados a cantores de sucesso e popularidade.<sup>3</sup>

O empreendimento da Casa Edison e das outras gravadoras gerou desdobramentos para o campo musical brasileiro e para os próprios artistas. Entretanto, para além dos aspectos comerciais que moviam seus interesses, o processo de gravação de músicas resultou em diálogos e relações marcadas por confluências e tensões, gerando implicações na trajetória de vida dos músicos.

A Casa Edison anunciava por meio dos seus catálogos de divulgação um grande estoque de produtos: “Tenho sempre em depósito todas as óperas, as melhores modinhas e boas bandas”.<sup>4</sup> A divulgação de discos foi iniciada no catálogo de

---

2 Em 1911 a produção da Casa Edison alcançou cerca de três mil gravações com tiragem de 750 mil discos, levando em conta apenas as tiragens iniciais de 250 cópias de cada matriz. A fábrica da Odeon, em 1913, tinha previsão de produção de um milhão e 500 mil discos por ano.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. p. 195-198. Muitas músicas citadas ao longo deste artigo podem ser ouvidas na página eletrônica do Instituto Moreira Salles, disponível em: <acervo.ims.com.br>. As datas das canções se referem ao registro da primeira gravação em disco. Para algumas, há uma estimativa quanto ao ano.

3 Catálogo da Casa Edison para o ano de 1902, p. 51.

4 Catálogo da Casa Edison para o ano de 1902, p. 51.

1902, afirmando ser a única no Brasil a ter as “conhecidíssimas modinhas do popular cançonetista BAHIANO e o apreciado CADETE” assim como “as melhores polcas, valsas e dobrados etc., tocadas pela banda do CORPO DE BOMBEIROS”<sup>5</sup> (grifos do original). Deste modo, anunciavam um “Grande e escolhido repertório de fonogramas nacionais e estrangeiros”<sup>6</sup>, com o mais variado repertório em marchas, dobrados, polcas, tangos, maxixes, valsas, shotts e mazurca, óperas em italiano, operetas, romanzas e cançonetas napolitanas, cantos espanhóis, quadrilhas, gargalhadas inglesas e hinos nacionais e estrangeiros. Ao lado dessas canções, havia um amplo repertório de gêneros populares como modinhas, lundus, choros e, incluído no catálogo de 1913, o samba.<sup>7</sup>

Havia espaço para oferecer nos catálogos a produção musical popular, muitas compostas e cantadas por negros, indicando uma diversidade no gosto musical. Assim como havia público com variados interesses musicais e não apenas gostos direcionados às canções estrangeiras.

O fato de existir um pujante mercado de discos que aproximava comercialmente gravadoras, casas de venda e músicos populares nos distancia de interpretações que partem do pressuposto de um modelo cultural exclusivamente europeu a ser seguido nos primeiros anos republicanos. A visão que se construiu deste período da história do Brasil é de que ele seria caracterizado pela incompetência no âmbito cultural, imitando as nações mais civilizadas, não conferindo relevância aos gêneros musicais nacionais e populares.<sup>8</sup>

Impressiona a variedade de temáticas abordadas nas letras das músicas: os tempos da escravidão, as relações amoro-

---

5 A Banda do Corpo de Bombeiros, sob a regência de Anacleto de Medeiros, foi uma das bandas principais no momento inicial de gravação. Catálogo da Casa Edison para o ano de 1902, p. 52.

6 Catálogo da Casa Edison para o ano de 1902, p. 43.

7 Catálogo da Casa Edison para o ano de 1913. Até meados de 1920 há indefinições nos gêneros musicais. SANDRONI, Carlos. *Féiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. p. 84-99.

8 Consultar: GOMES, Ângela de Castro; ABREU, Martha. A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia”. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 10, jan. 2009.

sas, o universo dos afrodescendentes e suas diversas manifestações culturais como jongs, batuques, capoeiras e religiosidades. A música *Vira Negrada*, por exemplo, poderia sugerir um sentido de coletividade e pertencimento étnico.<sup>9</sup> Essa evidência pode sugerir algumas possibilidades para pensarmos como negros e negras construíam laços identitários no âmbito das redefinições de lugares sociais e políticos no pós-Abolição.

É recorrente nas composições críticas às desigualdades sociais, abordando a impossibilidade de se arcar com as despesas do cotidiano, como no samba de autoria de Caninha, *Onde Está o Dinheiro*, em versos como “Onde é que está o dinheiro/ Berra o Pita e o povo inteiro [...] / Mas não é só ele a sofrer/ Pois também sofre o povo inteiro [...] / De manhã vem o senhorio/ E vem o maldito padeiro”.<sup>10</sup> Também na música *Não se Ganha para Comer* ressaltam-se problemas como o pagamento de aluguéis, a falta de dinheiro e de alimentação; identifica-se o contraste entre pobres e ricos: “Não se pode mais viver/ Com os tais de senhorios/ Que nos levam o cobre todo[...] / Não se pode mais falar/ Nem tão pouco reclamar [...] / É assim que o pobre sofre/ Em silêncio a sua mágoa/ Vendo alguém beber champanhe/ Enquanto ele bebe água”.<sup>11</sup>

Entre as temáticas suscitadas nas canções, estavam presentes os feitiços, as macumbas, os canjerês, os ebós, as mandingas, os despachos, as urucubacas, os candomblés e outras expressões que remetem ao campo do sagrado afro-brasileiro. Havia referências aos maus olhados, às coisas-feitas, às comidas de santo, à possibilidade de “amarrar” o amado e de ter o santo forte. Pediam proteção por meio de figas e benzeções e abordavam entidades e orixás.<sup>12</sup> Como na música *Sai Exu*:

---

9 *Vira negrada*, n. 121122; *Jongo de pretos*, n. 120269 e 120527; *Batuque de pretos*, n. 108102; *Capoeira*, n. 399 e 10260. Catálogo da Casa Edison para o ano de 1902.

10 Gênero samba, intérprete Baiano, Odeon n° 122.135, 1921-1926.

11 Gênero samba, partitura n° 21554, Coleção Almirante, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

12 Algumas composições com essas temáticas: *O feitiço é um fato*, n. 12888, 1929; *Macumba gegé*, n. 122410, 1923; *O Cangerê*, n. 121728, 1915-1918; *Candomblé*, Parlophon, n. 12866, 1928; *Canto de Exu* e *Canto de Ogum*, Parlophon, n. 13254, 1928-1929. É interessante notar que alguns nomes de grupos musicais possuíam títulos bem sugestivos, como Conjunto Africano, Grupo do Além, Grupo do Moringa, Banda do Grupo dos Africanos.

*Vamos saravá / O calunga*  
*Vamos saravá/ Vamos saravá*  
*Quem madruga / Vamos saravá*  
*Vamos saravá / Omulu*  
*Vamos saravá / Sai exu*  
*Vamos saravá / Alivia teus oios*  
*Que eu não quero protesta*  
*Eu já fechei meu corpo*  
*Por isso digo/ Sai azar*  
*Tenho o corpo fechado*  
*Pra receber o que vié, tá com medo?*  
*Pode manda pra cima de mim*  
*Teu sujo candomblé/ Pode faze despacho*  
*Com cabeça de urubu, ô macumba*  
*Hei de sair à rua / Gritando sempre*  
*Sai exu*<sup>13</sup>

Divindade tão controversa, identificada como mensageiro divino, personificação do diabo, senhor da magia, da manipulação, da feitiçaria, podendo agir tanto para o bem, quanto para o mal, a figura de Exu estaria presente em diversas canções gravadas de grande sucesso, apesar do esforço de diversos cultos em escondê-lo em busca de legitimação.

Na canção *Sai Exu*, percebemos diversos símbolos e práticas inerentes ao ritual dos cultos afro-brasileiros, expressos de modo muito direto, como a expressão “saravá”, que é um termo usado por umbandistas como saudação.<sup>14</sup> A expressão *sai, Exu* remete ao ato de despachar: “Enviar Exu, por meio de oferendas de comidas, bebidas, cânticos e sacrifício animal, aos orixás, para levar-lhes pedidos e ao mesmo tempo impedi-los de perturbar a cerimônia”.<sup>15</sup>

---

13 Jongo africano, intérprete Baiano, compositores Donga e Otávio Vianna, Odeon n. 122144, 1922. Esta música estava incluída no repertório dos Oito Batutas, segundo consta na partitura n. 36922, coleção Almirante, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

14 CACCIOTORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. p. 227.

15 CACCIOTORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. p. 103.

Outros seres espirituais são saudados na canção, como Omulu, que é o orixá das doenças epidêmicas, como a varíola. “Seu caráter é temível, pois não sendo bem cultuado, pode [...] distribuir doenças mortais. É por isso, considerado muito poderoso”.<sup>16</sup> Pelo seu domínio sobre as doenças fatais, é considerado o “senhor do cemitério”. Por outro lado, como pode curá-las, é chamado de “médico dos pobres”. Por essas razões, é um orixá muito respeitado.<sup>17</sup> Além de Exu e Omulu, a falange dos calungas também é mencionada na música, sendo seres “que vibram na Linha de Yemanjá (água)”.<sup>18</sup>

Em *Dona Clara*, também percebemos vários elementos dos cultos afro-brasileiros:

*Fui em Dona Clara / Numa macumba  
Com Exu falar / Fazer um feitiço  
Pra cima de ti / Pra você me deixar  
Mas tu mulher / Tens o santo forte  
Não quer me largar / É filha de Ogum  
Sobrinha de Xangô / Neta de Oxalá  
Se o feitiço não te pegar / Meus santos vão te amarrar  
Uma negra velha / De cachimbo torto  
Que tinha na boca / Me chamou num canto  
Me disse baixinho / Esta mulher está louca  
Pegou três pauzinhos / Jogou para o alto  
Na encruzilhada / Nhonhô vai embora  
Me disse em segredo / A mulher está amarrada  
Você me despreza / Você me abandona  
Não sei por que / Vou pedir vingança  
A meu anjo da guarda / Pra você sofrer  
Imploro a Deus / Ao meio dia em ponto  
Com as mãos para o céu / Hei de te ver na rua  
Com o saco nas costas / Apanhando papel*<sup>19</sup>

---

16 Ibidem, p. 193.

17 Omulu (ou Omolu) cobre o rosto e o corpo com palha por causa da varíola que lhe deixou marcas, e também por representar o mistério da morte e do renascimento (Ibidem, p. 193-194).

18 Ibidem, p. 76.

19 *Dona Clara*, samba, intérprete Patrício Teixeira, compositores Donga e João da Baiana, Odeon n. 10084-a, 1927. Partitura n. 6860, coleção Almirante, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Nesta música, há menção a diversas entidades a quem se recorreria para o auxílio de problemas particulares. Exu aparece novamente na linha de frente tanto como mediador e comunicador, quanto para fazer o feitiço como mensageiro de outras divindades. O feitiço nessa canção, como na maioria das analisadas, está associado a relações amorosas. Nesse caso, se refere à ação de fazer um feitiço para se ver livre da mulher que, por sua vez, também fez um feitiço para amarrar o homem amado. Porém, há na narrativa mais um elemento simbólico: a mulher tinha um santo forte e era ligada a diversas entidades, como Oxalá, Xangô e Ogum.<sup>20</sup>

Muitas simbologias religiosas estavam explícitas nas canções, desafiando os padrões estéticos almejados pelo modelo civilizatório europeu. Desta forma, esses elementos adentravam em espaços profanos, realizando um fluxo de trocas simbólicas entre terreiros, música gravada e a sociedade mais ampla.

Certamente, a gravação de músicas era orientada pela lógica do mercado, perseguindo o que fazia sucesso. Contudo, gerava variadas apropriações, adquirindo sentidos diferenciados. Quem lia títulos de músicas como *Bom Despacho*, *Sai Exu*, *Até Parece Coisa Feita*, *Ninguém Escapa do Feitiço* e *Urucubaca Miúda* poderia ter leituras particularizadas dos valores e dos sentidos religiosos. As recepções variavam de acordo com os ouvintes que carregavam consigo diferentes experiências culturais, fazendo com que os valores afroreligiosos nas canções fossem compreendidos segundo o nível de aproximação com eles. As conexões entre as canções gravadas e os elementos afroreligiosos podem ter colaborado para aproximar pessoas de diferentes camadas sociais dos mitos, das entidades e dos orixás abordados, assim como das práticas e dos valores do ritual.<sup>21</sup> Por outro lado, podem ter

---

20 “Estar amarrado” significa um indivíduo ficar atado, preso depois de ser atingido por vibrações maléficas em sua vida e em seus negócios. CACCIOTORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. p. 48.

21 *Bom despacho*, gênero dobrado, compositor desconhecido, intérprete Banda da Casa Edison, Odeon n. 40071, 1904-1907. *Sai Exu*, gênero jongo, compositor Donga e Otávio Viana, intérprete Baiano, Odeon n. 122144, 1922. *Até Parece Coisa Feita*, gênero samba, compositor Caninha, intérprete Grupo do Além, Odeon n. 121674, 1920. *Ninguém Escapa do Feitiço*, gênero samba, compositor Caninha, intérprete Garrido, Odeon n. 121682, 1915-1921. *Urucubaca Miúda*, gênero maxixe, compositor desconhecido, intérprete Baiano, Odeon, n. 120987, 1912-1915.

gerado imagens de temor e perigo em torno do simbolismo que cerca os cultos afro-brasileiros.

Um caminho de análise das canções é pensá-las como espaços em que se divulgavam imagens de suas manifestações culturais e religiosidades e, também, representações raciais no contexto de pós-Abolição, em que os músicos negros poderiam colocar, em alguma medida, suas identidades em destaque.

Contudo, é preciso levar em consideração que as identidades culturais negras são híbridas e dinâmicas, o que nos leva a compreendê-las, a partir da sua historicidade e multiplicidade.<sup>22</sup> Os indivíduos e os grupos sociais carregam consigo elementos das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias de sua origem, mas sua composição cultural resulta do encontro de vários elementos culturais que se conectam de diferentes formas em espaços e tempos variados.<sup>23</sup>

Assim, tornam-se relevantes os apontamentos de que mesmo em lugares diferentes e com características particulares, as histórias de luta dos negros têm sido permeadas por experiências semelhantes, a partir da memória da escravidão, dos africanismos e das experiências religiosas, construindo interpretações de suas vivências por meio da música, enfocando o caráter híbrido do Atlântico negro.<sup>24</sup>

A gravação e a menção a expressões do culto afroreligioso nos instrumentos de propaganda que eram os catálogos, mesmo num contexto de repressão, levam-nos a transcender o dualismo entre repressão e resistência, implicando em relações baseadas nas negociações e no compartilhamento de valores afroreligiosos. Os músicos procuravam estratégias de interação com as empresas fonográficas em busca de reconhecimento social, profissionalização da carreira artística e recursos financeiros. Donga falaria a respeito: “Vivemos assim mal acostumados [...] no meio de literatos e poetas, apreciadores de música e nós apreciadores da letra, poesia”.<sup>25</sup>

---

22 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Ed. UCAM; 34, 2001. p. 33-100.

23 HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. p. 52.

24 Gilroy (2001, p. 55-65).

25 Depoimento de Donga, 01 de dezembro de 1966, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Coleção Depoimentos para Posteridade, transcrição em fevereiro de 2010.

Talvez a busca por aceitação social pudesse obscurecer os conflitos raciais, pois as canções revelavam um jogo de inclusões e exclusões, de forma explícita ou implícita, de elementos associados à identidade negra, revelando resistências e estratégias, encontrando interstícios no interior da sociedade para expressar culturalmente seus pertencimentos.<sup>26</sup> Nesse ínterim, o uso da ironia, da galhofa, das inversões sociais e da jocosidade podem ser vistas como estratégias linguísticas que atenuam as identidades negras e a explicitação das hierarquias sociais e raciais.

Algumas composições imprimiam suas percepções sobre a figura dos negros e dos brancos na sociedade. A composição *Festa de Branco* revela tensões raciais, diferenciando, em tom de humor, elementos associados ao que é de branco e o que é de negro:

*Festa de branco*  
*Sempre acaba em arrelia*  
*Se vai de barriga cheia*  
*E sai com ela vazia*  
*Eu não me passo*  
*Pra estas festas de chique*  
*Por causa de uma branca*  
*Já quiseram me prender*  
*Fui numa festa*  
*Na casa de um capitão*  
*Vi um gato com fome*  
*Dormindo lá no fogão*  
*De madrugada*  
*Quando a festa se acabou*  
*O dono da casa*  
*Foi chorar quanto gastou*<sup>27</sup>

É interessante considerar esta letra em contraste com outra composta pelos mesmos músicos, Baiano e Pixinguinha, no mesmo ano, caracterizando o que seria uma festa de negro:

---

26 HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham; London: Duke University Press, 2013. p. 64.

27 Música de autoria de Pixinguinha e Baiano. Cantada por Francisco Alves. Odeon, n. 10.130-a, 1928.

*Samba de nêgo  
Não se pode frequentá  
Só tem cachaça  
P'ra gente se embriagá  
Eu fui n`um samba  
Em casa de mãe Ignes  
No melhor da festa  
Fomos todos pro xadres  
Vinho e licores  
Acaçá e aberém  
Nos pé do Santo  
Tava um monte de vintém  
No fim do samba  
Minha cabôca chegô  
Virei os óio  
E meu santo me pegô  
Cahi de lado  
Vim de frente, vim de banda  
Meu santo disse  
Qu`eu vinha lá de Aruanda.<sup>28</sup>*

Por esses exemplos, é possível analisar as percepções dos músicos acerca das diferenciações e das repressões, demarcando elementos associados ao universo dos brancos e dos negros, sem, contudo, deixar de mencionar os diálogos sociais. As canções, analisadas de forma isolada ou comparativamente, indicam a

---

28 A letra foi transcrita, a partir da sua partitura que faz parte da Coleção Almirante – Museu da Imagem e do Som (B2074), por isso, a grafia das palavras não foi modificada, respeitando a pronúncia característica da tradição oral. A letra da composição é de Baiano e a música de Pixinguinha. Foi gravada pela Odeon, registro número 10.111-a em 1928, por Francisco Alves. A palavra samba nesse contexto assume um sentido de festa e não de gênero musical, o que é muito recorrente nesse período. Acaçá é uma comida afro-baiana, “uma pasta de farinha de arroz ou de milho, com água e sal, cozida em ponto de gelatina, envolta, ainda quente, em porções grandes, em folhas verdes de bananeira da preferência de vários orixás, como Oxalá (de arroz e sem sal), Nana, Ibêji, Yemanjá e também Exu (feita de milho)”. Aberém “é um bolo de massa de milho ou arroz, amolecido na água e moído na pedra, misturado com açúcar e ligeiramente aquecido, é enrolado em folhas de bananeira, atado com fibras do tronco, sendo então cozido no vapor”. É comida votiva de Omolu e Oxumarê. CACCIOTORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. p. 34-36.

leitura da realidade social e cultural em que estavam inseridos. Expressavam suas identidades, suas religiosidades e suas culturas, mas também encontravam meios de estabelecer elaborações, comparações e críticas sobre as relações raciais vivenciadas.

Do quantitativo de músicas analisadas, os conflitos raciais apareciam pouco nas letras das canções e, quando esse assunto era abordado, se dava de forma satírica e irônica. É preciso problematizar os silenciamentos, pois os não ditos são muito reveladores. O *ethos* discursivo, conceito da análise do discurso que indica como o enunciador constrói estratégias linguísticas para se apresentar ao outro, revela a construção de uma imagem positivada de si, visando à conquista da empatia e da confiança do interlocutor. Nesse sentido, podemos inferir o desejo dos músicos de inserção e de aceitação social, assim como a busca de legitimação e autenticidade para suas produções.<sup>29</sup>

Pensar nas representações raciais e nas identidades negras em uma sociedade recém-saída da escravidão nos direciona para os enunciadores, ou seja, os músicos, observando como se representavam, lidando com as relações de poder e as hierarquias raciais. Variáveis vão interferir nas suas escolhas, como o lugar que ocupavam na sociedade, suas relações sociais e suas identidades culturais. Assim, o campo discursivo é uma arena de possibilidades para a análise das fontes musicais, fornecendo pistas para pensarmos a materialidade do texto, as condições de circulação e as apropriações.

A abordagem dos conflitos raciais acionando o humor como recurso linguístico leva à problematização da questão. Tornar um discurso risível, se, por um lado, suaviza os significados, por outro, pode escamotear críticas muito severas, restringindo seu entendimento ao contexto de quem fala, pois há nuances entre o que se fala e o que realmente quer ser falado. Assim, há que se ter um cuidado maior para analisar as composições dentro do seu contexto histórico, percebendo que o campo discursivo está permeado por tensão e conflito. Como enunciados, as temáticas das músicas, assim como os silenciamentos, podem revelar relações de poder e

---

29 MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 70-73.

estratégias de inserção social. O ato de compor dos músicos pode ser visto como formas de resistências que não confrontam diretamente, mas que dialogam e agem dentro das possibilidades que se encontram impostas, podendo, por exemplo, introjetar formas de monitoramento e controle, conformando seus comportamentos aos códigos sociais. Uma vez reconhecendo o que era e o que não era permitido, usavam desse conhecimento para expressar suas práticas culturais e se relacionar socialmente.<sup>30</sup>

Assim, as composições podem ser compreendidas a partir dos usos e dos significados dos recursos linguísticos e metafóricos. Para Bakhtin, a palavra é indissociável do seu contexto histórico, e por isso é fundamental a compreensão dos seus significados para a coletividade e a análise do seu uso cotidiano. A linguagem se evidencia em situações de comunicação, pois as ideias são construídas de forma dialógica. Cada enunciado se configura numa produção social e linguística, portadora de valores culturais, humanos, ideológicos estéticos e morais.<sup>31</sup>

As músicas constituíram-se em formas de comunicação possíveis entre os músicos e a sociedade mais ampla, com uso de tom irônico, satírico e lúdico, mas com significados identitários, políticos, sociais e raciais evidenciados. Ao cantar seus amores, assim como as desigualdades e hierarquias sociais e raciais, os músicos expressavam suas posições diante de questões do seu cotidiano.<sup>32</sup>

---

30 Reflexão baseada na relação estabelecida entre autoridades policiais e músicos analisada por: HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham; London: Duke University Press, 2013. p. 64.

31 BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 1997. p. 279-287.

32 Sobre a concepção de participação política para além das vias eleitorais e a possibilidade de artistas populares fazer política por meio de sua arte, consultar: MARZANO, Andréa; ABREU, Martha. Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lúcia Bastos Pereira das (Org.). *Repensando o Brasil dos Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 121-150.

ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de História. In: SOIHET, Raquel (Org.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Faperj/ Mauad, 2005. p. 409-423.

GOMES, Ângela de Castro. Venturas e desventuras de uma república de cidadãos. In: SOIHET, Raquel (Org.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Faperj, 2003. p. 152-154.

## II

A profissionalização do setor era concomitante com a construção da identidade de músico, envolvendo uma dinâmica em que precisaria lidar com a autoria, o plágio, o roubo, a compra, o valor monetário atribuído às suas canções, à aceitação do público e das gravadoras e o registro em disco. A elaboração das identidades envolvia tensões de variadas motivações, tanto pessoais, quanto profissionais.

A abordagem não apenas da produção musical, mas propriamente da trajetória de vida marca a identificação dos músicos como sujeitos que fizeram escolhas numa sociedade marcada pelos preconceitos raciais e pelas hostilidades às camadas desprivilegiadas social e economicamente.

Os músicos possuíam elementos identitários que os aproximavam, mas que não eliminavam as possibilidades de conflitos e tensões, pois imprimiam leituras particularizadas da sua própria vida e das relações sociais e profissionais que estabeleciam. Ao se escrever sobre a trajetória da vida pretende-se levar em conta escolhas e decisões num ambiente de dificuldades para as camadas populares e particularmente para os afrodescendentes, revelando suas práticas e costumes.

Muitos músicos se relacionaram com a fonografia no período abordado. Nossa escolha foi guiada por critérios como a identidade negra, obedecendo à condição de serem afrodescendentes compositores e/ou intérpretes e à maior incidência de conteúdo afrorreligioso na sua produção musical. Estabelecemos um cruzamento de dados, a partir de pesquisas em diversos acervos, para identificar músicos com esse perfil e que tivessem atuado com regularidade na indústria fonográfica, cantando e compondo canções. Analisamos quase toda a obra musical dos artistas selecionados, de 1902 até o fim da década de 1920, para termos uma dimensão da proliferação e da disseminação de letras com versos cujas temáticas se relacionavam com os cultos afro-brasileiros.

As experiências no pós-Abolição, as trajetórias de vida, a inspiração nas afrorreligiosidades para compor canções e as

interações com a fonografia são alguns referenciais identitários que aproximam os músicos escolhidos e estabelecem nexos entre as formas de se praticar música, sociabilidades, rituais e valores religiosos compartilhados.

Eduardo das Neves, Baiano, Caninha, Sinhô, Amor, Heitor dos Prazeres, Patrício Teixeira, Pixinguinha, Donga e João da Baiana nasceram no fim do século XIX. Nesse contexto pós-Abolição, debates importantes estavam sendo travados, encontrando ressonância na experiência de vida destes sujeitos, como a definição dos lugares que seriam ocupados pelos afro-descendentes. A gravação e a venda de músicas se colocavam como oportunidades para músicos pobres e remediados, negros e mulatos, com talento.

Esses músicos mantiveram interações variadas com as gravadoras. Uns atuaram apenas como intérpretes, outros como compositores e instrumentistas. Também houve variações quanto ao período de atuação, pois alguns tiveram uma maior participação nos primeiros anos do século XX até fins da década de 1910; outros atuaram do fim da década de 1910 até meados de 1920; e alguns, por sua vez, atravessaram esse período.

Manoel Pedro dos Santos, conhecido como Baiano, nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 1870. Mulato, compositor e cantor de grande sucesso na cidade do Rio de Janeiro, atuou pela Casa Edison desde 1902. Tal como Eduardo das Neves, foi contratado pela Odeon, sendo intérprete de um representativo repertório de músicas que durou ao menos até 1924. Atuou como cançonetista do teatro do Passeio Público e no circo Spinelli e figurou em pequenos filmes.<sup>33</sup>

Eduardo Sebastião das Neves nasceu em 1874. Conhecido como Dudu das Neves, Palhaço Negro, Crioulo Dudu ou Negro Dudu, era um artista muito presente no cenário cultural da cidade e um dos primeiros a gravar músicas. Constam atuações como cantor, compositor e palhaço de circo, local onde teria iniciado sua carreira ainda no fim do século XIX. Compôs

---

33 DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/baiano>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

diversas músicas, muitas delas gravadas, e atuou como intérprete de um repertório variado de canções. Antes de se lançar como artista, foi funcionário da Central do Brasil e soldado do Corpo de Bombeiros. Publicou diversos livros com suas canções pela Editora Quaresma.<sup>34</sup>

José Luiz de Moraes, apelidado de Caninha, nasceu em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, em 1883. Mudou-se ainda criança para a região da Cidade Nova. Ficou órfão mais ou menos aos oito anos, indo morar com parentes, mas fugiu de casa aos 12 anos. Era neto de violinista. Seu apelido Caninha Doce ou simplesmente Caninha fora em decorrência da atividade que exercia, a venda de roletes de cana. Antes da atividade artística, trabalhou como pedreiro e ajudante de mecânico na Marinha Mercante e na carpintaria da Alfândega do Rio, onde permaneceu por 20 anos. Portanto, sua atividade de músico foi desenvolvida paralelamente com outros empregos. Ainda jovem iniciou sua prática de cavaquinho, tendo sido amigo de Donga, Pixinguinha, João da Baiana e Heitor dos Prazeres. Foi um dos fundadores do rancho Dois de Ouro, no bairro da Saúde, e participou também de outros ranchos. Teve atuação ativa na famosa Festa da Penha, na qual lançou diversas de suas músicas.<sup>35</sup>

Caninha disputou na década de 1920 o título de “Rei do Samba” com outro músico muito popular, Sinhô. José Barbosa da Silva nasceu em 1888 no Rio. Faleceu jovem, mas compôs mais de 150 canções, das quais mais de cem foram gravadas. Seu pai exercia a profissão de pintor de paredes e era chorão amador. Aprendeu violão e cavaquinho com um irmão de criação, sargento do Corpo de Bombeiros. Além do choro, desde a infância, ouvia os atabaques dos candomblés da região. Era compositor e pianista, e vivia modestamente de apresentações em sociedades dançantes, bailes carnavalescos e também tocando em lojas de venda de músicas. Por ser autodidata, não sabia leitura e escrita musical, era pejorativamente chamado de “pianeiro”, ou seja,

---

34 DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/eduardodasneves>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

35 DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/caninha>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

quem toca “de ouvido”. Antes de se dedicar à música, trabalhou nos Correios e Telégrafos.<sup>36</sup>

Importante para o teatro de revista, para o qual compunha sambas, Sinhô tinha fama de prezar pela sua aparência física. Negava sua condição de mulato, afirmando ser caboclo. Somente na música *Professor de Violão*, gravada após sua morte, se autodenominou “preto”. De todo modo, não deixou de cantar seus vínculos com o culto afrorreligioso e também não deixou de frequentar o terreiro de macumba de Henrique Assumano Mina do Brasil, seu pai espiritual, a quem submetia suas produções antes de editá-las.<sup>37</sup>

Heitor dos Prazeres, nascido em 1898, na região da Praça Onze, se destacou na carreira musical como compositor e instrumentista. Seu pai era marceneiro e músico, tendo atuado nas bandas da Polícia e da Guarda Nacional. Heitor herdou do pai o talento para música e a profissão de marceneiro. Em entrevista, ele lembrou: “Trabalhei muitos anos, sustentei família na marcenaria, me julgo ainda operário”. Começou cedo nos estudos do cavaquinho, tendo aprendido sozinho. Contou que seu pai ganhou um cavaquinho em uma rifa e ele começou a tocar com uns sete ou oito anos de idade. Compartilhou muitas experiências musicais, desde criança, com Donga, Caninha, Sinhô, João da Baiana.<sup>38</sup>

Heitor dos Prazeres protagonizou disputas pela autoria de diversas canções assinadas por Sinhô. Disputas que chegavam a envolver as gravadoras. Ao tentar gravar a provocativa música *Rei dos Meus Sambas*, direcionada a Sinhô, não conseguiu, pois, segundo ele, este tinha muita influência na Casa Edison. Heitor gravou apenas a música, mas não a letra.<sup>39</sup>

---

36 DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/sinhô>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

37 A música foi gravada por Januário de Oliveira pela gravadora Arte-fône nº 4020, 1932. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/sinhô>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

38 Depoimento de Heitor dos Prazeres, 01 de setembro de 1966, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Coleção Depoimentos para Posteridade, transcrição em janeiro de 2010.

39 Depoimento de Heitor dos Prazeres, 01 de setembro de 1966.

Pixinguinha, apelido conferido a Alfredo da Rocha Vianna Junior, nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1897, segundo sua certidão de nascimento, apesar de ter afirmado ser o ano de 1898 o de seu nascimento, em entrevista. Sobre a origem do seu apelido, contou que sua avó materna era africana e que ela lhe conferiu o apelido de “Pizinguim”. Entretanto, seu suposto significado lhe teria sido informado posteriormente pelo músico Almirante, que encontrou em um dicionário africano que Pizinguim significava “pequeno bom”.<sup>40</sup>

Seu pai, além de ser funcionário da Companhia de Telégrafos, era músico amador e promovia reuniões de chorões em sua casa, que era frequentada por Irineu de Almeida<sup>41</sup> que ensinou Pixinguinha a tocar flauta. Além do pai, seus irmãos também eram músicos: Otávio Vianna, apelidado de China, tocava violão e cantava; Henrique e Léo tocavam cavaquinho e violão, respectivamente; Edith era pianista e Hermengarda não se tornou cantora profissional por proibição do pai. Pixinguinha exerceu diversas funções no campo musical, como flautista, saxofonista, cantor, arranjador, compositor e orquestrador.<sup>42</sup>

Atuou como flautista na orquestra do Cine-Teatro Rio Branco e por volta de 1913 passou a integrar o Grupo do Caxangá, organizado por João Pernambucano, de inspiração nordestina, tanto no repertório, quanto nas vestimentas.<sup>43</sup> A música *Cabocla de Caxangá* se tornou um sucesso no carnaval de 1914. Em 1917, Pixinguinha passou a trabalhar na orquestra do Cinema Palais, que tocava durante as apresentações dos filmes mudos. Luciano Gallet, pianista, solicitou que ele formasse um

---

40 Segundo suas irmãs o apelido teria sido atribuído por uma prima. SILVA, Marília T. Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha*: filho de Ogum Bexinguento. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998. p. 8-12.

Henrique Fóreis Domingues, conhecido como Almirante (1908-1980) era cantor, compositor e pesquisador da música brasileira.

41 Irineu de Almeida (1873/1916) era integrante da Banda do Corpo de Bombeiros.

42 DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/pixinguinha>>. Acesso em: 25 jan. 2010. Depoimento de Pixinguinha, 06 de outubro de 1966, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Coleção Depoimentos para Posteridade, transcrição em fevereiro de 2010.

43 DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/pixinguinha>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

grupo para se apresentar na sala de espera do cinema. Seria formado, assim, Os Oito Batutas, continuação com modificações do Grupo do Caxangá. O grupo tornou-se uma atração à parte do cinema. Com a fama, fizeram excursões por diversas regiões do país e chegaram a Paris, patrocinados por Arnaldo Guinle, em 1922.<sup>44</sup> O músico também manteve ligações com o teatro, tendo sido regente da Companhia Negra de Revista dirigida por De Chocolat, em 1926, formada por artistas negros.<sup>45</sup> No carnaval de 1921, Pixinguinha e Os Oito Batutas participaram da Grande Companhia Nacional de Revistas, encenando *Se a Bomba Arrebenta*, aproveitando a popularidade da composição de Donga com o mesmo título.<sup>46</sup>

João Machado Guedes nasceu em 1887. Seu apelido, João da Baiana, lhe foi atribuído em função da origem baiana de sua mãe. Em depoimento, disse que os avós eram ex-escravos e sua mãe teria se beneficiado com a Lei do Ventre Livre. Perguntado a respeito da condição econômica de sua família, afirmou que ela “tinha um recursozinho”, porque seus avós possuíam uma quitanda de artigos afroreligiosos e sua mãe fazia doces, possuindo “quatro ou cinco tabuleiros daqueles e os empregados saía [sic] vendendo pela rua”.<sup>47</sup>

Compositor e pandeirista de sucesso já nas décadas de 1910 e 1920, recebeu influência da própria família: seu irmão, apelidado de Mané, foi palhaço do circo Spinelli, além de tocar cavaquinho e violão. João da Baiana acompanhava Eduardo das Neves nesse circo. Segundo ele, não teve “mestre de música”. Disse que a irmã tocava violino e a mãe gostava muito de cantar e “dava muito samba, muita festa, candomblé em casa”, dos quais ele participava, convivendo com Donga e Heitor dos Pra-

---

44 Na viagem a Paris foram Donga, Pixinguinha, China, Nelson Alves, José Alves de Lima, José Monteiro e Sizenando Santos, modificando o nome do grupo para Os Batutas. Arnaldo Guinle, pertencente a uma família abastada, forneceu apoio ao futebol e a músicos de origem popular.

45 Depoimento de Pixinguinha, 06 de outubro de 1966.

46 SILVA, Marília T. Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha*: filho de Ogum Bexinguento. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998. p. 32. *Se a Bomba Arrebenta*, gênero samba, compositor Donga, intérprete Grupo do Louro, Popular n. 4028/4029, 1920.

47 Depoimento de João da Baiana, 24 de agosto de 1966, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Coleção Depoimentos para Posteridade, transcrição em fevereiro de 2010.

zeros. No seu depoimento informou ainda que, às vezes, ia à casa de Pixinguinha. Disse que “os garotos formava [sic] a roda de samba [...] E eu é que tocava melhor pandeiro. Então, os garotos, Heitor dos Prazeres, Getúlio Marinho, essa turma então, me entregava o pandeiro”. Afiliado ao candomblé, gravou muitas músicas que remetiam a essa temática, e algumas inclusive eram cantadas no início das sessões.<sup>48</sup>

Trabalhou como aprendiz no Arsenal da Marinha aos nove anos de idade e depois começou no batalhão de artilharia como ajudante de cocheiro. Trabalhou no cais do porto e, tempos depois, passou a exercer a função de fiscal geral da estiva, motivo pelo qual não acompanhou Os Oito Batutas, grupo de que fazia parte, juntamente com Pixinguinha e Donga, em viagem a Paris. A sua ausência na viagem foi justificada mediante a seguinte argumentação: “Tinha grande compromisso lá [no cais do porto] e naquela época eu ganhava bem também [...] não ia deixar a minha colocação para acompanhar o incerto”.<sup>49</sup>

Compositor e instrumentista, nascido em 1889 em Salvador, Getúlio Marinho da Silva, o Amor, como era conhecido, mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança. Frequentou o reduto da Praça Onze, as casas das tias baianas e as rodas de samba. Teve sua trajetória artística ligada a ranchos carnavalescos. Fez parceria com Elói Antero Dias na composição de algumas canções.<sup>50</sup>

Amor teve músicas gravadas pela Odeon, algumas muito próximas dos cânticos sagrados, que não sabemos se foram compostas por ele para serem cantadas também nos terreiros ou se sua inspiração veio desses espaços religiosos para serem gravadas. Frequentava os terreiros de João Alabá, Assumano e Abedé.<sup>51</sup> Gravou vários pontos de macumba, como ponto de Iansã, de Ogum e de Exu, citados, respectivamente, a seguir:

---

48 Depoimento de João da Baiana, 24 de agosto de 1966, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Coleção Depoimentos para Posteridade, transcrição em fevereiro de 2010.

49 Depoimento de João da Baiana, 24 de agosto de 1966.

50 Elói Antero Dias, conhecido como Mano Elói, nasceu e morreu no Rio de Janeiro (1888-1971). Era cantor, compositor e instrumentista. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/amor>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

51 Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Arte Editora, 1977. Vol. 1, p. 711.

*Fala: Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo*

*Coro: Para sempre seja louvado*

*Fala: Quem é de boa noite, boa noite.*

*Quem é de a benção, a benção.*

*A benção, minha mãe*

*Fala: Sua mãe vos abençoe, meus filhos*

*Fala: Vamo saudar nossa mãe<sup>52</sup>*

*Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo*

*Para sempre seja louvado*

*Quem é de boa noite, boa noite*

*Quem é de a benção, a benção*

*A benção, meu pai*

*Pai Ogum vos abençoe<sup>53</sup>*

*Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo*

*Para sempre seja louvado*

*É hora, gente*

*Vamos saudar Exu*

*Exu- é*

*Ganga-ganga malê ganga<sup>54</sup>*

---

52 Ponto de Iansã, batuque, intérprete Elói Antero Dias e Getúlio Marinho, domínio público, Odeon n. 10679, 1927-1930. Iansã é um orixá feminino, rainha guerreira, dona dos ventos, raios e tempestades. CACCIOTORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. p. 140.

53 Ponto de Ogum, batuque, intérpretes Elói Antero Dias e Getúlio Marinho, domínio público, Odeon n.º 10679, 1927-1930. Ogum é um dos orixás mais cultuados no Brasil, tendo seu aspecto de deus guerreiro ressaltado, sendo deus do ferro, da agricultura, da guerra, da caça, protetor de todos que trabalham com artes manuais e com instrumentos de ferro (Ibidem, p. 188).

54 Macumba, canto de Exu, motivo popular, intérpretes Elói Antero e Getúlio Marinho, acompanhamento do Grupo Africano, Odeon n. 10690, 1927-1930. Supomos que a referência na letra da canção ao termo “ganga” se relaciona a um título de chefe supremo de uma união de terreiros, o mesmo que o tatá dos cultos de origem congo-angola. Pode também se referir a Exu ou pode significar o mesmo que mágico, feiticeiro, vidente (Ibidem, p. 131). Já a expressão “male” ou “malê” pode se referir a uma designação genérica conferida no Brasil aos negros maometanos, em especial os hauçás. Embora sudaneses, adotaram a religião do Islã, dominante no norte da África. No Rio, os negros maometanos eram chamados de Alufás. A referência ao termo na canção pode também estar ligada à expressão “malei”, uma provável corruptela de “malê”, que significa uma entidade-guia, chefe da falange do orixá Ogum (Ibidem, p. 168).

A gravação dos chamados pontos de macumba demonstra de que modo a cosmovisão afroreligiosa poderia extrapolar os terreiros e os locais que lhe eram próprios. Na verdade, essas canções são pontos cantados de evocação de orixás e entidades. Cada um dos orixás e das entidades tem seu cântico sagrado específico, cantado na forma de homenagem quando “descem” e quando partem. Há pontos de incorporação e de desincorporação de entidades, respectivamente, conhecidos como pontos de descida e de subida.<sup>55</sup> O próprio ato de pedir a bênção implica respeito e reconhecimento da autoridade dos espíritos e orixás. Pedir bênção significa uma forma de reverenciar e demarcar um lugar na hierarquia religiosa, marcando a presença do sagrado nas músicas.

Patrício Teixeira Chaves, conhecido apenas como Patrício Teixeira, violinista, cantor e compositor, nasceu na Cidade Nova em 1893. Não conheceu os pais e trabalhou desde cedo como vendedor no comércio. Suas primeiras manifestações musicais se deram ainda quando era menino. Ele disse ter sido criado por uma família que lhe deu um violão e que começou a cantar e a tocar com cerca de dez anos. Entrou para o clube carnavalesco Triunfo das Ondas do Mar, onde era “mestre de canto”. Depois, foi trabalhar no comércio e lá “não tinha tempo de tratar de arte musical.” Afinal, nesse momento, segundo ele, “ainda não se fala em arte, não era arte, aquilo era brincadeira de criança”.<sup>56</sup>

Com a gravação em disco, apresentações ao público e, posteriormente, com a radiofonia, Patrício obteve grande popularidade. Chegou a cantar também no teatro. Rejeitou algumas oportunidades de ir para o exterior, justificando que nunca tinha saído do Brasil porque “estava muito bem” e “não precisava”,

---

55 CACCIOTORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. p. 213.

A macumba foi um culto que precedeu a umbanda, em que orixás e caboclos eram louvados em cantigas em português, os chamados pontos de macumba.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 189.

56 Depoimento de Patrício Teixeira, 01 de dezembro de 1966, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Coleção Depoimentos para Posteridade, transcrição em fevereiro de 2010.

pois “A vida me sorria. [...] Eu era muito querido aqui, tinha tudo que eu queria [...] era bem recebido em todo lugar”.<sup>57</sup>

Há registros de sua atuação nas gravadoras Parlophon e Columbia, mas segundo ele, “onde eu gravei duro mesmo foi na *Odeon* e na *Victor*”. Seu repertório gravado era muito diverso, incluindo modinhas, emboladas, toadas sertanejas, valsa, lundus e sambas. No fim dos anos de 1920 se tornou professor de violão.<sup>58</sup>

Donga, Ernesto Joaquim Maria dos Santos, nasceu no Rio de Janeiro em 1890 e era filho de Amélia dos Santos, “tia” baiana da Praça Onze. Seu pai era pedreiro e nas horas vagas tocava bombardino.<sup>59</sup> Sua mãe gostava bastante de cantar e promovia festas com muita música em sua casa. Sobre Pixinguinha, Donga afirmou tê-lo conhecido ainda na infância. “A mãe dele tratava minha mãe de comadre.” Ele sinalizou sobre a circulação dos músicos pela cidade, “nessa época, todos os chorões, todas as pessoas que [queriam se divertir] andava em todos os bairros”. Iniciou o aprendizado no cavaquinho aos 14 anos, depois passou para o violão.<sup>60</sup>

É possível perceber que as trajetórias de vida desses músicos foram traçadas paralelamente, apesar das tensões. Notamos a convivência pessoal e o compartilhamento de suas experiências de vida. Nos casos em que não podemos nos certificar de uma proximidade pessoal desde a infância, podemos falar de aproximações em ambientes culturais, como nas rodas de samba e choro, no circo, na Festa da Penha, na Praça Onze, nos bailes carnavalescos, nos ranchos, no teatro de revista, nas gravadoras e em outros espaços sociais em que circulavam.

Um ponto comum é o exercício de outras funções antes da carreira musical. Logo, cabia-lhes o perfil de trabalhadores. Com base no que afirmaram, quase todos começaram desde muito cedo a trabalhar, seja como marceneiro, vendedor, estiva-

---

57 Depoimento de Patrício Teixeira, 01 de dezembro de 1966.

58 Depoimento de Patrício Teixeira, 01 de dezembro de 1966.

59 É um instrumento de sopro da classe dos metais, pertencente à família das tubas.

60 Depoimento de Donga, 01 de dezembro de 1966. Consta como sendo de sua autoria em parceria com Mauro de Almeida, o primeiro samba registrado na Biblioteca Nacional em 1916, *Pelo Telefone*, e gravado em 1917 pela Odeon.

dor ou outras atividades. Alguns deles não largaram seus empregos, mesmo já fazendo sucesso com a música. Podemos supor que a combinação da atividade de músico com outros ofícios se deu em função de necessidade financeira, por insegurança no campo musical, ou porque alguns poderiam simplesmente encarar a música como diversão.<sup>61</sup>

A primeira experiência musical de quase todos os músicos investigados foi no próprio ambiente familiar. A presença de músicos em suas famílias garantiu-lhes o início do aprendizado de algum instrumento musical. Com exceção de Pixinguinha, nenhum músico citado frequentou espaços de aprendizagem musical regular e mesmo ele o fez na década de 1930, quando recebeu diploma pelo Instituto Nacional de Música.<sup>62</sup>

Certamente, ser bem-visto pelo público era uma busca constante, mas havia também a necessidade de reconhecimento por parte das gravadoras, de jornalistas e de intelectuais. Para Sinhô, particularmente, essa era uma preocupação ainda mais latente.<sup>63</sup>

Críticas dirigidas às ações das gravadoras foram evidenciadas nas falas dos músicos. Donga indagou: “Você quer saber de uma coisa, esse negócio de gravação, não quero ser exigente, mas tem sempre uns negócio [sic] que não vai pela vontade do autor”. Patrício Teixeira fez uma crítica mirando os cantores. Segundo ele, “prevalecia o nome dele [do cantor], o resto ninguém queria saber [...] o sujeito canta ali, ele só conhece a música pelo cantor. É de fulano de tal, o cantor”, mas “O autor não tinha vez, só o cantor”.<sup>64</sup> O intérprete é que angariava prestígio e reconhecimento social. Nesse sentido, a crítica de Patrício Teixeira faz sentido, pois os próprios catálogos de divulgação da Casa Edison não continham os nomes dos compositores das músicas, apenas os dos cantores.

---

61 HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham; London: Duke University Press, 2013. p. 26-29.

62 DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/Pixinguinha>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

63 Um exemplo é a composição *Macumba Gegê*, dedicada ao jornal *A Noite* e oferecida aos amigos Mário Magalhães e Roberto Marinho. Dados obtidos a partir da partitura n° 4117, guardada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro na Coleção Almirante.

64 Depoimento de Patrício Teixeira, 01 de dezembro de 1966.

Analisar a produção musical e a trajetória de vida desses sujeitos significa colocá-los na teia de acontecimentos históricos, marcados no plano cultural pela importância do mercado fonográfico e pela tentativa de inserção social de músicos negros e oriundos das camadas populares, com todas as dificuldades que lhes são próprias, como o fato de serem afrodescendentes, numa sociedade excludente. Ao fim e ao cabo, eles encaravam a música como um meio de diversão e de divulgação da sua arte, cantando seu cotidiano, seus conflitos e tensões.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção dos músicos negros e oriundos das camadas populares como agentes históricos pode ser percebida por meio da música como expressão da contracultura, indicando demandas por cidadania, justiça e igualdade, pois há uma linguagem política nas narrativas que confere coerência à cultura musical do Atlântico negro.<sup>65</sup> Desta forma, não apenas compor, mas ouvir música envolve um processo ativo e dinâmico, colocando em foco os diálogos culturais e o compartilhamento de valores afroreligiosos tão imbricados nas relações sociais na cidade do Rio de Janeiro do período abordado.

Assim, é preciso também compreender os produtores e consumidores de cultura numa relação multifacetada e complexa. Para Hall, a cultura pode ser entendida como um meio de ação social e de intervenção crítica, pois no universo cultural há relações de poder estabelecidas, mas potencialmente instáveis.<sup>66</sup>

Os músicos vivenciavam as transformações e as novidades no mundo dos entretenimentos culturais como oportunidades de se inserir socialmente, mesmo com todas as dificuldades subjacentes ao fato de serem afrodescendentes numa sociedade desigual e racista. Também podiam encarar a gravação musical como mecanismo para divulgar sua arte e para cantar seu coti-

---

65 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Ed. UCAM; 34, 2001. p. 91-100.

66 HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 125.

diano, suas identidades negras e seus vínculos de pertencimento ao universo afroreligioso.

Muito embora as identidades negras sejam elementos importantes diante de relações de dominação cultural e política, deve-se ter o cuidado de não encampar as políticas de autenticidade e de perder de vista os intercâmbios, pois os elementos identitários são frutos de construções políticas e culturais, sendo passíveis de reelaborações. Assim, devemos estar atentos à diversidade das experiências negras. Isso não significa negar o fato de que as trajetórias artísticas dos negros e suas histórias de luta sejam semelhantes e permeadas pela memória da escravidão, dos africanismos e das crenças religiosas, considerando-se o caráter híbrido do Atlântico negro.<sup>67</sup>

No desafio de se construir um novo país nas primeiras décadas do século XX, relegando ao passado as heranças coloniais e escravistas, empreendeu-se um esforço de selecionar o que deveria compor esse cenário, tanto no aspecto físico, quanto no social e no cultural. As tradições afroreligiosas certamente estariam excluídas, de acordo com este discurso modernizador. Contudo, alguns indivíduos se tornariam músicos em fase de profissionalização, interagindo com a fonografia e carregando consigo seus vínculos de pertencimento. Tratavam de assuntos sérios e complexos, como, por exemplo, a questão do racismo e da desigualdade social, a partir da linguagem musical com emprego de ironias, humor e metáforas, mas com sentidos políticos evidenciados. Essas afirmativas nos fazem repensar a dinâmica dos músicos negros e oriundos das camadas populares nas primeiras décadas do século XX, problematizando a constituição de um universo cultural, e particularmente musical, rico, produtivo e original.

---

67 \_\_\_\_\_. Que “negro” é esse na cultura negra?. In: \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 326.

## **FILHO BRASIL PEDE A BÊNÇÃO. MÃE ÁFRICA: IDENTIDADE NEGRA NO CANTO DE CLARA NUNES (1968-1982)**

*Silvia Maria Jardim Brügger*

Quando se pensa em cultura negra<sup>1</sup> no Brasil, algumas manifestações são recorrentemente evocadas: as religiões afro-brasileiras, a música negra, o samba, o carnaval, a capoeira, o congado, o jongo, dentre outras. Em se tratando da música popular brasileira, a sua relação com a identidade negra pode ser pensada por dois caminhos: um, a presença de elementos de matriz africana (ou que são assim interpretados) nas composições e/ou nos arranjos, e outro, a referência àquela temática na letra das canções. Em ambos os casos, a obra da cantora Clara Nunes (1943-1982) apresenta-se como um objeto significativo, no qual questões relativas à negritude brasileira podem ser abordadas.

### **O BRASIL NEGRO NO CANTO DE CLARA NUNES**

A carreira da intérprete, que se iniciara com a gravação de gêneros românticos, como o bolero e o samba-canção, a partir de 1970, quando começa a produzi-la o radialista Adelzon Alves, assume um caráter de busca pelas “raízes” da cultura brasileira e de valorização de seus elementos populares. O produtor afirma que buscou inspiração na figura de Carmen Miranda. Segundo ele, “depois que a Carmen Miranda morreu, nenhuma artista brasileira é uma imagem audiovisual afro-brasileira, que

---

<sup>1</sup> Entendida aqui como as manifestações, experiências e valores construídos e reconstruídos em diferentes contextos por africanos e seus descendentes.

é o morro”.<sup>2</sup> O que considerava como a cultura brasileira autêntica relacionava-se diretamente com a matriz afro.

Clara construiu, a partir de então, uma trajetória artística profundamente marcada por essa “imagem audiovisual afro-brasileira”, que a acompanhou mesmo depois de trocar de produtor, em 1974. À valorização do samba de morro carioca somava-se a busca por inspiração em ritmos e tradições nordestinas e populares, como cantos de trabalho de pescadores, xulas de capoeira, xotes, frevos, cirandas, forrós. Temáticas relativas à cultura afro-brasileira foram constantemente abordadas em seu repertório, com destaque para as relativas às religiões afro. Além disso, as roupas e adereços que usava, sua performance de canto e dança, a produção de seus clipes para TV, tudo contribuía para ressaltar essa caracterização de uma artista representante da cultura negra brasileira.

O primeiro LP de Clara, sob a produção de Adelson Alves, de 1971, apresentava como música de trabalho *Misticismo da África ao Brasil*,<sup>3</sup> samba-enredo da Escola de Samba Império da Tijuca:

*Eu venho de Angola*  
*Sou rei da magia*  
*Minha terra é muito longe*  
*Meu gongá é na Bahia*  
*Agô ô ô ô...*

*Lua alta som constante*  
*Ressoam os atabaques*  
*Lembrando a África distante*  
*E o rufar dos tambores*  
*Lá no alto da serra*  
*Personificando o misticismo*  
*Que aqui se encerra*

---

2 Entrevista concedida por Adelson Alves a Silvia Brügger e Josemir Teixeira, na Rádio MEC, Rio de Janeiro, em 16 de abril de 2004.

3 *Misticismo da África ao Brasil*, Mário Pereira, Vilmar Costa e João Galvão, gravada no LP “Clara Nunes”, gravadora Odeon, 1971.

*Saravá pai Oxalá que meu samba inspirou  
Saravá todo povo de Angola agô  
Agô ô ô ô...*

*Lá na mata tem mironga  
Eu quero ver  
Lá na mata tem um coco  
Nesse coco tem dendê*

*Das planícies às cochilhas  
O misticismo se alastrou  
No torvelinho de magia  
Que preto velho ditou  
E o fetiche e o quebranto  
Ele nos legou*

*Eu venho de Angola  
Sou rei da magia  
Minha terra é muito longe  
Meu gongá é na Bahia*

*Tem areia ô, tem areia  
Tem areia no fundo do mar, tem areia*

A evocação à vinda da África, especificamente de Angola, a construção do gongá (altar) na Bahia, a vinculação com a magia e com as entidades do candomblé e da umbanda, tudo contribui não só para afirmar a relação da cultura brasileira com a África, mas a da própria cantora com este universo. A forma como ela inicia a música lembra uma declaração. O primeiro verso é mais declamado do que cantado, sendo seguido pelo coro, que introduz a intérprete na canção. Apesar do ritmo do samba-enredo e dos instrumentos de percussão, como o tamborim, o repinique e o agogô, presentes no arranjo, ficam nítidos a busca de uma harmonia

com o violão, o contrabaixo e a presença de naipes de cordas e metais, dando um efeito menos destacado à marcação.<sup>4</sup> A letra evoca os tambores e os atabaques, mas eles não se fazem presentes no arranjo. No início do ano de 1971, Clara havia viajado à África, passando pela África do Sul, por Moçambique e Angola. Nesta viagem, segundo afirmou, em uma matéria publicada na revista *Romântica*, assistiu a danças populares de Angola, em uma quadra semelhante à da Escola de Samba Mangueira. Além disto, declarou ter trazido de lá não só *souvenirs*, mas roupas, colares e peças de artesanato.<sup>5</sup> Iniciava, portanto, seu conhecimento daquela cultura, bem como a percepção de sua relação com o Brasil.

Vale ainda destacar a relação direta estabelecida, na letra da música, entre Angola (África) e a Bahia (Brasil), que aparece, na música e no imaginário brasileiro, como lugar por excelência da herança africana. Lívio Sansone identifica a existência de uma “cultura afro-baiana”, centrada nas práticas e nos símbolos das religiões dos orixás, na culinária, com as comidas de santo e o uso do azeite de dendê, e na música de percussão.<sup>6</sup> É interessante notar que esses elementos, presentes na vida, na obra e na performance de Clara Nunes, fazem com que, muitas vezes, ela seja identificada com a Bahia e muitos a tomem mesmo como baiana. Essa associação passa pelo fato de a Bahia aparecer como o local, por excelência, do Brasil negro.

Ao todo, ao longo da carreira, Clara Nunes gravou 25 músicas cujos temas, principais ou secundários, remetiam de alguma forma à relação cultural entre Brasil e África. Eram abordagens referentes às religiões afro-brasileiras, à negritude, à escravidão e a manifestações culturais, como a capoeira ou o jongo.

---

4 A análise dos parâmetros musicais foi feita pelo músico Edimar Ubirajara da Silva.

5 MARTIN, Paulo. Clara Nunes acha que apanhando é que se aprende. *Romântica*, n. 125, [s.d.].

6 SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

LPs	Número de músicas com temas referentes à relação Brasil-África
A Beleza que Canta (1969)	1
Clara Nunes (1971)	3
Clara Clarice Clara (1972)	3
Alvorecer (1974)	3
Claridade (1975)	1
Canto das Três Raças (1976)	2
As Forças da Natureza (1977)	2
Guerreira (1978)	3
Esperança (1979)	1
Brasil Mestiço (1980)	1
Clara (1981)	1
Nação (1982)	4

Quadro 1 – Temas referentes à relação Brasil-África por LP

Fonte: Discografia de Clara Nunes

Destaca-se no quadro a presença de uma música – *Guerreiro de Oxalá* – cuja temática secundária é a umbanda, no LP “A Beleza que Canta”, de 1969, portanto, num momento anterior ao direcionamento da carreira da cantora para as raízes da cultura brasileira. A partir do LP de 1971, praticamente, todos os LPs de Clara apresentam, pelo menos, uma música com esta temática. As únicas exceções são o de 1973 e o gravado em 1974, juntamente com Paulo Gracindo, “Brasileiro Profissão Esperança”, produzido a partir do *show* homônimo, que homenageava Antonio Maria e Dolores Duran. O LP “Nação”, de 1982, é o que possui maior número de músicas com tema afro-brasileiro. Sintomaticamente, em reportagem da *Folha de S. Paulo*, Clara afirmou que este disco poderia chamar-se “Brasil”, “pois acha que esse é o seu disco ‘mais negro, mais terra’.”<sup>7</sup> Ou seja, o Brasil de Clara Nunes é negro.

7 CAMBARÁ, Isa. Clara Nunes acredita nas raízes populares. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 1982.

No disco de 1971, além de *Misticismo da África ao Brasil*, o canto de trabalho *Puxada da Rede do Xaréu* refere-se à relação cultural Brasil-África, através da referência a Iemanjá, que remete ao universo religioso afro-brasileiro. No LP de 1972, “Clara Clarice Clara”, *Puxada da Rede do Xaréu* volta a ser gravada e soma-se a *Ilú Ayê (Terra da Vida)* e *Tributo aos Orixás* como músicas relativas àquela temática. *Ilú Ayê* foi o samba-enredo da Escola de Samba Portela, no carnaval daquele ano, composto por Norival Reis e Cabana, e Clara o gravou também em um compacto simples. A letra faz referência à saudade que os negros sentiam da África, o Ilú Ayê (uma África morada mítica dos orixás<sup>8</sup>) e a como eles influenciaram a cultura brasileira, de forma festiva, tornando-se os donos do carnaval. O samba *Tributo aos Orixás*, de Mauro Duarte, Noca e Rubem Tavares, afirma que os negros trouxeram da África “seus orixás de fé”, cultuados na umbanda e no candomblé. A música se encerra com uma saudação a cada um dos orixás citados: Oxóssi, Ogum, Nanã, Iansã, Oxum, Xangô, Iemanjá e Obaluaiê. Em relação à performance com a qual esta música é apresentada, destaca-se que a primeira estrofe (Agô-iê, agô-iê, ago / Mutumbá, mutumbá / Pai maior, Oní-babá) é praticamente declamada pela cantora, acompanhada apenas pelo atabaque, produzindo um clima de gira de terreiro. Depois entram os demais instrumentos e a música ganha o ritmo do samba.

No LP “Alvorecer”, de 1974, a temática afro-brasileira aparece nas músicas: *Sindorerê*, *Nanaê*, *Nanã Naiana* e *Conto de Areia*. A primeira música, composição de Candeia, é uma saudação à entidade “Cauíza”, da linha da Cabocla Jurema, na umbanda.

*Sindorerê, sindorerê*  
*Sindorerê, sindorerê*  
*Sindorerê, sindorerê*  
*Sindorerê, naruandê*  
*Sindorerê, naruandá, okê-odê!*  
*Sindorerê, sindorerê*  
*Okê-arú, odê-ko-kê!*

---

8 LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

*Sindorerê, sindorerê*  
*Sindorerê, auê auá!*  
*Sindorerê, tauê tauá!*  
*Sindorerê, sindorerê*  
*Ele é sangue real*  
*Sindorerê, sindorerê*

*Sindorerê, no juremé*  
*Sindorerê, no juremá*  
*Sindorerê, sindorerê*  
*Okê-arú, odê-co-kê!*  
*Sindorerê sindorerê*  
*Sindorerê sindorerê*

*Sindorerê, Ganga Zumba*  
*Sindorerê naruerá*  
*Okê-odê!*  
*Sindorerê, sindorerê*  
*Mutambá, mutalambê!*  
*Sindorerê, sindorerê*

*Sindorerê, meu tatamirô*  
*Sindorerê, é mutalambô! Okê!*  
*Sindorerê, sindorerê*  
*Sindorerê, sindorerê*  
*Sindorerê, sindorerê*  
*Mutambá, mutalambê!*  
*Sindorerê*

Segundo Nei Lopes, cauiza é uma “palavra de significado não esclarecido que aparece com frequência em cânticos da umbanda e de candomblés bantos, talvez um dos nomes de Oxóssi.” Esta hipótese é coerente com a menção a Odé, na letra da música, pois este é um dos nomes do orixá caçador. O autor

indica ainda que “Cauíza, na Angola colonial, era o nome de um sobado na antiga circunscrição de Alto Zambeze [...]; e que os sobados recebiam os nomes ou alcunhas de seus sobas”.<sup>9</sup> Compreende-se, assim, a saudação a Ganga Zumba, que pode ser considerado um “soba” do Quilombo de Palmares. Observam-se também algumas contrações na pronúncia das palavras típicas da oralidade das religiões afro-brasileiras, que lembram a fala dos pretos velhos. O arranjo, com destaque para o atabaque e o agogô, ajuda a construir o clima de terreiro.

*Nanaê, Nana Naiana* será analisada com mais vagar a seguir, mas remete, em termos gerais, à experiência do cativo e às trocas culturais entre Brasil e África. *Conto de Areia*, segundo declaração de um de seus compositores, Toninho Nascimento, em princípio não foi pensada como uma canção relacionada às religiões afro-brasileiras. A letra de sua autoria teria surgido a partir do relato de um vizinho, conhecido como Wilson da Bahia. A associação da música com as religiões afro-brasileiras, segundo seu depoimento, se deve a intervenções de seu parceiro Romildo.

*Na letra original, o Romildo teve duas participações aqui que... Talvez o responsável por essa caracterização mística do Conto de areia seja o Romildo. Porque, quando eu fiz a letra, na letra original, a única parte que se referia a um componente religioso, era ebó, que significa feitiço e águas brancas de Iemanjá. Você pode pegar toda a letra, elas são as únicas... [...] O Romildo é que botou: Foi Beira-mar/ Foi Beira-mar que chamou/ Foi Beira-mar/ Foi Beira-mar... . Eu acho que é justamente, esse refrão final que dá essa conotação mística. Porque o Romildo era chegado em uma curimba, entendeu? Mas, se você pegar no todo, a letra, não há quase referência a essa questão religiosa. Tanto que eu queria fazer a segunda parte, dar uma conotação social. Mas como foi em 72, acho que foi no governo Médici, havia muita repre... Eu fazia faculdade de filosofia ali na UERJ, então, eu estava bem assim... Tinha consciência da repressão política daquele governo. E o seguinte: você tinha que mandar a letra para*

---

9 LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio Janeiro: Pallas, 2003. p. 74-75.

*Brasília e eles aprovavam ou não aprovavam. Então, eu fiquei com medo de fazer uma questão social, dizer que o cara foi para o mar para buscar, sustentar a família aí... Aí, busquei o folclore. Busquei o folclore, mas não carreguei nas tintas. O Romildo é que, no final, musicalmente, ele precisou de um fechamento porque senão, no entender dele, não fechava. Então, ele botou: Foi Beira-mar/ Foi Beira-mar quem chamou. No meu caso, não tinha nenhum Beira-mar na parada. Entendeu?*<sup>10</sup>

No depoimento de Toninho, chama a atenção o fato de o teor “folclórico”, segundo ele, da letra aparecer como uma alternativa à intenção inicial da crítica social e política ao regime militar. Sua consciência da situação do país é atribuída à formação universitária, em contraposição à experiência popular e religiosa de seu parceiro Romildo. Este sim seria “chegado em uma curimba”. De qualquer modo, a religiosidade negra aparece como uma alternativa à oposição direta ao regime militar.<sup>11</sup> O clipe da música apresentado no programa dominical da TV Globo, Fantástico, reforça essa associação da música com as religiões afro-brasileiras. Ele se inicia com a imagem de velas e oferendas no chão e, num segundo plano, vai aparecendo a figura de Clara descalça, vestida de branco, usando turbante e com guias brancas, lembrando uma mãe de santo. Ao fundo e num patamar mais alto que a cantora, várias pessoas paradas, vestidas com roupas e fazendo gestos dos ori-

---

10 Entrevista concedida por Toninho Nascimento a Sílvia Brügger e Josemir Teixeira, no Rio de Janeiro, em 16 de maio de 2007.

11 Sobre a música brasileira no período militar consolidou-se a análise sobre a oposição ao regime, tendo como referências nomes como os de Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso, Nara Leão, dentre outros. Ou aqueles vistos como adesistas ao regime, como Wilson Simonal, Aguinaldo Timóteo, Don e Ravel. No entanto, tais leituras polarizadoras têm sido relativizadas e complexificadas, a partir de pesquisas que analisam as diferentes formas de os artistas lidarem com o regime militar no período. Sobre essa questão, consultar: ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Simonal e os limites de uma memória tropical*. São Paulo: Record, 2007;

REIS, Alexandre. *Eu quero ver quando Zumbi chegar: negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014;

ALVES, Amanda P. *O poder do negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, São Paulo, 2010.

xás, além de homens negros que, sem camisa, usando calças brancas de algodão, tocam atabaques. Clara apresenta uma performance que remete às danças dos orixás. Portanto, se a intenção de um dos compositores não era a da composição de uma música ligada às religiões afro, foi isso que se consolidou na sua apropriação pela intérprete.

No LP “Claridade”, de 1975, a música com referência à temática afro-brasileira é *A Deusa dos Orixás*, da mesma dupla de compositores, e que, segundo Toninho Nascimento, foi feita com os mesmos três acordes de *Conto de Areia*, mas com outra melodia. Resultado, em suas palavras, da musicalidade de Romildo. O samba-ijexá remonta à mitologia dos orixás, narrando o amor de Ogum por Iansã, que, no entanto, virou “rainha de Xangô”. Detalhe: Ogum e Iansã eram os orixás de quem Clara afirmava ser filha.

No LP “Canto das Três Raças”, de 1976, são duas músicas que se referem à relação cultural Brasil-África: a que dá título ao disco, de autoria de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, e *Fuzuê*, da dupla Toninho Nascimento e Romildo. A primeira refere-se à exploração sofrida pelo negro e pelo índio, durante o período colonial, e pelo trabalhador, de uma maneira geral, o que faz com que o canto que aqui se produz soe como um lamento, “um soluçar de dor”. A segunda recria, através do arranjo, um clima de roda de capoeira, que se coaduna com o tema abordado na letra: o berimbau, instrumento central naquela dança-luta afro-brasileira.

No LP “As Forças da Natureza”, de 1977, a dupla volta com *Senhora das Candeias* que, junto com *Coisa da Antiga*, de Nei Lopes e Wilson Moreira, forma o núcleo das músicas de temática afro do disco. A primeira foi composta por Toninho e Romildo, a pedido de Clara, pois ela queria homenagear Oxum, naquele ano que era dedicado à deusa das águas doces.<sup>12</sup> Detalhe interessante é que, embora Clara cantasse como filha de Ogum com Iansã, havia passado, em 1972, por uma iniciação com Pai Edu, em Olinda, como filha de Oxum.

---

12 Idem.

O pedido revela que seu apego com esta divindade mantém-se forte. Em *Coisa da Antiga* o tema principal da letra é a recordação do tempo passado, no qual, dentre outros aspectos, destaca-se a lembrança do bisavô do narrador, que foi escravo “mas não se vergou à escravidão” e que deveria servir de exemplo aos “negos Pai-João”<sup>13</sup> da atualidade. Ou seja, a letra incita à luta contra as desigualdades sociais e raciais.

No LP “Guerreira”, a relação Brasil-África apresenta-se na música-título do disco, em *Jogo de Angola e Candongueiro*. A primeira, composição de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, é uma apresentação da cantora, que se define, principalmente, pela relação com as religiões afro-brasileiras (“filha de Ogum com Iansã”) e com o samba (“dentro do samba eu nasci, me criei, me converti”). A introdução da música é feita apenas pela percussão, como um chamado de tambores, lembrando uma invocação aos orixás. A partir dela, inicia-se a música. Depois que a cantora interpreta uma vez a música, o coro a repete, enquanto ela declama em tom de exaltação a parte falada:

*Salve Nosso Senhor Jesus Cristo! Épa-Babá, Oxalá!  
/ Salve São Jorge Gerreiro! Ogum, Ogunhê, Meu Pai!  
/ Salve Santa Bárbara! Eparrei, Minha Mãe Yansã!  
/ Salve São Pedro! Kaô Kabecilê, Xangô! / Salve São  
Sebastião! Okê Aro-Oxóssi! / Salve Nossa Senhora da  
Conceição! Odô Fiaba, Yemanjá! / Salve Nossa Senhora  
da Glória! Ora-Iê-Iê-Ô, Oxum! / Salve Nossa Senhora  
de Santana! Nanã-Buruquê, Saluba Vovó! / Salve São  
Lázaro! Atotô, Obaluaiê! / Salve São Bartolomeu! Arro-  
bobô, Oxum-Maré! / Salve o Povo da Rua! Salve as  
Crianças! Salve os Preto Velho! Pai Antônio, Pai Joa-  
quim d'Angola, Vovó Maria Conga, Saravá! E Salve O  
Rei Nagô!*

Cria-se assim uma referência aos terreiros de umbanda e de candomblé.

---

13 A figura de “Pai João” celebrou-se como referência aos escravos conformados com o cativo. Sobre isso, consultar: ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1808-1950. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 31, 2004.

O samba *Jogo de Angola*, de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, remete ao tempo do cativo e ao uso da capoeira pelos negros como arma na luta pela libertação. A melodia e o arranjo ajudam a compor um clima de conflito que se coaduna com a letra. O afoxé representa o estalar do chicote e o reco-reco, a faca. *Candongueiro*, música composta por Nei Lopes e Wilson Moreira, refere-se ao nome de um dos tambores do jongo e ele representa, na letra, a liberdade de ir e vir do narrador em contraposição à falta dela no cativo. O candongueiro e, por extensão, o jongo representam uma forma de resistência à escravidão. Segundo Nei Lopes, a intenção era a de compor um jongo, mas “acabou saindo um samba jongado”.<sup>14</sup>

Em “Esperança”, LP de 1979, a música *Banho de Manjerição*, remete a diferentes práticas das religiões afro-brasileiras, que eram costumeiras no cotidiano de Clara. Segundo Dely Monteiro, neta de Vovó Maria Joana, uma das mães de santo de Clara, a música foi feita por Paulo César Pinheiro e João Nogueira, como uma homenagem à sua avó, tanto assim que menciona: “É com Vovó Maria que tem simpatia pra corpo fechado!” E continua Dely: “É com pai Benedito...”<sup>15</sup> Aí falava no pai Antônio, que era o vovô da minha avó. E fez assim, como uma homenagem para ela e para o Preto Velho da minha avó, que era o pai Antônio”.<sup>16</sup>

Para o LP “Brasil Mestiço”, Chico Buarque de Holanda compôs, a pedido de Clara, a música *Morena de Angola*, feita no retorno de uma viagem de diversos artistas brasileiros, inclusive os dois, àquele país, através do Projeto Kalunga. O samba, ao falar da morena, retrata a situação política de Angola, na luta por sua independência. E esta aparece imersa em situações do cotidiano, mostrando como a cultura também é *locus* de luta. Gina Biavati observa que “a letra da canção contém muitas palavras que possuem fonemas que lembram o som do choca-

---

14 Entrevista concedida por escrito por Nei Lopes a Sílvia Brügger, 2008.

15 Cantando.

16 Entrevista concedida por Dely Monteiro a Sílvia Brügger e Josemir Teixeira, na Serrinha, Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 2006.

lho, como uma espécie de ‘chiado’.”<sup>17</sup> Referência musical ao chocalho que, segundo a letra, a morena levava “amarrado na canela”. Embora a música não faça menção ao Brasil, ao cantar os elementos da cultura angolana, explicitam-se as semelhanças: a sensualidade da morena em seus requebros, o batuque, a ginga, além da luta política pela liberdade e contra o racismo.

Em “Clara”, LP de 1981, *Coroa de Areia*, composição de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, é um samba de roda, que parece quase um ponto de Iemanjá. Na letra o narrador afirma obedecer à ordem de sua mãe, Iemanjá, para rezar na beira da praia. É na verdade um canto de louvação à Rainha do Mar. O arranjo, inclusive com toques de atabaque na introdução e o coro a pronunciar o nome de Iemanjá, contribui para construir um clima de terreiro.

Por fim, o LP “mais negro” de Clara, “Nação”, de 1982, apresenta quatro músicas dentro desta temática: a que dá título ao disco, *Ijexá, Afoxé pra Logun e Mãe África. Nação*, de Aldir Blanc, João Bosco e Paulo Emílio, será analisada em detalhes mais adiante. Por ora, basta indicar que a música aborda a identidade nacional, a partir de um mito Jeje referente a Oxumaré. *Ijexá*, composição de Edil Pacheco, refere-se a afoxés baianos que tocam o ijexá, ritmo de Oxum. Através dessas agremiações, exalta-se a contribuição cultural dos negros. Nas palavras do compositor,

*Os afoxés são as entidades que cultuam o ijexá, que é o ritmo. Que é o ritmo, que é o chamamento, está entendendo? É o chamamento para Oxum. Então, acontece isso. “Ijexá” foi... eu comecei a fazer no Rio de Janeiro. Vindo para Salvador, fiz uma pesquisa lá na Bahia [...] E terminei a música praticamente toda. Ficou um trequinho, no meio da canção, sem letra que eu não conseguia achar e fiquei quarenta dias, no interior, tentando achar esse trecho. Até que uma vez, eu acordei minha mulher, durante a noite, só para ela escrever a seguinte frase: “revela a leveza de um povo sofrido de rara beleza que vive cantando*

---

17 BIAVATI, Gina. Clara Nunes e os movimentos negros brasileiros da década de 1970. In: BRÜGGER, Sílvia (Org.). *O canto mestiço de Clara Nunes*. São João del Rei: Editora UFSJ, 2008.

*profundas grandezas”. Quando foi de manhã, eu peguei o violão e fui conferir estava perfeito. Tinha encaixado perfeitamente. Isso é uma história muito interessante. Minha mulher queria parceria nessa música, porque foi ela que escreveu a frase. Ah! Essa não tem parceria. Foi feita só eu e eu. Então “Ijexá”, de alguma forma, também veio assim plantada. Então não é uma coisa que eu escrevi à toa, não! E quando eu cantei pela primeira vez esta música, foi no aniversário de João Nogueira... E, eu me lembro que, logo depois... uns quatro, cinco dias depois, a Clara ligou para mim, pedindo as músicas: “Estou gravando, vem aqui em casa, Edil. Vem aqui, mostrar umas músicas pra eu gravar.” E eu fui [...], cantei inúmeras músicas. Depois que eu cantei mais de vinte sambas para ela, chegou e disse: “Eu quero uma música que você cantou no aniversário do João.” Era o “Ijexá”. Ai eu cantei “Ijexá” e ela disse: “Mande essa música [...] Você deixa eu gravar?” Eu disse: “Lógico!” Ai, ficou sendo música da Clara. E foi isso que aconteceu.<sup>18</sup>*

*Afoxé pra Logun* é outro ijexá presente no disco e também se refere ao universo religioso afro-brasileiro. A música de Nei Lopes é uma exaltação ao orixá do compositor, Logunedé. Ele se refere assim à composição e à sua gravação por Clara:

*“Afoxé pra Logun” é uma homenagem ao orixá que é dono da minha cabeça; é o meu “eledá” ou “eléri”, como se diz no iorubá do Brasil e de Cuba. Logo depois de ser feita essa canção, [...] eu sofri, em 1981, o baque da perda trágica de um filho de quatro anos, tragédia essa que foi o divisor de águas da minha vida. Ai, parece que a Clara ou o Paulinho associaram a música ao fato e quiseram gravar. Até pra me dar uma força. E essa foi, sem dúvida, a primeira canção ligada ao meu universo religioso que eu fiz com consciência. Não é folclore! É uma reverência, mesmo, de um iniciado.<sup>19</sup>*

---

18 Entrevista concedida por Edil Pacheco a Josemir Teixeira, em Salvador, em 20 de outubro de 2004.

19 Entrevista concedida por escrito por Nei Lopes a Sílvia Brügger, 2008.

Encontram-se, na música, os universos religiosos do compositor e da intérprete.

Por fim, a temática da relação cultural Brasil-África aparece no baião *Mãe África*, de Paulo César Pinheiro e Sivuca:

*No sertão mãe que me criou  
Leite seu nunca me serviu  
Preta Bá foi que amamentou  
Fio meu e o fio de meu fio*

*No sertão Mãe Preta me ensinou  
Tudo aqui nós que construiu  
Fio tu tem sangue nagô  
Como tem todo esse Brasil*

*Oiê pros meus irmãos de Angola, África  
Oiê pra Moçambique e Congo, África  
Oiê pra toda nação Banto, África  
Oiê do tempo do Quilombo, África*

*Pelo bastão de Xangô  
E o caxangá de Oxalá  
Filho Brasil pede a bênção bis  
De mãe África*

O título da música e o teor da letra explicitam plenamente seu sentido. Todo o Brasil tem sangue africano, representado na canção pelos Nagôs, e foi amamentado pela “Mãe África”. Por isso, saúdam-se os irmãos de Angola, Moçambique, Congo e os da nação Banto e pede-se a bênção à “Mãe África”, responsável pela presença no Brasil das religiões dos orixás, simbolizadas no bastão de Xangô e no caxangá de Oxalá.

Na valorização de uma filiação do Brasil à África, presente ao longo de toda a carreira de Clara, a partir do início dos anos 1970, destaca-se o predomínio do enfoque com base nas religiões afro-basileiras, com as quais a cantora mantinha uma

forte experiência pessoal.<sup>20</sup> Esta postura coincide, em uma via de mão dupla, com parte do movimento negro, que enfatizava a cultura como um campo de luta política, a partir da afirmação de símbolos e elementos considerados caracteristicamente negros, de origem africana.<sup>21</sup>

Os anos 1970/1980 foram momentos de crescimento do movimento negro no Brasil, o que, segundo Sansone, se explica por dois motivos:

*[...] por um lado, através da mobilidade social ascendente, uma nova geração de trabalhadores negros deparou com barreiras à cor que não tinham sido percebidas até então, uma vez que as expectativas, em termos de direitos civis, costumavam ser baixas entre os pobres. Por outro lado, esses trabalhadores negros tinham mais tempo e dinheiro para gastar na organização da comunidade e nas atividades de lazer. Formaram-se novos movimentos negros e associações carnavalescas inteiramente negras. A cultura e a religião negras ganharam maior reconhecimento oficial.<sup>22</sup>*

Datam deste período a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (Sinba), o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), o Movimento Negro Unificado (MNU) e a Pastoral do Negro da Igreja Católica, além de organizações de caráter marcadamente cultural, como o bloco afro Ilê Aiyê, fundado em 1974, em Salvador, no qual só se admitia a participação de negros; o movimento *Black Soul*, com inspiração norte-americana e que viabilizou a afirmação de uma identidade negra entre os jovens cariocas; e a GRAN Quilombo, fundada pelo portelense Antonio Candeia Filho, como uma forma de resistência cultural

---

20 Consultar: BRÜGGER, Sílvia. Clara Nunes e as Religiões Afro-brasileiras. In: DAI-BERT JÚNIOR, Robert; PEREIRA, Edimilson (Org.). *No berço da noite: religião e arte em encenações de subjetividades afrodescendentes*. Juiz de Fora: MAMM, 2012.

21 PEREIRA, Amílcar Araujo. *O mundo negro: relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas; FAPERJ, 2013; HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e São Paulo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

22 SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 43-44.

negra.<sup>23</sup> Clara, assim como outros artistas,<sup>24</sup> apoiou a criação da GRAN Quilombo, frequentou sua quadra e desfilou pela escola. A Quilombo não pretendia ser apenas uma escola de samba, mas, como seu próprio nome indica, um local de resistência pelo cultural,<sup>25</sup> de afirmação da “autêntica” cultura negra brasileira. Candeia, o principal idealizador da escola, era compositor de diversas músicas gravadas por Clara<sup>26</sup> e, além disto, seu amigo. As rodas de samba em sua casa eram famosas<sup>27</sup> e Clara, sempre que possível, fazia-se presente, garimpando novas músicas e apreciando o coelho preparado por Dona Leonilda, esposa do compositor.<sup>28</sup> Estes encontros podiam propiciar não apenas trocas musicais, mas também políticas, que se desdobravam, por exemplo, no apoio e na participação na Quilombo.

Porém, mais do que por essa participação, Clara Nunes atuou no sentido de fortalecer as propostas do movimento negro, na medida em que divulgava com seu canto uma mensa-

---

23 BUSCÁCIO, Gabriela. *A chama não se apagou*: Candeia e a GRAN Quilombo - movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2005; Sansone (2004); Hanchard (2001); Pereira (2013).

24 Dentre eles, podem-se citar Elizeth Cardoso, João Nogueira e Martinho da Vila.

25 Note-se que a escola se intitula Grêmio Recreativo de Arte Negra (GRAN) Quilombo e não Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES). Sobre a escola e seu mentor, Antônio Candeia Filho. Consultar: BUSCÁCIO, Gabriela. *A chama não se apagou*: Candeia e a GRAN Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

26 Músicas de Candeia, gravadas por Clara: *Anjo Moreno*, no LP “Clara Clarice Clara”, de 1972; *Sindorerê*, no LP “Alvorecer”, de 1974; *O Mar Serenou e O Último Bloco*, no LP “Claridade”, de 1975; *Partido Clementina de Jesus*, no LP “As Forças da Natureza”, de 1977; *Outro Recado*, em parceria com Casquinha, gravada no LP “Guerreira”, de 1978; *Minha Gente do Morro e É Favela*, ambas em parceria com Jaime, no LP “Esperança”, de 1979; *Dia a Dia*, também em parceria com Jaime, e *Regresso*, ambas no LP “Brasil Mestiço”.

27 Segundo João Baptista Vargens, autor de uma biografia de Candeia e amigo do compositor, na casa de Candeia, em especial depois do acidente que o deixou paraplé-gico, “tudo era motivo de pagode: um samba novo, um ensaio para algum *show*, uma entrevista a ser concedida, uma viagem... Pouco a pouco todos os espaços da grande casa eram ocupados. À proporção que o samba esquentava, Candeia telefonava, convocando os amigos [...]. Durante esses pagodes (festas), muitos pagodes (músicas) foram compostos, outros foram ouvidos e, posteriormente, gravados. Filmes, escola de samba, cenas para televisão, shows, entre outras coisas, nasceram na ‘casa Candeia’. As ideias e as canções estão perpetuadas em jornais, revistas, discos, teipes”. Consultar: VARGENS, João Baptista. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. p. 59.

28 *Ibidem*, p. 61.

gem de mesmo teor da dos militantes daquela causa, atingindo um público mais amplo do que o discurso deles: a valorização da cultura negra brasileira, com suas raízes africanas e seu passado de exploração escravista. Por outro lado, é inegável que a existência deste movimento criava condições sociais favoráveis à produção e à difusão da obra da cantora. Assim, Clara e sua obra, por um lado, beneficiavam-se de um contexto de afirmação dos movimentos negros e da ideia de filiação cultural do Brasil à África. E, por outro, contribuía para difundir esses mesmos ideais.

### TRÂNSITOS CULTURAIS

Clara e sua música contribuíram de forma significativa para a relação cultural entre Brasil e África. Assim, sua atuação integrava-se com as propostas do movimento negro no Brasil. Mas, diferentemente de alguns setores deste movimento e mesmo do discurso de intelectuais e pais de santo, que propunham a busca de uma “pureza” africana, Clara pensava a cultura brasileira como fruto de trânsitos culturais. Nesse sentido, a compreensão que apresenta, em sua obra, aproxima-se daquela defendida por Sidney Mintz e Richard Price. Segundo os autores,

*As formas sociais e culturais afro-americanas foram forjadas nas fogueiras da escravidão, mas não podiam nem podem ser definidas em se as restringindo aos povos ou sociedades cujas origens físicas eram africanas, do mesmo modo que as formas culturais euro-americanas não podem ser limitadas àqueles cujas origens físicas eram europeias.<sup>29</sup>*

Por isso, Clara falava de uma cultura mestiça, de um Brasil mestiço. É o que pode ser observado, por exemplo, na música *Nanaê, Nanã Naiana*, composição de Sidney da Conceição, gravada por Clara no LP *Alvorecer*, de 1974:

---

29 MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. p.112.

*Nanaê, Nanã naiana Nanaê, e-ê*  
*Nanaê Nanã naiana*  
*Como mana, irmã Nanã jangana*  
*Como mana, irmã Nanã jangana*  
*Nanaê, a lá*

*Bis*

*Nanaê*  
*Cantava pra sinhazinha*  
*Dormir ao luê*  
*Pra ir pra debaixo do pé de café*  
*Fazer canjerê, Nanaê*

*Nanaê, Nanã naiana, Nanaê, e-ê*  
*Nanaê, Nanã naiana*  
*Como mana, irmã Nanã jangana*  
*Como mana, irmã Nanã jangana*  
*Nanaê, a lá*

*Bis*

*Se sinhazinha acordasse*  
*Antes de Nanaê chegar*  
*E começasse a chorar*  
*Senhor mandava amarrar Nanaê*  
*E chibatar Nanaê*

*Nanaê, Nanã naiana, Nanaê, e-ê*  
*Nanaê, Nanã naiana*  
*Como mana, irmã Nanã jangana*  
*Como mana, irmã Nanã jangana*  
*Nanaê, e-ê*

*Bis*

*Mas Nanaê se incorporava*  
*De Nanã Buruquê*  
*E não sentia a pancada doer*  
*Nanaê*

*Nanaê, Nanã naiana, Nanaê, e-ê*  
*Nanaê, Nanã naiana*  
*Como mana, irmã Nanã jangana* *Bis*  
*Como mana, irmã Nanã jangana*  
*Nanaê, a lá*

*Sinhazinha mimada, embalada*  
*No cantar da negra Otina Nanaê*  
*Herdou todo seu ser*  
*Hoje em noite de luana*  
*É sinhazinha quem vai dançar na mujangana, Nanaê*

*Nanaê, Nanã naiana, nanaê, e-ê*  
*Nanaê, Nanã naiana*  
*Como mana, irmã Nanã jangana* *Bis*  
*Como mana, irmã Nanã jangana*  
*Nanaê, a lá*

A música explicita a exploração sofrida pela escrava Nanaê e como a religião lhe servia como arma de defesa: ao incorporar Nanã Buruquê, Nanaê defendia-se da chibata senhorial. Porém, mais do que isto, a religião tinha êxito em sua atuação como elemento de resistência cultural, na medida em que era apropriada pela cultura branca, ocidental, ou seja, na medida em que viabilizava trânsitos culturais, representados, na música, pelo fato de que, sendo criada por Nanaê, sinhazinha herdou o seu ser. Sinhazinha pode ser entendida como uma representação do próprio Brasil, herdeiro do ser africano. Destaque-se que esta afirmação dos trânsitos culturais nada tem de harmoniosa. Pelo contrário, dá-se em pleno conflito, explicitado tanto na letra, quanto no arranjo da música.

É destes trânsitos culturais que resulta a mestiçagem brasileira, tantas vezes entoada por Clara. Em sua música, a afirmação de um Brasil negro convive com a ideia de um Brasil mestiço, explicitada, por exemplo, no LP “Brasil Mestiço”, de 1980, cujo título já evidencia a afirmação de uma mestiçagem

do país. O disco apresenta um predomínio de sambas, embora também registre interpretações de um xote, uma marcha e dois sambas-canção. Os temas das músicas passam por questões amorosas, pelas agruras do cotidiano, por aspectos da cultura popular.<sup>30</sup> Analiso, aqui, a canção que dá título ao disco: *Brasil Mestiço, Santuário da Fé*, de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte.

*Vem desde o tempo da senzala  
Do batuque e da cabala  
O som que a todo povo embala  
O som que a todo povo embala  
E quanto mais o chicote estala  
E o povo se encurrala  
O som mais forte se propala  
O som mais forte se propala  
E é o samba  
E é o ponto de umbanda  
E o tambor de Luanda  
É o maculelê e o lundu  
É o jongo e o caxambu  
É o cateretê, é o coco e é o maracatu  
O atabaque de caboco, o agogô de afoxé  
É a curimba do batucajé  
É a capoeira e o candomblé  
É a festa do Brasil mestiço  
Santuário da fé  
E aos sons  
A palavra do poeta se juntou*

---

30 As faixas do LP “Brasil Mestiço” são as seguintes: *Morena de Angola*, de Chico Buarque de Holanda; *Sem Companhia*, de Paulo César Pinheiro e Ivor Lancellotti; *Viola de Penedo*, de Luiz Bandeira; *Ninho Desfeito*, de Nelson Cavaquinho e Wilson Canegal; *Coração em Chama*, de Elton Medeiros e Mauro Duarte; *Peixe com Coco*, de Alberto Lonato, Josias e Macció do Cavaco; *Brasil Mestiço, Santuário da Fé*, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro; *Dia a Dia*, de Candeia e Jaime; *Estrela-Guia*, de Sivuca e Paulo César Pinheiro; *Retorno*, de Candeia; *Meu Castigo*, de Paulo César Pinheiro, e *Última Morada*, de Noca da Portela e Natal.

*E nasceram as canções  
E os mais belos poemas de amor  
Os cantos de guerra  
E os lamentos de dor  
E pro povo não desesperar  
Nós não deixaremos de cantar  
Pois esse é o único alento  
Do trabalhador  
Desde a senzala*

O samba apresenta um Brasil mestiço, a partir da história de sua música, formada pelos sons da senzala, aos quais se juntaram as palavras dos poetas, dando origem às canções. A música, tida, há muito, como a maior expressão cultural brasileira, representa a própria história do país. Os sons apresentam-se em diversas manifestações da cultura negra: no jongo, no maculelê, no cateretê, no lundu, na capoeira, no maracatu, no coco, no afoxé, na umbanda e no candomblé. A música vinculase a outro elemento normalmente associado ao ser brasileiro: a festa. Segundo Martha Abreu e Carolina Dantas, os folcloristas, de fins do século XIX e início do XX, já afirmavam a positividade da festa e da música, sempre mestiças, como definidoras da identidade nacional.<sup>31</sup> A festa possui no Brasil uma estreita relação com a religião; afinal, os espaços religiosos são, desde o período colonial, lugares por excelência das festas populares. O Brasil mestiço é o “santuário da fé”. A fé do Brasil mestiço não se vincula a uma única religião: ela se manifesta em religiões sincréticas, como a umbanda e o candomblé, que, aliás, não existem sem música, pois os toques e as cantigas são fundamentais para a presença dos orixás e das demais entidades nas celebrações. Mas a música que anima as festas populares e as religiões afro-brasileiras é também uma forma de resistência e de alento, “desde o tempo da senzala”.

---

31 ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. Música popular, folclore e nação no Brasil: 1890-1920. In: CARVALHO, José Murilo de (Org.). *Nação e cidadania no império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Esta ideia está presente também na capa do LP “Brasil Mestiço”,<sup>32</sup> que traz uma foto de Clara descalça, dançando jongo com Vovó Maria Joana Rezadeira, tendo ao fundo Mestre Darcy, filho de Vovó, que toca um atabaque. A cena se passa na Serrinha, tradicional comunidade jongueira do subúrbio carioca e berço da Escola de Samba Império Serrano. Vovó Maria Joana era uma das mães de santo de Clara, na umbanda. Nasceu em Valença, Vale do Paraíba, em 1902, e havia chegado a Madureira na segunda década do século XX, disseminando, com seu marido, o jongo no Morro da Serrinha.<sup>33</sup>

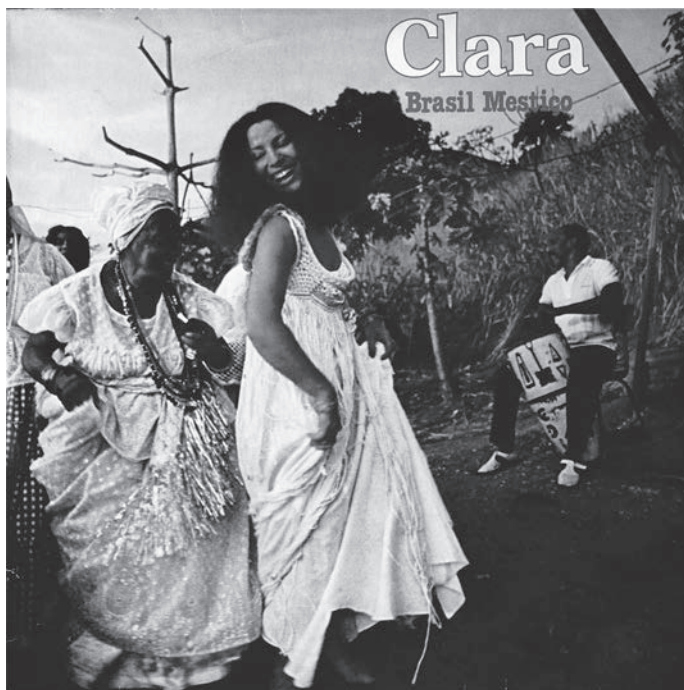


Figura 1 – Capa do LP “Brasil Mestiço”

32 O LP “Brasil Mestiço” foi lançado pela gravadora Odeon, em 1980. A foto da capa é de Wilton Montenegro.

33 ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. Jongo: registros de uma história. In: LARA, Sílvia; PACHECO, Gustavo (Org.), *Memórias do Jongo: as gravações históricas de Stanley Stein*. Rio de Janeiro: Folhas Secas, 2008.

Esta capa para um disco intitulado “Brasil Mestiço” é plena de significados. Jongo e umbanda são manifestações há muito associadas. O jongo, canto – marcado por uma estrutura de desafio, pela presença de dois tambores e de mensagens cifradas – e dança – de umbigada, na qual um casal evolui no centro de um círculo de jogueiros –, era praticado por escravos, provenientes da África Central, no sudeste brasileiro, no século XIX, sempre apresentando um forte caráter mágico-religioso,<sup>34</sup> e, se ainda não podia ser assumido efetivamente como umbanda, apresentava traços que posteriormente a caracterizariam.<sup>35</sup> Assim, o “Brasil mestiço” é associado a duas manifestações culturais vinculadas aos negros Bantos – tradicionalmente vistos como mais “aculturados” do que os Iorubás – e, no caso da umbanda, a práticas religiosas sincréticas, muitas vezes interpretadas como um branqueamento do culto dos orixás.<sup>36</sup> No entanto, também estas manifestações, nos anos 1960 e 1970, eram tomadas como elementos da luta do movimento negro. Candeia, Mestre Darcy e Mestre Fuleiro, em 1975, levaram ao Teatro Opinião espetáculos de jongo, visando “reavivar a cultura negra autêntica”.<sup>37</sup> Tra-

---

34 SLENES, Robert W. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: Jongueiros Cumba na Senzala Centro-Africana. In: LARA, Sílvia; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memórias do Jongo: as gravações históricas de Stanley Stein*. Rio de Janeiro: Folhas Secas, 2008.

35 Mary Karasch levanta uma interessante hipótese sobre a origem da umbanda entre os Bantos de então. Segundo ela, “[...] as tradições religiosas anteriores a 1850 [no Rio de Janeiro] não vinham da Nigéria ou do Daomé (Benin), mas da região ao sul do equador. Isso não significa que o candomblé não existisse no Rio antes de 1850, nem que seus orixás pudessem (*sic*) atrair os escravos que não pertencessem à minoria mina na cidade; mas suspeita-se que o candomblé tenha ganhado um número significativo de seguidores somente depois das migrações baianas para o Rio, após 1835 e 1850. Portanto, na primeira metade do século XIX, a tradição religiosa dominante entre os escravos do Rio não era o catolicismo, nem o candomblé, mas vinha da vasta região do Centro-Oeste Africano. Ademais, é possível identificar no Rio do século passado e na umbanda da década de 1970 muitos traços característicos da tradição religiosa da África Central”. Consultar: KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro: 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 354.

36 Dentre os autores que afirmam tal interpretação, consultar: ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978;

PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: CAROSO, C.; BACELAR, J. (Org.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafirmação, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAQ, 2006.

37 MACHADO, Ana Maria. Hoje é dia de Jongo: corpo e ritmo falando da alma. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 set. 1975 (Hemeroteca temática do Museu do Folclore) apud: ABREU, Martha; MATOS, Hebe. Jongo: registros de uma história. In: LARA, Sílvia; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memórias do Jongo: as gravações históricas de Stanley Stein*. Rio de Janeiro: Folhas Secas, 2008.

tava-se da defesa de uma manifestação da cultura negra brasileira. Mas, nesse momento, havia outras formas também de afirmação de uma identidade negra, associada à cultura negra norte-americana, o chamado *Black Power*. A polarização entre estes segmentos, porém, não era absoluta. Segundo Abreu e Mattos,

*[...] novos movimentos de identidade negra começavam a surgir, politizando de forma explícita a cultura negra. Neles, o “Black Power” e a cultura dita “de raiz” nem sempre se apresentavam separados. Em 1975, antes da apresentação de setembro no Teatro Opinião, Darcy Monteiro (futuro Mestre Darcy do Jongo da Serrinha), organizava na Sociedade Carnavalesca “Vai se quiser”, no Engenho de Dentro, bailes que – para horror do cronista Ruben Confete – eram abertos com um toca-fitas, “que despejava músicas americanas irritantes”, e continuavam com uma “esforçada e desentrosada roda de samba”. Para terminar, vinham as rodas de jongo, da qual participavam vovó Maria Tereza, vovó Joana Rezadeira, Djanira, Mestre Rufino (um dos fundadores da Portela) e Antonio Santos (Mestre Fuleiro), diretor de harmonia do Império Serrano.<sup>38</sup>*

Assim, observa-se que, se para Rubens Confete o *Black Power* representava um avanço da cultura estrangeira, norte-americana, capaz de ameaçar a sobrevivência de “autênticas” manifestações da cultura brasileira, como o jongo, para Mestre Darcy e demais participantes do baile não havia nada demais em associar o jongo a este movimento. No entanto, mesmo tendo suas diferenças em termos da associação de uma identidade negra a um ideal nacionalista, Darcy e Confete juntavam-se na GRAN Quilombo, mostrando que as divergências não impediam aproximações no que concernia à defesa da cultura negra “de raiz”. Assim, ainda que por caminhos diferentes, ambos buscavam a valorização do jongo. Nos anos 1970, segundo Abreu e Mattos, vários artigos na imprensa destacavam a necessidade de se preservar o jongo, ameaçado em sua sobrevivência pela “cultura de

---

38 ABREU, Martha; MATTOS, Hebe. *Jongo*: registros de uma história. In: LARA, Silvia; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memórias do Jongo*: as gravações históricas de Stanley Stein. Rio de Janeiro: Folhas Secas, 2008.

massa norte-americana”.<sup>39</sup> A capa do disco de Clara, em 1980, aparecia, portanto, como uma das iniciativas para sua preservação. Preservação de uma manifestação negra, associada à ideia de uma identidade brasileira mestiça.

A análise da música que dá título ao último LP de Clara, de 1982, também contribui para a compreensão do sentido atribuído em sua obra à mestiçagem. Trata-se da música *Nação*, de Aldir Blanc, João Bosco e Paulo Emílio:<sup>40</sup>

*Dorival Caymmi falou pra Oxum:  
Com Silas estou em boa companhia.  
O céu abraça a terra  
Deságua o rio na Bahia*

*Jeje  
Minha sede é dos rios  
A minha cor é o arco-íris  
Minha fome é tanta  
Planta florirmã da bandeira  
A minha sina é verdiamarela  
Feito a bananeira*

*Ouro cobre espelho esmeralda  
No berço esplêndido  
A floresta em calda  
Manjedoura d'alma  
Labarágua sete queda em chama  
Cobra de ferro Oxum-maré:  
Homem e mulher na cama.  
Jeje*

---

39 ABREU, Martha; MATIOS, Hebe. Jongo: registros de uma história. In: LARA, Silvia; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memórias do Jongo*: as gravações históricas de Stanley Stein. Rio de Janeiro: Folhas Secas, 2008.

40 A música *Nação* foi gravada também, no mesmo ano de 1982, por João Bosco, no LP “Comissão de Frente”.

*Tuas asas de pomba  
Presas nas costas  
Com mel e dendê  
Aguentam por um fio*

*Sofrem  
O bafo da fera  
O bombardeio do Caramuru  
A sanha d'anhanguera*

*Jeje  
Tua boca do lixo  
Escarra o sangue  
De outra hemoptise  
No canal do mangue*

*O uirapurú das cinzas chama:  
Rebenta a louça Oxum-maré  
Dança em teu mar de lama.*

Esta música foi analisada por Astréia Soares, que, nela, identificou uma reapropriação de elementos presentes em *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. O samba, de 1939, exaltava o Brasil, em tom ufanista, e se tornou quase um paradigma para análises sobre o nacionalismo na música brasileira.<sup>41</sup> Na gravação de *Nação* por João Bosco, realmente são feitas inserções de *Aquarela do Brasil*. Mas a autora indica com propriedade que essa leitura da “aquarela” é articulada, em *Nação*, com problemas da sociedade brasileira. Em suas palavras:

*Se, por um lado, os autores assumem a influência da Aquarela como, por exemplo, no verso “A minha cor é o arco-íris”, em que o arco-íris remete à ideia de aquarela, ou no verso “jeje, minha sede é dos rios”, que lembra*

---

41 SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume, 2002.

*as fontes murmurantes onde eu mato a minha sede, das quais falou Ary, ou, ainda, pelo vocativo “Brasil, ô, ô”;<sup>42</sup> semelhante ao “Brasil, meu Brasil brasileiro”; por outro lado, chamam a atenção para o presente da nação, no qual ouro e esmeralda revezam-se com sangue e lama.<sup>43</sup>*

Embora esta seja uma interpretação possível da canção, parece-me que ela apresenta uma nação um pouco mais complexa do que o apontado. Entendo que sua chave de interpretação encontra-se em “Oxum-marê”. Oxumarê é uma divindade Jeje, incorporada pelos Iorubás (assim como Nanã Burucu e Xapanã) ao seu panteão. É o orixá do arco-íris, que, segundo Nei Lopes, “[...] representa a continuidade, a seqüência das coisas, o ciclo da vida, a atividade, o movimento, o nascer e o renascer. É a união entre este mundo e o outro, entre a vida e a morte. É a serpente Dã do povo fon. É também o arco-íris, reunião de todas as cores e todos os axés”.<sup>44</sup>

O Brasil-Oxumarê é uma nação da diversidade de cores, mas também da mestiçagem, do movimento, da superação da dualidade, da fertilidade, da riqueza. O verde e o amarelo da bandeira brasileira são as cores de Oxumarê, que é homem, durante metade do ano, e mulher, na outra metade. Mas ele não sintetiza os dois sexos. Pelo contrário, une-os em sua diferença, assim como ocorre ao arco-íris, que apresenta misturas ou zonas de intercessão entre suas cores, mas não as anula em suas especificidades: as sete estão nele presentes.

Na letra de *Nação*, a nação-Oxumarê é a cantiga serena de Dorival Caymmi e o samba de Silas de Oliveira, é Bahia e Rio, é céu e terra, é labarágua (labareda e água), é Sete Quedas em chamas (cachoeira incendiada). Os compositores usam de neologismos, jogando com a ideia de mistura: “labarágua”, “verdiamarela”, “flormã”. Por outro lado, a grafia “Oxum-marê” pode lembrar a deusa das águas doces – Oxum<sup>45</sup> – mas também passa a ideia de movimento, de maré.

---

42 Presente na gravação de João Bosco, mas não na de Clara Nunes.

43 Soares (2002, p. 68).

44 LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004. p. 505.

45 Na umbanda, Oxumarê não é cultuado como no candomblé, mas visto como uma qualidade de Oxum.

A mistura e a diversidade não significam ausência de conflito. Fome e sede são carências que podem ser saciadas por deuses da fertilidade, como Oxumarê, que aparece com a chuva, ou Oxum, símbolo da maternidade e da fecundidade. Mas poderia a sede dos rios ser saciada por águas em chama? Pode a fome ser aplacada com a floresta a se esvaír em calda? É ela que se oferece como alimento na “manjedoura d’alma”. Aqui se manifestam os problemas e os conflitos da nação.

As “asas de pomba / presas nas costas / com mel e dendê” parecem remeter às asas de Ícaro e Dédalo, na mitologia grega. Na narrativa, pai e filho fogem do labirinto com asas de penas, presas por cera. O pai recomendou ao filho que não voasse muito alto, porque o sol poderia derretê-las, e nem muito baixo, porque a umidade tornaria as penas muito pesadas. Ícaro, porém, empolgou-se e voou cada vez mais alto, acabando por perder as asas e despencar no mar.<sup>46</sup>

As asas da nação, porém, “aguentam por um fio”. A cera feita de mel e dendê – bem brasileira, portanto – permite-lhes resistir ao “bafio da fera”, ao “bombardeio de Caramuru” e à “sanha d’Anhanguera”. A referência a Caramuru também remete aos trânsitos culturais. Caramuru foi o português Diogo Álvares Correia, que naufragou, em 1510, na costa da Bahia. Cercado por Tupinambás, disparou tiros de mosquete contra um pássaro. Os indígenas, que desconheciam armas de fogo gritaram: “Caramuru!”, que significava “homem de fogo”, “dragão saído do mar”. O português viveu vários anos entre os gentios, desposando a índia Paraguaçu.<sup>47</sup> Já Anhanguera foi o bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, que explorou o sertão de Goiás, em 1682. Conta-se que, tendo descoberto terras nas quais havia minas de ouro, foi cercado por indígenas que queriam impedir que o bandeirante delas se apropriasse. Bartolomeu, então, teria enchido uma vasilha com álcool, ateando-lhe fogo. Os indígenas, achando que se tratava de água, temeram que ele

---

46 BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

47 SÉGUIER, Jaime de (Dir.). *Dicionário prático ilustrado: história e geografia*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1959.

incendiasse os rios e renderam-se. Outra versão afirma que ele teria enchido um recipiente com pólvora, aproximando-o do rio e ateando-lhe fogo. Os índios, então, teriam achado que a água jorrava numa fonte de fogo. Daí terem-no chamado Anhanguera que, em tupi, designa um espírito maléfico.<sup>48</sup> Retoma-se a ideia da água em chamas, apresentando uma aparente contradição, a partir de dois elementos de purificação. Além disto, as referências a Caramuru e Anhanguera introduzem as relações e os conflitos com os indígenas na nação.

Mas voltemos às asas de pomba que “aguentam por um fio” e, assim, a nação sobrevive a seus conflitos e mazelas. Martha Abreu, analisando a Festa do Divino Espírito Santo, no Rio de Janeiro dos Oitocentos, procura entender a atração que a pombinha do Divino exercia sobre a população, em especial, a negra. Citando Mary Karasch, levanta a possibilidade de ela ter sido associada pelos escravos e libertos de origem centro-africana ao pássaro, que, na cultura banto, representava o limite entre o dia e a noite, entre a vida e a morte.<sup>49</sup> Esta possibilidade de associação retoma dois elementos em *Nação*: o espírito santo é simbolizado, no catolicismo, pelo fogo, e a ideia de limite entre vida e morte aproxima o pássaro de Oxumarê, que representa a união entre este e o outro mundo. A pomba é também o pássaro de Oxalá, presente, inclusive, no cajado deste orixá.

Além da pomba, outro pássaro também é mencionado na letra da música: o uirapuru, que, com seu canto especial, é visto, nas tradições populares, sobretudo do norte do Brasil, como um talismã.<sup>50</sup> Na letra da música, o uirapuru aparece clamando, em meio às cinzas das “águas em chama” e da “floresta em calda”, por uma atitude de revolta da nação-Oxumarê (“rebenta a louça”), que lhe permita “dançar em seu mar de lama”.

---

48 O termo deriva de “anhangá”, que, segundo Câmara Cascudo, significa espectro, fantasma, mito, visagem. CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

49 ABREU, Martha. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999;

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro: 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

50 Cascudo (2001).

Mas, se o “mar de lama” pode representar as mazelas de uma nação que procura sair de um regime autoritário, de uma ditadura militar, que escarra sangue em virtude das torturas sofridas, ele também significa a possibilidade de criação. Nanã Burucu é a divindade das águas lamacentas, dos pântanos.<sup>51</sup> Na genealogia dos orixás, é a mãe de Oxumarê, de quem este tomou a coroa, tornando-se o rei dos Jejes.<sup>52</sup> Na mitologia dos orixás, foi da lama de Nanã que surgiu o homem:

*Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos. [...] Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro. Apontou para o fundo do lago com seu ibiri, seu cetro e arma, e de lá retirou uma porção de lama. Nanã deu a porção de lama a Oxalá, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã. Oxalá criou o homem, o modelou no barro.*<sup>53</sup>

Assim, a lama, na qual se espera que a nação-Oxumarê dance, pode ter também o sentido de criação, portanto, de transformação.

A nação, composta por João Bosco, Paulo Emílio e Aldir Blanc e interpretada por Clara Nunes, situa-se num universo religioso. Como já indicou Hobsbawm,<sup>54</sup> a religião é um elemento importante de construção de unidade e, portanto, de afirmação de nacionalismo. O Brasil, como mostrou Astréia Soares, é representado, em *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, como sendo a “terra de Nosso Senhor”.<sup>55</sup> A visão do Brasil como uma nação católica é dominante. No entanto, a nação aqui analisada insere-se no universo religioso afro-brasileiro, do candomblé e da umbanda, religiões resultantes de processos de recriações culturais.<sup>56</sup>

---

51 CASTRO, Yedda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

52 PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

53 PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.196.

54 HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

55 SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume, 2002. p. 50.

56 Em *Nação*, isto é explicitado pela presença de um orixá Jeje, como Oxumarê, e outro Iorubá, como Oxum.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Brasil de Clara é simultaneamente mestiço e negro. Em seu canto, a afirmação de uma identidade negra se associa à de uma identidade nacional mestiça. Mas esta última não é vista como parte de uma ideologia de branqueamento, e sim como a afirmação de trânsitos culturais, nos quais as culturas criadas por africanos e seus descendentes desempenham papel de destaque. Os processos de recriação cultural se dão em universos sociais permeados por conflitos e lutas, nada tendo, portanto, de harmoniosos.

A carreira e a obra de Clara Nunes, desenvolvidas num contexto de desigualdades sociais e raciais, constituem-se como uma forma de luta contra o racismo e a discriminação às manifestações culturais negras.

## CULTURA NEGRA NOS ANOS 1970: CANDEIA E A QUILOMBO<sup>1</sup>

*Gabriela Buscácio*

A conjuntura brasileira da década de 1970 para os movimentos negros foi bastante específica: se por um lado qualquer organização política foi duramente perseguida, várias organizações culturais colocaram a questão racial como um de seus elementos fundamentais. Neste artigo vamos apresentar o sambista Candéia, que foi um militante do movimento negro da época, na cidade do Rio de Janeiro, e fundou uma dessas organizações culturais: a Escola de Samba Quilombo. Além disso, vamos apresentar dois outros movimentos, o Ilê Ayiê e o *Black Soul*, que, através da cultura, trouxeram a discussão da negritude e da identidade negra. As aproximações e diferenças entre eles serão debatidas, assim como sua contribuição para a cultura negra.

### CANDEIA

Antonio Candéia Filho teve forte atuação no universo do samba e de suas escolas. Nascido em 1915, no bairro de Oswaldo Cruz, subúrbio do Rio de Janeiro, entrou para a Portela aos 12 anos. Durante a década de 1950, junto com Waldir 59, teve vários sambas-enredos como vencedores e, muito jovem ainda, já fazia parte da ala dos compositores, um dos lugares mais importantes dentro da estrutura de uma escola de samba.

---

1 Esse artigo é fruto de minha dissertação: BUSCÁCIO, Gabriela. A chama não se apagou: Candéia e a GRAN Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

Em 1961, Candeia, inspirado no conjunto *A Voz do Morro* de Zé Ketti, Paulinho da Viola e Néelson Sargento, dentre outros, criou o grupo *Mensageiros do Samba*. O conjunto era composto por Candeia, Casquinha, Arlindo, David do Pandeiro, João do Violão, Picolino e Bubu da Portela. Poucas são as informações a respeito do grupo, mas sabe-se que fez apresentações no Zicartola<sup>2</sup> e chegaram a gravar um LP, pela gravadora Polydor.

Nessa época Candeia era policial civil, e se mostrava rígido, truculento e severo. Casquinha, seu amigo, dizia que quando ele estava acompanhado de outros policiais não cumprimentava os amigos, por exemplo.

Foi nessa conjuntura que sua vida sofreu um baque que transformou não só seu cotidiano, mas sua atuação política, sua obra e sua forma de entender e encarar o mundo. Um acidente de trânsito que acabou em uma briga fez com que Candeia levasse cinco tiros e ficasse paraplégico.

Depois de um longo tempo de recuperação física e de superação de uma forte depressão, Candeia aos poucos foi retomando os contatos sociais e profissionais. Fruto dessa época é a canção que diz: “De qualquer maneira meu amor eu canto/ de qualquer maneira meu encanto eu vou cantar”.<sup>3</sup>

A partir daí, Candeia lançou cinco LPs durante a década de 1970. Dentre as canções gravadas, muitas contêm forte temática racial no sentido de construção de uma identidade negra. Aos poucos foi ajudando a construir o movimento negro naquele contexto. Foi em 1975 que, descontente com os rumos do carnaval carioca, ele decidiu criar uma escola de samba que fosse “modelo” para as demais. Essa foi a Granés Quilombo.

---

2 Zicartola foi um bar fundado por Cartola e Dona Zica e funcionou durante os anos de 1963 a 1965. Nele se apresentavam famosos sambistas da época. Paulinho da Viola, por exemplo, se profissionalizou como músico, largando a carreira de bancário, tocando nas noites do bar. Muitos estudantes e intelectuais da época frequentavam o ambiente. CASTRO, Mauricio Barros de. *Zicartola*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

3 CANDEIA. *Filosofia do Samba*. Rio de Janeiro: Audiobox/Ouver Records, 1997, 1 CD, Faixa 9.

## A GRANES QUILOMBO E O MOVIMENTO NEGRO

A Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo<sup>4</sup> foi fundada em 8 de dezembro de 1975, a partir de uma proposta de Candeia que pretendia criar uma escola de samba que tivesse propostas diferentes das outras agremiações e que, ao mesmo tempo, realizasse um trabalho de resgate de elementos da cultura negra.<sup>5</sup> No momento da criação da escola foi lançado um manifesto explicitando as propostas da escola.

*Estou chegando...*

*Venho com fé. Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes. As forças contrárias são muitas. Não faz mal... Meus pés estão no chão. Tenho certeza da vitória.*

*Minhas portas estão abertas. Entre com cuidado. Aqui, todos podem colaborar. Ninguém pode imperar.*

*Teorias, deixo de lado. Dou vazão à riqueza de um mundo ideal. A sabedoria é meu sustentáculo. O amor é meu princípio. A imaginação é minha bandeira.*

*Não sou radical. Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura. Gritarei bem alto explicando um sistema que cala vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem. Sou franco-atirador. Não almejo glórias. Faço questão de não virar academia. Tampouco palácio. Não atribua a meu nome o desgastado sufixo – ão. Nada de forjadas e mal-feitas especulações literárias. Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais. Eu sou povo. Basta de complicações. Extraio o belo das coisas simples que me seduzem.*

---

4 Há uma divergência quanto ao nome da escola, sendo chamada no início de GRAN Escola de Samba Quilombos ou GRAN Escola de Samba Quilombo. Somente em 1976, definiu-se que o nome da escola terminaria sem o s, ou seja, Quilombo.

5 É importante esclarecer que compreendo a palavra negro e suas derivações como uma construção histórica, que carrega de uma forma complexa cor e categorias sociais. Nesse sentido, todas as expressões tais como negros, cultura negra, identidade negra, arte negra, dentre outras, serão aqui utilizadas sob essa perspectiva, em função de seu uso pelas fontes analisadas. A ausência de aspas é uma tentativa de não carregar muito o texto de marcações.

*Quero sair pelas ruas dos subúrbios com minhas baianas rendadas sambando sem parar. Com minha comissão de frente digna de respeito. Intimamente ligado às minhas origens. Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais: não me incomodem, por favor. Sintetizo um mundo mágico. Estou chegando...*<sup>6</sup>

Segundo o manifesto, a Quilombo pretendia promover um desfile diferente das outras escolas, que respeitasse as tradições negras. A escola estava aberta a novos componentes, mas não a imposições vindas de elementos de fora, que deturpassem suas ideias básicas. Sua proposta era de simplesmente resguardar uma cultura negra que estava em extinção. Nesse sentido, não estava interessada em teses intelectuais e acadêmicas, e sim, em representar o povo. O manifesto termina evocando o carnaval espontâneo, ligado às origens, e dizendo não aos profissionais do carnaval.

Uma leitura do manifesto fundador da Quilombo um pouco mais atenta, porém, traz algumas outras questões. Em primeiro lugar, a qual tradição carnavalesca a escola está remetendo e se propondo a preservar? Estamos falando do tempo da Tia Ciata na década de 1910, da Deixa Falar no fim dos anos 1920, dos desfiles na Praça Onze nos anos 1930, na Presidente Vargas nos anos 1940/1950 ou na Rio Branco, a partir da década de 1960? A que período o manifesto está realmente se referindo?

A forma e o significado do desfile das escolas de samba no carnaval constituem um processo histórico, construído ao longo do século XX, na cidade do Rio de Janeiro. Em cada período estudado encontramos determinados elementos característicos, específicos, do desfile. Assim, o desfile de carnaval na década de 1930 era bastante diferente do carnaval de 1960, por exemplo. O manifesto, portanto, não explicita o que, ou quais tradições da cultura do carnaval, se pretende resgatar com os desfiles da escola.

---

6 VARGENS, João Baptista M. *Candeia*: luz da inspiração. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Música; Divisão de Música Popular; 1987. Esse manifesto foi escrito pelo próprio João Baptista Vargens na época da fundação da escola.

Segundo ponto: a cultura que se estava querendo resgatar possuía muitas forças contrárias. Quem são os inimigos? De quem eram as propostas contrárias ao ponto de vista da Quilombo? Eram os carnavalescos, os presidentes das escolas ou o sistema que impedia que a cultura se manifestasse com todo seu brilho? De que estamos falando realmente?

É importante esclarecer que no início da década de 1960 o carnaval carioca sofreu transformações com a participação de artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais. Fernando Pamplona, artista plástico de formação universitária, criou o carnaval de 1960 da Acadêmicos do Salgueiro (com o enredo sobre Zumbi dos Palmares), lançando uma nova estética para os desfiles.

Nesse processo de profissionalização dos desfiles de carnaval (também com o patrocínio da Riotur e a participação direta do jogo do bicho) um grupo de componentes das escolas de samba sentiu-se alijado do caminho que o carnaval estava tomando. Para os fundadores da Quilombo, tratou-se do momento da invasão da classe média e do embranquecimento do samba.

Sob outro ponto de vista, podemos nos perguntar se a escola não estava propondo uma “subversão” ao sistema dominante, através da cultura. Não devemos esquecer que ela foi fundada em meio à ditadura militar, num contexto em que já estava instaurada a crise do “milagre econômico”. Além disso, a censura aos meios de comunicação e de cultura estava acirrada. Por esse viés, a escola pretendia combater as forças contrárias não só culturais, como também político-econômico-sociais.

Outro ponto que considero importante no manifesto é o rechaçamento das teorias e dos intelectuais. Segundo o texto, a Quilombo não queria nenhum contato com quem não fosse povo. Mas qual o critério que permite afirmar que uma pessoa é ou não é povo? E as pessoas que lançaram o manifesto? São povo ou não?<sup>7</sup>

---

7 BORDIEU, Pierre. Os usos do “povo” In: \_\_\_\_\_. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 181-187.

Em texto escrito anteriormente,<sup>8</sup> percebemos que entre os fundadores da GRAN Quilombo encontravam-se sambistas consagrados, e também jornalistas, professores universitários e produtores culturais.<sup>9</sup> Na criação da escola, portanto, diversos segmentos sociais estavam envolvidos. Dentro desse grupo não existiam somente sambistas, mas também intelectuais e formadores de opinião, que tiveram uma participação fundamental nesse processo.

Ainda me referindo à repulsa aos trabalhos acadêmicos, devemos lembrar da questão racial, tão presente no discurso dos componentes da escola. Numerosos trabalhos acadêmicos tinham sido desenvolvidos no início da década de 1960 pelos “intelectuais da USP”,<sup>10</sup> que procuravam demonstrar a hipocrisia do mito da democracia racial que permeava os estudos brasileiros desde os anos 1930, demonstrando a violência do período escravista no Brasil. As consequências da escravidão podiam ser demonstradas através da marginalidade econômica e social que os negros viviam no país. Nessa conjuntura, a Quilombo fazia severa crítica ao mito da democracia racial e procurava questionar o papel ocupado pelos negros na pirâmide social.

Além disso, a escola queria ligar-se a uma tradição negra original, saindo pelas ruas do subúrbio. Mas que subúrbio era este? De que comunidade estamos falando? Como era a relação do grupo que lançou o manifesto com as baianas e a comissão de frente “dignas de respeito”? Não podemos esquecer que a Quilombo foi fundada, a partir de conversas entre um grupo de sambistas e intelectuais. Só posteriormente, foi utilizada uma quadra em Coelho Neto e, três anos depois, a sede instalou-se definitivamente em Acari.

Se na proposta dos fundadores da escola a relação com a comunidade era tão importante, como será que ela se deu?

---

8 BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. *Ao povo em forma de arte: a cultura popular e o samba - discursos sobre a Gran Quilombo*. 2001. Monografia (Graduação em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

9 Para citar só alguns nomes: Lena Frias e Juarez Barroso (jornalistas), João Baptista M. Vargens (professor da UFRJ) e Jorge Coutinho (produtor cultural).

10 FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978. Entre outros.

Será que a escola não acabou sendo organizada de “cima para baixo”? Sendo assim qual a distância entre o subúrbio ideal, ou a comunidade idealizada que aparece no manifesto fundador da escola, e a comunidade real encontrada pelos sambistas?

O papel de resistência que a Quilombo defende aparece já no próprio nome da escola. Trata-se, obviamente, de uma referência à luta dos negros contra o cativo da escravidão.<sup>11</sup> Nesse sentido, a escolha do nome foi assim explicada pelos fundadores da escola:

*Candeia, que junto com outros sambistas e compositores fundou a escola com um nome que lembra resistência: no passado à escravidão e, atualmente, à violência do samba e do carnaval carioca. No dialeto quilombo, significa união.*<sup>12</sup>

O nome da escola, portanto, representava a evocação de um passado de resistência, de luta contra a escravidão. Além disso, remete a um paralelo de resgate de uma cultura popular ameaçada pelos rumos que o carnaval carioca estava tomando. Entendo que além dessa relação mais direta, a Quilombo pretendia ser um espaço de resistência ao sistema capitalista. Não podemos esquecer que a escola foi fundada em uma conjuntura de ditadura militar e no início da crise do “milagre econômico”, como já foi discutido anteriormente. O papel que pretendia cumprir, portanto, remete a uma resistência em relação ao carnaval na época, mas também a uma conjuntura sócio-político-econômica de falta de liberdade de expressão e de crise econômica.

Em matéria publicada por Waldinar Ranulpho na *Última Hora* em 1976, Candeia definiu quais os objetivos da Quilombo:

*1. Desenvolver um centro de pesquisa de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.*

---

11 É interessante que em carta endereçada a Candeia por um amigo, Carlos Elias, este fala que “A Quilombos deveria refletir exatamente o que foi o Quilombo dos Palmares”. VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Música; Divisão de Música Popular, 1987. p. 14.

12 ÁGATHA, Íris. *Candeia: festa de um ano tem domingo negro na Quilombo*. Última Hora, Rio de Janeiro, 09 jan. 1977.

2. *Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.*

3. *Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba e as transformam em rentáveis peças folclóricas.*

4. *Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto.*

5. *Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos “pela evolução” imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro.<sup>13</sup>*

Entendo ser possível agrupar os objetivos da Quilombo em três grandes grupos: o resgate de uma arte negra através de um centro de pesquisas; negar o acesso de elementos inescrupulosos que, não sendo legítimos herdeiros dessa cultura, buscavam deturpá-la; incentivar a aproximação de intelectuais que valorizavam o papel da cultura brasileira na sociedade; e, finalmente, formar uma escola de samba não comprometida com a evolução a que outras agremiações da época estavam aderindo e que contasse com a participação de brasileiros, independentemente de cor. Assim, não se tratava somente de uma escola de samba *stricto sensu*, mas de um movimento mais amplo que englobava inclusive um centro de pesquisa de arte negra e oficinas de arte.

Neste artigo vamos nos restringir a discutir como a escola buscava a valorização e o resgate da arte negra, além de tentar perceber quais foram as estratégias utilizadas para o resgate dessas tradições culturais. Na Quilombo a identidade negra era afro-brasileira, ou seja, estava vinculada a um passado ligado à escravidão no Brasil e à formação de uma cultura brasileira.

---

13 RANULPHO, Waldinar. Escola de Samba Quilombos para salvar o samba. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 07 nov. 1976.

João Baptista Vargens, um dos fundadores da escola, publicou um artigo em uma revista fazendo um balanço da experiência, três anos depois de sua inauguração. Nele narrou as atividades culturais da Quilombo. Vejamos:

*A preocupação da Quilombo não é apenas o desfile no carnaval. Possui vários grupos de danças de origem negra (jongo, caxambu, capoeira, maculelê, afoxé, samba de lenço, samba de caboclo, lundu e maracatu).*

*O grupo de jongo conta com a presença de vovó Teresa, velha jongueira que tem 113 anos e reside no morro da Serrinha, em Madureira.*

*Todas as noites de quarta e sexta-feira as luzes que iluminam a quadra externa do Quilombo estão acesas. Capoeiristas descontraídos, treinam passos exercitando-se sob a orientação de Mestre Jorge, Jorge Vianna Pinto, motorista da federal Auto-Ônibus, responsável pelo grupo de mais ou menos quinze pessoas.<sup>14</sup>*

Segundo Vargens, a Quilombo mantinha uma intensa atividade cultural voltada para esta tradição afro-brasileira. Assim, existiam grupos de dança que cultivavam esses ritmos como o jongo, o afoxé, o caxambu, a capoeira, dentre outros. Essas danças de origem negra seriam continuadoras de uma cultura que remetia à escravidão e que continuava resistindo na escola.

Não só danças eram promovidas no centro cultural da Quilombo. No mesmo artigo, Vargens citou também as palestras sobre temas referentes à cultura negra, que ocorreram desde a fundação da escola. Vejamos como aconteceram esses encontros e quais os temas apresentados:

*A Quilombo, em sua sede, conseguiu agrupar cerca de duzentas pessoas cada noite, para participar de conferências sobre assuntos de suma importância para o estudo da contribuição negra na formação cultural do Brasil. É bom frisar que na ocasião não havia comida e muito menos samba, e que a maioria dos presentes era com-*

---

14 VARGENS, João Baptista M. GRAN Quilombo: 3 anos depois. *Artefato*, Rio de Janeiro, n. 10, 1978.

*posta de residentes do morro do Jorge Turco e da favela de Acari. Prestaram sua colaboração, entre outros, os seguintes estudiosos: Prof. Antônio Carlos Ferrão (“Contribuições do negro no desenvolvimento do Brasil”), Prof<sup>a</sup> Beatriz Nascimento (“Zumbi, rei do estado de Palmares?”), Prof<sup>a</sup> Ricardina (“A posição da arte negra”) e Prof. Eduardo de Oliveira e Oliveira (“Ganhos do negro no mundo”).<sup>15</sup>*

Não bastando o incentivo aos grupos de dança, a Quilombo também promovia palestras em que as temáticas sobre os negros eram discutidas. Ressalte-se ainda o expressivo número de participantes, que, segundo o autor, em sua maioria eram moradores de Acari, a comunidade da escola. Em outra reportagem foi citada a proposta de uma exposição de artes plásticas inspirada na cultura negra, que seria realizada pela escola.<sup>16</sup>

A agremiação tinha como uma de suas funções principais levar a conscientização aos moradores do seu entorno. As festas organizadas serviam como um atrativo para a comunidade para, a partir daí, iniciar um trabalho de resgate da cultura brasileira.

O surgimento da Quilombo foi fruto da conjuntura da ditadura militar, mas no momento em que a militância pelos direitos dos negros começava a se reestruturar. Foi o momento do surgimento no Rio de Janeiro do Centro de Estudos Afro-Asiáticos e do Instituto Popular de Cultura Negra, fundamentais, segundo Nei Lopes,<sup>17</sup> para a retomada do movimento negro carioca. Muitos militantes dessa época também aderiram à nova escola de samba que estava surgindo.

Candeia, personagem-chave da Quilombo, também tinha sua opinião a respeito dos outros movimentos de cunho racial que se organizavam. Em entrevista concedida ao *Pasquim* duas semanas antes de sua morte, ele falou sobre um deles:

---

15 VARGENS, João Baptista M. GRAN Quilombo: 3 anos depois. *Artefato*, Rio de Janeiro, n. 10, 1978.

16 ÁGATHA, Íris. *Candeia*: festa de um ano tem domingo negro na Quilombo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1977.

17 LOPES, Nei. *Sambeabá*: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Folha Seca, 2003.

*Roberto Moura – Sua posição hoje é a de um ideólogo da resistência da raça negra. Qual a sua posição em relação a outros grupos congêneres? Por que ao mesmo tempo que existe a Quilombo cultuando o maculelê, a capoeira e o jongo, existe o IPCN exibindo Wattstax?*

*Candeia – Podemos percorrer caminhos distintos, mas nossos objetivos são idênticos. Tudo leva a crer que a maior diferença que existe nisso tudo é o fato deles se sentirem um pouco fechados, fazendo reuniões num aspecto muito mais elevado, intelectual, enquanto o Quilombo procurou se identificar com o pessoal da favela, gente que realmente precisa ser conscientizada. Não são pessoas que alcançaram um status, que podem se reunir ao meio-dia em qualquer ponto da cidade, encostando seu carrinho na calçada.<sup>18</sup>*

Questionado sobre a Abolição, Candeia disse o seguinte:

*Houve a libertação da escravatura, mas não prepararam o negro para assumir uma posição na sociedade. Não adianta libertar o negro para deixá-lo marginalizado no meio da rua, perambulando, assaltando, porque não tem o que fazer, ficando na ociosidade. Ele ficou escravizado por outro meio, sem o chicote, mas ficou alijado do processo de desenvolvimento social.<sup>19</sup>*

Assim como outros militantes negros, Candeia também pregava uma segunda Abolição, na qual fossem dadas oportunidades de desenvolvimento ao negro dentro da estrutura social brasileira.

As organizações de contestação racial que existiam então eram reconhecidas e aceitas por Candeia. Não importava a forma pela qual eles eram levados a tomar consciência da importância da raça negra, e sim que ela ocorresse. Assim, não interessava se a busca começasse pelo afro-brasileiro proposto pela Quilombo, ou pelo americanismo do IPCN, mas sim que essa autoconscientização fosse conquistada.

---

18 MOURA, Roberto; KHOURY, Simon; FRIAS, Lena. *Candeia: uma festa que acabou. O Pasquim*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1978.

19 PIMENTEL, Luis. Há 25 anos morria Candeia, lição permanente de samba e resistência. *Caros Amigos*, nov. 2003.

No momento de sua fundação, a escola foi acusada de ser um núcleo racista. A resposta dada foi buscar a conciliação. Candeia assim justificava suas ideias:

*Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência especificamente contra os muitos brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é tão somente contra a total descaracterização da coisa. Evitar que daqui a mais uns tempos ninguém saiba exatamente o que era uma escola de samba, o que era um sambista e de como e porque eles se reuniam, cantavam e dançavam, utilizando seu ritmo próprio tradicional. Não vejo razão para evitar que um branco bem intencionado, interessado no samba, nos nossos costumes, conviva conosco. O que repeliremos são os que, pretos ou brancos, pretendam “inovar” o samba, descaracterizando-o, afastando-o de suas raízes culturais. Nosso objetivo é salvaguardar a essência das origens do nosso samba.<sup>20</sup>*

Na mesma reportagem, Elton Medeiros, importante sambista e intelectual carioca, continuou falando sobre a acusação de racismo da escola:

*Quanto à discriminação racial, isto não entra e jamais entrará em nossos propósitos. Até mesmo o negro, que não se adaptará a sua posição e nos deixará em paz. Agora, seria possível prescindir de um branco como o Alfredo Português, que teve passagem marcante pela Mangueira, como autor de inúmeros sambas que concorreram para aumentar o prestígio daquela veterana escola? Alfredo Português não inventou passos esquisitos nem tentou mudar o ritmo do samba da Mangueira.<sup>21</sup>*

A Quilombo, nos dizeres de seus fundadores, portanto, não era um núcleo racista. Brancos e negros podiam participar da escola, contanto que não se afastassem de suas raízes culturais. O que não poderia ocorrer eram as inovações no samba.

---

20 RANULPHO, Waldinar. Escola de Samba Quilombos para salvar o samba. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 07 nov. 1976.

21 RANULPHO, Waldinar. Escola de Samba Quilombos para salvar o samba. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 07 nov. 1976.

Após essa pequena análise sobre as posições e práticas da Quilombo, podemos afirmar tratar-se de mais uma das organizações de contestação negra surgidas em meados da década de 1970, que buscavam a autoafirmação cultural e a luta racial. Com o discurso de resgate da arte negra, das origens do samba, a Quilombo pretendia pôr em discussão não só o problema da invasão da classe média nas escolas de samba como também o papel marginal do negro na sociedade. A ideia era atrair a comunidade para conscientizá-la da importância da questão racial. A cultura seria o gancho que colocaria na ordem do dia as questões econômica, política e social dos negros brasileiros. Era uma proposta de buscar uma identidade negra pelo aspecto cultural. Como foi dito por Candeia em seu livro: “Quilombo nasceu da necessidade de se preservar toda a influência do afro, na cultura brasileira”.<sup>22</sup>

Mas a Quilombo não era a única organização cultural que tinha um discurso de busca de uma identidade negra. Vamos agora analisar outros dois movimentos culturais ocorridos no Rio de Janeiro e em Salvador. O objetivo é tentar demonstrar um pouco mais minuciosamente a “saída pelo cultural” tomada pelo movimento negro nos primeiros anos da década de 1970.

## O MOVIMENTO BLACK RIO

O movimento do Black Rio<sup>23</sup> não possui uma data fixa de surgimento, mas especula-se que em 1967 um *disc-jockey* conhecido como Big Boy começou a colocar música *soul* norte-americana no programa “O Baile da Pesada” em uma emissora de rádio popular no Rio de Janeiro. O sucesso entre a juventude negra da Zona Norte da cidade foi sendo então progressivamente alcançado.

---

22 CANDEIA FILHO, Antônio; ISNARD, Araújo. *Escola de Samba: árvore que esqueceu da raiz*. Rio de Janeiro: Lidador SEEC/RJ, 1978. p. 87.

23 As informações sobre o Black Rio foram retiradas de: HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001; RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

Os organizadores de bailes como Filó e Mr. Funk começaram a tocar música *soul* em suas festas. A *soul music* surgiu no início dos anos 1960 nos Estados Unidos e identificava um tipo de produção musical ligada ao *rhythm and blues*, com o canto influenciado pela estética vocal da *gospel music*. Trata-se de um tipo de música intensamente dançável, que teve ampla aceitação entre os negros e pobres da Zona Norte do Rio de Janeiro. O ícone maior da *soul music* era James Brown, além dos Jackson Five. No Brasil, eram representantes desse estilo musical Tim Maia, Toni Tornado, Cassiano, Gerson King Combo, dentre outros.

O *Black Soul* foi mais um entre os fenômenos da diáspora africana em que pessoas de um determinado contexto histórico-político-cultural apropriaram-se de outros fenômenos de origem negra, recriando seus significados. Assim, foi influenciado pelo movimento dos direitos civis dos negros norte-americanos, e, ao chegar ao Brasil, encontrou uma nova gama de significações.

Os bailes organizados por Filó & Cia. chegavam a reunir cerca de dez mil pessoas nos fins de semana. Um dos principais grupos de *black soul* saiu dos bailes organizados no clube Renascença,<sup>24</sup> e criou o *Soul Grand Prix*, tendo Filó à frente. Além da música, havia a exibição de *slides* com imagens raciais específicas. Assim,

*As cenas de pessoas negras chorando – ao verem os slides, assistirem a filmes norte-americanos como “Wattsax” e relacionarem as imagens dos negros dos Estados Unidos e de outros lugares com sua própria experiência – não eram incomuns nos clubes e salões de baile onde o Soul Grand Prix produzia seus eventos.*<sup>25</sup>

Além dos *slides* com referência aos negros, o movimento do *Black Soul* proporcionou a afirmação de uma estética negra em seus bailes. Os negros que iam aos bailes da Zona

---

24 O clube Renascença foi fundado nos anos 1960 por uma “elite negra” na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro e tinha como objetivo criar um clube que acolhesse essa camada da sociedade que buscava seus próprios locais de recreação. Quando os bailes de Filó crescem assustadoramente, acabam criando um “mal-estar” entre os diretores do clube. Consultar: HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

25 *Ibidem*, p. 137.

Norte da cidade tinham penteados afro, sapatos de salto alto, além de outros elementos da cultura negra norte-americana. As roupas e gestos também seguiam o mesmo estilo. Segundo Antonio Risério:

*O pessoal escrevia firme nos salões, envergando o traje típico da onda, cabelo ouriçado sob o boné ou chapuzão, calça de cintura larga e boca larga, camiseta de lastex, sapato, dingo, pisante colorido, de nome “cavalo de aço”, salto altíssimo, com uma chapa de metal no bico e outra no salto, de modo a deslizar melhor em ágeis e desconcertantes passos de dança.<sup>26</sup>*

Essa estética negra presente na postura dos jovens *blacks* (participantes do movimento do *Black Soul*) começou a ser vista com estranhamento pelos mais diferentes segmentos sociais. A afirmação de uma identidade negra baseada no exemplo norte-americano criou várias situações inusitadas, como a desconfiança das próprias famílias negras em relação a seus filhos, com seu novo estilo estético e de identidade.

Mas o fato é que o movimento do *Black Soul*, antes restrito aos bailes da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, espalhou-se também pela Zona Sul tornando-se um fenômeno comercial. A casa de *shows* Canecão, famosa na cidade por suas apresentações com grandes músicos populares, também abriu espaço para os bailes dos *blacks*.

Em 1976 começou uma ampla cobertura jornalística tentando explicar o fenômeno social vindo da Zona Norte da cidade. Em matérias publicadas no *Jornal do Brasil* e na revista *Veja*, jornalistas tentaram analisar o movimento *Black Soul*. Foi através dessas reportagens que a imprensa batizou o fenômeno dos grandes bailes da Zona Norte carioca como Black Rio. Importante lembrar, porém, que o início do movimento aconteceu no Rio de Janeiro, mas se espalhou pelo resto do país, assumindo as mais diversas características. Assim, tivemos movimentos *Black Soul* em Salvador, São Paulo, Porto Alegre, Campinas, Minas Gerais, dentre outros.

---

26 RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981. p. 28.

Com a cobertura jornalística dando maior visibilidade ao Black Rio, surgiram críticas mais contundentes ao movimento. Tanto de frequentadores de bailes da Zona Norte que censuravam sua difusão pela Zona Sul da cidade, quanto e principalmente, de diversos analistas que reclamavam da falta de autenticidade do movimento. Ele foi tachado como importado da realidade americana, que era diferente da brasileira, pautada na democracia racial. Segundo Risério:

*Os argumentos contra o black-jovem não chegaram a ultrapassar, sequer milimetricamente, o limiar da mesmice esquizofrênica: tratava-se de uma alienação, da idolatria subserviente de formas musicais e comportamentos existenciais espúrios, da imitação terceiromundista de realidades da juventude negra dos EUA, etc, etc.*<sup>27</sup>

O protesto contra o movimento também veio do governo militar da época, que acirrou a censura em relação a filmes, livros e reportagens que falassem sobre o *Black Power*. Existem inclusive casos mal explicados sobre a prisão e o sequestro de um líder do movimento *Black*, que teria sido indagado sobre sua ligação com a CIA e a difusão do *Black Soul* no país.<sup>28</sup> De qualquer forma as críticas contra o movimento *Black Rio* uniram as elites civis e militares do país em um velho discurso de harmonia das raças.

O antropólogo Peter Fry, porém, tem outra interpretação sobre o movimento *Black Soul* no país. Segundo ele:

*A proliferação de bailes afro-soul em São Paulo e no Rio é um exemplo de situações em que os brasileiros negros criam novos símbolos de etnia, de acordo com sua experiência social. Embora algumas pessoas acreditem que esses fenômenos são exemplos de “dependência cultural”, ou da capacidade das multinacionais de vender os produtos que bem entenderem, não tenho dúvida de que, apesar de tudo, eles representam um movimento de grande importância no processo da identidade no Brasil.*<sup>29</sup>

---

27 RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ixexá*. Salvador: Corrupio, 1981. p. 30.

28 Consultar: HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

29 FRY, Peter. *Para inglês ver*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982. p. 15.

Aproximo-me bastante da interpretação de Fry sobre o movimento *Black Soul*. A partir de um movimento de negros norte-americanos, difundiu-se e ressignificou-se uma nova forma de expressão cultural negra no Brasil. É verdade que o movimento ficou restrito aos bailes e à construção de certa identidade negra, aparentemente sem nenhuma proposta política explícita de transformação da situação do negro na sociedade brasileira.

Sua importância no meu entender está ligada à criação de uma estética e de uma identidade entre os *blacks*, que tinham como exemplo os negros dos Estados Unidos, mas que aqui foram revestidas de outras conotações. Os jovens negros brasileiros que participaram do movimento *Black Soul* criaram uma identidade afirmativa como negros, em lugar de brasileiros. É como diz Risério: “A verdade é que, com o movimento *black-jovem*, o preto brasileiro ficou, digamos assim, mais negro”.<sup>30</sup>

O período do *Black Soul* no Brasil é compreendido como um momento em que as organizações de contestação negra estavam em refluxo, causado pela repressão política dos militares. A questão racial vai aparecer em organizações e movimentos de cunho cultural. Alguns, como a Quilombo, têm uma proposta de união entre o cultural e o político formal, outros nem tanto. O movimento dos *blacks* surgiu sem uma proposta política *stricto sensu*, mas trouxe consigo uma autoafirmação e uma busca de identidade negras que certamente influenciaram muitos jovens que participavam dos bailes *soul*. Vale ressaltar que este período, que alguns identificam como um momento de refluxo, é entendido por nós um momento importante de afirmação de uma determinada identidade negra.

## O ILÊ AIYÊ

O bloco afro Ilê Aiyê foi fundado também durante os anos 1970 e representou uma mudança nos rumos do carnaval de Salvador. Segundo Risério,<sup>31</sup> o carnaval de Salvador passou

---

30 RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981. p. 31.

31 É importante louvar o livro de Antonio Risério que, em 1981, percebe um processo que só está começando a se delinear no carnaval de Salvador. Trata-se, portanto, de um livro fundador na análise sobre o carnaval da cidade, escrito ainda no início do processo, anunciando o que estava por vir.

por um processo de reafrikanização, que teve como ponto de origem a fundação do Ilê Aiyê durante o ano de 1974.

O núcleo fundador do Ilê Aiyê era composto por um grupo de amigos que moravam no Curuzu, localidade do bairro da Liberdade, na cidade de Salvador. Era um grupo de jovens vizinhos que se reuniam com frequência em viagens pelo litoral e nas noites da Liberdade. A influência do movimento *Black Power* nos Estados Unidos, assim como das lutas de libertação na África e do movimento *Black Soul*, foi mencionada pelos próprios fundadores:

*É o próprio Vovô (naquela época com 22 anos de idade) quem declara: “Foi uma noite lá, no Curuzu, e aí surgiu a ideia. A gente tava conversando. Batendo papo, começou a beber... Tava na época daquele negócio de poder negro, black power, então a gente pensou em fazer um bloco só de negros, com motivos africanos”. Macalé, mais abrangente, expõe: “As ideias surgiram na época do soul, do black-rio, daquelas coisas do black power. Tinham até matado um líder negro... Foi também quando as coisas começaram a acontecer na África. Quando a gente começou a receber, aqui, as notícias das coisas que estavam acontecendo na África”.<sup>32</sup>*

Além da influência dos movimentos de libertação das colônias africanas e dos direitos civis dos negros norte-americanos, Goli Guerreiro<sup>33</sup> também fala da ascensão que o rastafarianismo, movimento étnico-político-religioso da Jamaica, teve sobre o grupo. A referência ao Black Rio, inclusive, reforça nossa interpretação sobre o movimento, pois influenciou tanto no que diz respeito à música *soul*, quanto também, e no meu entender principalmente, catalisando o surgimento de uma identidade, de uma estética negra.

Segundo Risério, o surgimento do Ilê Aiyê representou a passagem do “lance *black* para o lance afro”, que explicaria o

---

32 RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981. p. 38.

33 GUERREIRO, Goli. Um mapa em preto e branco na música da Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: SANTOS, J. T. (Org.). *Ritmos em Trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editora, 1998.

processo de reafricanização do carnaval baiano. De qualquer forma, a grande mudança musical do bloco foi que ele misturou o ritmo do samba duro, característico dos blocos de índios e das escolas de samba soteropolitanas, com a batida Ijexá.

O primeiro desfile do Ilê Aiyê no carnaval de 1975 causou muita estranheza e surpresa em Salvador. A reação e as impressões sobre o bloco vieram de diversas formas. O jornal *A Tarde* assim descreve o primeiro desfile do bloco:

*Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: “Mundo Negro”, “Black Power”, “Negro para Você”, etc., o bloco Ilê Aiyê, apelidado de “Bloco do Racismo”, proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do “Ilê Aiyê” – todos de cor – chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de se esperar que os integrantes do “Ilê” voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto do Carnaval.<sup>34</sup>*

*A Tarde*, representando os setores dominantes da capital baiana, demonstrou toda sua dificuldade de compreensão ou não aceitação de um bloco afro de carnaval que tinha como base a identidade negra. Assim, o Ilê foi acusado de racismo e de imitador da realidade dos negros dos Estados Unidos, já que no Brasil não existia o racismo (proibido em lei!). Os integrantes do bloco chegaram ao cúmulo de ironizar os brancos que estavam no palanque oficial.

Para a elite branca da cidade de Salvador, o surgimento de um bloco afro que assumiu inteiramente a busca de uma identidade racial e de uma estética negra deve ter causado assombro. Apesar de Salvador ser a capital com maior número de negros

---

34 A TARDE, 12 fev. 1975 apud SILVA, Jônatas C. da. Histórias de lutas negras: memórias do surgimento do movimento negro na Bahia. In: REIS, João José (Org.). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

no país, os brancos sempre tiveram posição de destaque e dominância econômica em relação à maioria dos negros da cidade. Assim, a denúncia de racismo feita pelo Ilê Aiyê trazia consigo uma série de questões referentes também à desigualdade social.

Uma das maiores polêmicas que até hoje “atravessam a conversa” quando se fala sobre o Ilê Aiyê é o fato de só poderem desfilar negros no bloco. Este foi acusado de um “racismo às avessas”, pois não permitiu a presença de brancos em seu desfile. Vale lembrar que no censo de 1991, 82% da população declarou-se como parda e negra na Grande Salvador.

No entanto, não foram todos os espectadores daquele primeiro desfile que tiveram a mesma impressão do jornalista. Antonio Risério foi também espectador na ocasião. Vejamos suas impressões:

*Pleno carnaval de 75, a Praça Castro Alves delirando, maravilhada. Guardo até hoje uma cena na memória, e espero que ela não vá falhar agora. Me lembro que cheguei mais, pra perguntar que bloco era aquele. Um preto, cara fechada, me respondeu: é o Ilê Aiyê. E olha que nem precisava ter perguntado. Logo reparei na música que eles vinham cantando [...]: “que bloco é esse/ que eu quero saber, é ê/ é o mundo negro/ que viemos mostrar pra você”. Eu sabia que a palavra “ilê” cobria uma área semântica relativa a habitações, da casa ao templo. No ouvido, a frase “emi omô nilê”... fiquei mais atento, e a estrofe seguinte da música era uma afirmação franca, diretíssima, da afro-blackitude: “somo crioulo doido/ somo bem legal/ temo cabelo duro/ somo bleque pau”. Em seguida, vinha o desafio: “branco se você soubesse/ o valor que preto tem/ tu tomava banho de piche/ ficava preto também”.<sup>35</sup>*

A autoafirmação negra, rechaçada pelo jornal, foi louvada por Risério. As músicas traziam não só a incorporação de uma identidade negra, como também provocações aos brancos. Mesmo com a desconfiança da elite branca de Salvador, o Ilê

---

35 RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981. p. 40.

não só repetiu seu desfile nos outros carnavais como cresceu e impulsionou o surgimento de outros blocos afro.

Os enredos escolhidos pelo bloco sempre remetiam a uma África tribal, anterior ao processo de descolonização dos anos 1970. Segundo Guerreiro, assim como nas narrativas míticas, a história do povo africano foi recontada “sob a nossa ótica e não da ótica dos colonizadores”.<sup>36</sup> Eram feitas pesquisas sobre a história da região homenageada, que se tornavam base para as músicas. Estas também tinham como característica a utilização de expressões em iorubá, numa tentativa de buscar uma ancestralidade partilhada pelo grupo. No caso da Bahia, o iorubá foi bastante presente na liturgia do candomblé, e passou a ser utilizado pelos compositores do bloco em suas músicas como símbolo de uma ancestralidade africana.<sup>37</sup>

Outro elemento importante presente nos desfiles, que remonta às origens africanas, são as indumentárias. Os cabelos eram presos em torços ou trançados como os dos rastafaris. As estampas dos tecidos eram em tons de vermelho, amarelo, preto e branco. Os tecidos tinham inspiração em motivos africanos, fazendo com que as vestes remetessem à África.

Existia entre o grupo fundador do Ilê uma participação na militância política, e o Movimento Negro Unificado sempre encontrou respaldo no bairro da Liberdade e entre os membros do bloco. Outra característica importante dos componentes do Ilê foi a forte ligação com o candomblé. O terreiro de Mãe Hilda, mãe de Vovô, teve uma vinculação explícita com o bloco, tanto que ela era a responsável pela cerimônia de saída do Curuzu, no sábado de carnaval.

Todas as novidades trazidas pelo Ilê Aiyê transformaram o carnaval de Salvador através do processo de reafricanização da folia, conceito cunhado por Risério. A partir da fundação do Ilê, muitos blocos afro surgiram, cada um com suas perspectivas e obje-

---

36 Entrevista de Vovô em 10 de novembro de 1993 em: GUERREIRO, Goli. Um mapa em preto e branco na música da Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: SANTOS, J. T. (Org.). *Ritmos em Trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynami Editora, 1998. p. 104.

37 *Ibidem*, p. 104.

tivos. Dentre os blocos afro que consideram o Ilê Aiyê como pioneiro estão o Olodum, o Muzenza, o Malê Debalê e o Ara Ketu. Mas, sem dúvida, o Ilê é o bloco que traz consigo a identidade negra, com as recriadas raízes africanas, mais vigorosamente.

Em 1974, quando um grupo de amigos se reuniu procurando criar um bloco afro para o carnaval, estávamos imersos em um contexto de ditadura militar e repressão política. As organizações de cunho cultural tinham um pouco mais de espaço para atuarem do que as explicitamente políticas. Assim, surgiram várias delas, que lançaram mão do discurso racial para atrair seus componentes. O Ilê Aiyê foi um dos precursores dos blocos afro que manifestou um discurso de autoafirmação e de orgulho negro e deu origem a uma consciência de negritude entre seus membros. Essa possibilidade de contestação, que começou através de uma organização cultural trouxe frutos políticos, como a candidatura de Vovô a vereador de Salvador – que acabou não sendo eleito. Ele teria sido o primeiro vereador rastafári do Brasil.

### OS MOVIMENTOS NEGROS<sup>38</sup> E A SAÍDA PELO CULTURAL

Durante os anos 1970 o governo ditatorial brasileiro, através do Ministério das Relações Exteriores, tendo à frente o ministro Mário Gibson Barboza (1969-1972), preocupado com a conjuntura internacional de descolonização da África, explorou dois pontos em sua política externa com esse continente: a suposta democracia racial brasileira e as origens africanas da cultura brasileira. Os militantes negros, por seu lado, buscaram denunciar o mito da democracia racial, mas em um jogo de tensões, adotaram o incentivo estatal à cultura negra como discurso alternativo ao *marketing* governamental. No lugar do discurso da mestiçagem, vários desses grupos negros assumiram a ideia de pureza cultural.<sup>39</sup> Assim, segundo Jônatas da

---

38 Entendemos ser possível englobar dentro da expressão movimento negro, as organizações políticas e culturais que têm como perspectiva o rompimento das formas tradicionais de dominação racial, afirmando uma nova identidade e uma luta política específica.

39 GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: 34, 2002.

Silva, esses grupos de militantes negros estariam em busca da autoafirmação cultural. “Por autoafirmação cultural entenda-se: os negros têm uma história baseada em sua herança africana e querem fazer com que esta história seja resgatada, expandida e assumida.”<sup>40</sup>

Tanto na Bahia, quanto no Rio de Janeiro, surgiram organizações de cunho cultural, mas que tinham a questão política como fundamental, buscando a autoafirmação negra. Para citar algumas: o Grêmio de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, o Ceea (Centro de Estudos Afro-Asiáticos), o Secneb (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil), a Sinba (Sociedade de Intercâmbio Brasil-África), o IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), a Confederação Baiana dos Cultos Afro-Brasileiros, o bloco afro Ilê Ayê, o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro e o Centro de Pesquisas das Culturas Negras.

Uma distinção importante mencionada por Hanchard em seu livro sobre os movimentos negros no Brasil<sup>41</sup> foi a que identificou nesses grupos uma divisão entre africanistas e os americanistas. Para o autor, essa fragmentação foi prejudicial e ocorreu devido à falta de uma luta política mais forte, mais consistente dos negros brasileiros. Mas qual a diferença entre esses grupos? Os americanistas tinham como referência a luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos assim como a do movimento dos Panteras Negras e do Poder Negro. Para eles, portanto, a contestação dos negros brasileiros viria através de protestos e boicotes contra atos específicos de exclusão racial. Esse grupo, no Rio de Janeiro, estava vinculado ao Ceea e ao IPCN. Podemos citar como integrantes desse grupo Januário Garcia Filho e Orlando Fernandes.

O grupo dos africanistas tinha outra perspectiva sobre esta luta. Para eles, a inspiração estava nos embates revolucionárias de descolonização do continente africano. Daí discordarem das ideias de capitalismo negro e igualdade

---

40 SILVA, Jônatas C. da. Histórias de lutas negras: memórias do surgimento do movimento negro na Bahia. In: REIS, João J. (Ed.). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 281.

41 HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

de oportunidades. Eles também não partilhavam da noção de luta pelo uso de banheiros, bancos de ônibus e restaurantes comuns entre negros e brancos, como os americanistas. Para eles, os negros no Brasil, diferentemente do caso dos Estados Unidos, eram majoritários no país, devendo, portanto, fazer exigências ao Estado como tal. Um dos fundadores deste grupo foi Yedo Ferreira.

Os africanistas eram ligados ao Sinba no Rio de Janeiro. A falta de uma objetividade de propostas, o etnocentrismo e a falta de recursos seriam apontados por Hanchard como as causas do fim da entidade. Enquanto isso, o IPCN e o Ccaa, recebendo verbas de entidades norte-americanas, passaram a dar assistência aos afro-brasileiros através de bolsas de estudo, de orientação jurídica e apoio institucional.<sup>42</sup>

Para os pesquisadores da questão racial, a caracterização dos anos 1970 é um tema controverso na história dos movimentos negros. Alguns estudiosos como Hanchard acreditam que este foi o período de maior presença do culturalismo. Sua prática, existente dentro do cotidiano dos movimentos de contestação negra, teria tido um momento de expansão neste período. Isso porque a repressão governamental reprimia todas as manifestações de cunho político *stricto sensu* de oposição ao *status quo*. Assim, “o culturalismo – a preocupação com os levantamentos genealógicos e com os artefatos da cultura expressiva afro-brasileira – afastou o movimento negro das estratégias de mudança política contemporânea e aproximou-o de um protesto simbólico e de uma fetichização da cultura afro-brasileira”.<sup>43</sup>

A ideia de saída pelo cultural durante a década de 1970 é um de nossos pressupostos para a compreensão do movimento

---

42 A questão do patrocínio de várias entidades norte-americanas no estudo das relações raciais brasileiras, assim como a adoção de modelos norte-americanos nessas pesquisas foram questionados por Bourdieu e Wacquant. Consultar: BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. Sobre as artimanhas da razão imperialista. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 1, p. 15-34, 2002. A resposta de alguns membros da Academia Brasileira de Letras encontra-se no mesmo número da revista.

43 HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e em São Paulo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001. p. 121.

negro da época. Porém, temos uma interpretação diferente da de Hanchard em relação a essas organizações culturais e seus efeitos na prática política dos negros. Acreditamos que ele cometeu um equívoco em sua análise, por não perceber as possibilidades políticas e de difusão de uma consciência de negritude que essas diversas organizações culturais proporcionaram. Como se trata de um estudioso negro norte-americano, consideramos que sua referência ficou muito centrada na realidade das lutas pelos direitos civis norte-americanos, que foram transformados em seu *tipo ideal*.

Para o autor, a luta do movimento negro passou por um enfrentamento político em relação ao Estado e às camadas dominantes da sociedade civil. Ao menosprezar o papel das organizações culturais, muito da consciência de negritude e da autoafirmação negra se perderam em sua análise das relações raciais brasileiras.

Um autor que, apesar de não tratar diretamente do caso brasileiro, tem uma visão com a qual compartilho nesse aspecto é Paul Gilroy. Para ele a música negra foi importante para a difusão de uma cultura negra entre os escravos, sendo um instrumento importante para a compreensão da vontade dos cativos. O mérito da música negra, porém, não se restringiu a seu papel de difusão cultural durante a escravidão. Segundo ele a música pode revelar outros aspectos fundamentais, já que:

*Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a auto-compreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão seja abordado por meio de questões relacionadas que convergem na análise da música negra e das relações sociais que a sustentam.<sup>44</sup>*

---

44 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001. p. 161.

A música torna-se, sob essa perspectiva, um importante instrumento de uma cultura política negra e de suas relações sociais, fundamentais na compreensão do mundo do Atlântico negro. A especificidade da música negra no contexto da diáspora foi que ela conseguiu, desde a escravidão, representar um universo de autoafirmação étnica e de autenticidade racial que serviu tanto como aglutinadora através da vinculação dos negros numa terra estranha, quanto para a manutenção da própria existência.

Uma questão importante em relação à música afro-atlântica para Gilroy é que ela é um fenômeno moderno e ocidental. Isso significa dizer que teve suas origens híbridas e mestiças no Ocidente, apesar de se basear em uma pretensa autenticidade. Quanto à modernidade, a música negra da diáspora tem atributos e pressupostos estéticos que a incluem tanto dentro, quanto fora da modernidade. “Desejo sugerir que, [...] seu poder especial deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade.”<sup>45</sup>

Portanto, a música negra assim como a identidade e a cultura negra são construções importantes – mas construções – utilizadas no contexto da diáspora como arma política. Assim, diferentemente da interpretação de Hanchard, Gilroy entende que o movimento negro pode e deve utilizar a cultura política negra como recurso de autoafirmação e de luta, porém, sem cair no discurso da autenticidade.

Em nosso ponto de vista, a cultura assim como a música negra também são construções políticas. A ideia de culturalismo, já defendida aqui, acabou por retirar toda a possibilidade de criação de uma identidade negra pelas organizações de cunho cultural, que desembocou em uma transformação também no quadro de possibilidades políticas dos atores sociais envolvidos.

---

45 *Ibidem*, p. 159.

## SINTETIZANDO

Nos anos 1970, em meio a um contexto de ditadura militar, quais eram as opções dos militantes negros? Se a oposição no campo político *stricto sensu* encontrava-se em grande refluxo devido às perseguições, cassações e torturas dos grupos de oposição, uma possibilidade de atuação era o campo cultural. Assim, surgiram várias organizações e movimentos de cunho cultural que buscaram a criação de uma identidade negra.

Dessas organizações percebemos a diversidade dos movimentos negros da época. Se o movimento Black Rio inspirou-se no modelo americano, o Ilê Aiyê foi influenciado pelos movimentos anticoloniais africanos. No caso da Quilombo e de Candeia, a referência era a uma certa cultura negra brasileira, inspirada na experiência histórica da escravidão colonial e da memória construída sobre ela.

Apesar de alguns estudiosos acreditarem que certo culturalismo limitaria a atuação dos movimentos políticos negros, temos uma interpretação diferente. A nosso ver, a possibilidade da valorização da cultura negra, resultante desse tipo de organização, levou a uma mudança do paradigma interno dos atores sociais envolvidos. Assim, um negro que incorporasse a estética dos *blacks* do Black Rio, ou do Ilê Aiyê, ganhava uma nova significação do ser negro na sociedade brasileira. Outro que participasse da Quilombo também tinha a possibilidade de tomada de consciência de sua negritude, valorizando a cultura negra. E é bastante plausível pensar que essa tomada de consciência viria acompanhada de uma transformação em seu universo político e na sua interpretação e compreensão da realidade. Assim, entendo que este período foi um momento privilegiado de mudança em relação a uma identidade negra, e que Candeia foi um personagem central tanto da Quilombo, quanto também da construção do movimento negro durante a década de 1970 no Brasil.

## “EU SÓ QUERO VIVER EM PAZ E SER TRATADO DE IGUAL PARA IGUAL”: O MÚSICO NEGRO JORGE BEN E AS TENSÕES RACIAIS DO SEU TEMPO (1960-1970)<sup>1</sup>

*Alexandre Reis*

Mais conhecido por suas canções alegres e festivas, como *País Tropical*, ou pelas que possuem uma temática lírico-amorosa, como *Chove Chuva*, o cantor e compositor Jorge Ben Jor também possui em seu cancionário composições em que aciona uma determinada identidade negra. Tais canções foram mais frequentes em seu repertório nas décadas de 1960 e 1970, quando ele ainda usava o nome artístico Jorge Ben.<sup>2</sup> No que concerne às relações raciais no Brasil, a análise da obra e da trajetória deste artista nos ajuda a compreender as especificidades e as lutas sociais do período. Jorge Ben, através de suas letras e canções, denuncia as desigualdades raciais, sem romper totalmente com a ideia de democracia racial. Ao mesmo tempo, por suas temáticas, nos revela como as histórias dos afrodescendentes eram contadas no campo musical e artístico.<sup>3</sup>

Seu primeiro álbum, “Samba Esquema Novo”, é de 1963, e seu principal *hit* foi a canção *Mas que Nada*. Na época, o LP em que foi lançada a canção chegou a vender cem mil cópias, um número bastante incomum até então. É possível perceber na estética sonora desta canção uma influência da bossa nova: um violão suave, mas ao

---

1 Este artigo resume parcialmente algumas das ideias apresentadas na minha dissertação de mestrado: REIS, Alexandre. *Eu quero ver quando Zumbi chegar: negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben: 1963-1976*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

2 Nos anos 1980, Jorge Ben muda seu nome artístico para Jorge Ben Jor. Esta mudança ocorreu porque no mercado internacional, este artista estava sendo confundido com o cantor estadunidense George Benson. (VEJA. São Paulo, n. 1315, 24 nov. 1993, p. 120).

3 Como minha pesquisa foca-se nos seus álbuns e na sua trajetória de 1963 a 1976, utilizarei o nome que o compositor adotou na época: Jorge Ben. Escolhi este recorte porque foi em 1963 que ele lançou seu primeiro álbum, e nos anos 1970, ele acionou de forma mais evidente a sua identidade negra.

mesmo tempo sincopado, carregado na contrametricidade,<sup>4</sup> fazendo referência ao samba. Para além da estética *bossa-novista*, em *Mas que Nada* é possível perceber um determinado texto que vai reaparecer ao longo de sua obra: um texto que vou chamar de *negro*, com referências a uma ancestralidade africana e às tradições afro-brasileiras. Para a definição de “negro”, vou usar a de Nei Lopes:

*Denominação genérica do indivíduo de pele escura e cabelo encarapinhado e, em especial, dos habitantes da África profunda e seus descendentes; descendente de africano, em qualquer grau de mestiçagem, desde que essa origem possa ser identificada pela aparência ou assumida pelo próprio indivíduo.*<sup>5</sup>

Estou lançando mão desta categoria no intuito de dar conta do discurso de afirmação de uma identidade negra orgulhosa que pode ser percebida nas letras, canções e nas performances deste artista. O texto negro pode ser definido como um discurso que defende a igualdade racial, evoca com orgulho uma imagem grandiosa do continente africano, como a terra de seus ancestrais, valoriza as tradições afro-brasileiras, incluindo a religiosidade popular e o culto aos orixás, e chama a atenção para a beleza dos sujeitos negros, questionando os padrões estéticos vigentes. Busco usar “texto” porque, mesmo levando em conta a interpretação que o cantor imprime a suas canções, o contexto histórico e a estética, ou seja, as várias camadas de sentido, como nos lembra Napolitano,<sup>6</sup> existem limitações para o trabalho do historiador. Por mais que se esteja atento à “sonoridade”, ao aspecto “melódico” das canções, não se é capaz de dar conta de todos os significados que a categoria “música” possui, ficando as facetas mais técnicas a cargo dos musicólogos. Por isso, não uso a categoria “música negra”, para evitar chamar a atenção para a “forma” e dar um enfoque maior ao conteúdo das canções.

---

4 Para Sandroni, o ritmo sincopado seria o oposto do ritmo “regular”. Entretanto, na música brasileira a síncope aparece com mais frequência. Para dar conta desta complexidade, o autor se baseia em outros teóricos para apontar que o que melhor descreveria o caso brasileiro seria o da “contrametricidade”. O ritmo poderia confirmar ou “contradizer” a métrica da canção. SANDRONI, Carlos. *Feição decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007. p. 20-21.

5 LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004. p. 473.

6 NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. São Paulo: Ateliê, 2005. p. 8-9.

Alguns autores chamam a atenção para uma “autoria negra”, ou seja, a cultura produzida pelos sujeitos negros teria características específicas. Leopold Senghor, por exemplo, afirma que a cultura “negro-africana” tem características próprias, como a intuição e a emoção.<sup>7</sup> É possível encontrar este discurso também em relação à música. Paulinho da Viola, em entrevista ao *Pasquim* em 1970,<sup>8</sup> ressalta que a música negra teria como características o ritmo e o improvisado, ou seja, ressaltam as formas musicais. Pretendo aqui dar destaque ao texto, ao conteúdo e ao sentido político que as letras, posturas e interpretações de Jorge Ben assumem naquele contexto histórico.

Retomando a análise de *Mas que Nada*, nesta primeira canção, lançada em compacto simples, Jorge Ben diz que seu samba é um samba de “preto velho”, o que pode ser entendido como uma referência às religiões de matriz africana, como a umbanda. Este texto negro aparece em outras canções deste álbum, como em *A Tamba*, em que o artista diz que “desde que se foi o nosso Rei Nagô/Ninguém jamais fez samba/ ninguém jamais cantou”. Tais referências voltam a aparecer no álbum “Ben é Samba Bom” (1964), quando o artista canta para *Dandara Hei* que “é moça de Luanda”, e em *Sacundin Ben Samba* (outro álbum lançado em 1964), chama a atenção para o “Jeitão de Preto Velho” que está “enciumado orgulhoso/pois ele é padrinho de sinhá”. Essas referências constantes às matrizes africanas que este artista faz são uma escolha pessoal, mas também resultam de uma influência familiar. Conforme entrevistas concedidas pelo artista a diversos veículos de imprensa, dentre eles, *O Pasquim*, sua mãe se chama Sílvia Duílio Saint Ben Zabella e nasceu na Etiópia, tendo chegado ao Brasil aos 13 anos, trazida pelos pais.<sup>9</sup> Embora o nome de batismo do artista não inclua o “Ben”, Jorge escolheu usar o sobrenome de sua mãe como nome artístico, homenageando assim as suas origens africanas.

---

7 SENGHOR, Leopold. *O caminho africano do socialismo*. Rio de Janeiro: Record, 1965.

8 O PASQUIM. Rio de Janeiro, n. 60, p. 8-11, 19 out. 1970.

9 A pesquisa documental para comprovar a ascendência etíope de Jorge Ben ainda está em andamento. Em todo caso esta é uma narrativa muito recorrente em diversas entrevistas que o artista deu ao longo de mais de 50 anos de carreira, como, por exemplo, as publicadas pela *Trip* (2009), pela *Revista do Rádio* (1963) e pelo *Pasquim* (25 set. 1969, p. 9-10).

É importante demarcar o quanto o samba, também uma prática com raízes africanas, é uma referência importante para Jorge. O artista costumava dizer que este era o seu estilo musical, embora o fizesse à sua maneira, descrevendo-o como *Samba Esquema Novo* ou *Jovem Samba*, como aparece em algumas de suas canções. Em todo caso, conforme mencionado anteriormente, a estética sonora de Jorge nos seus primeiros álbuns é influenciada pela bossa nova, embora o artista confira a este gênero o seu estilo particular, chegando a ser chamado de “afro-bossa-nova”.<sup>10</sup> Tárík de Souza, no audiodocumetário *Imbatível ao extremo em 2012*, aponta esta singularidade do trabalho de Jorge, mas ao mesmo tempo ressalta o referencial da bossa nova:

[...] *E quando apareceu “Mas que nada” e “Por causa de você menina”, [...] uma foi pro primeiro e a outra pro segundo lugar porque foi um negócio assim, foi um estouro... E quando eu ouvi aquilo... Nossa, mas isso não tem nada parecido. Era dentro da bossa nova, era com o pessoal da bossa nova, mas não era bossa nova. Já era uma coisa diferente.*<sup>11</sup>

Para Nelson Motta, o que Jorge Ben faz é “indiscutivelmente samba”. O produtor relata que, quando viu uma apresentação do artista pela primeira vez, ficou impressionado com a maneira com que este fazia samba, tocando o violão de forma vigorosa e rítmica, à maneira dos músicos de *blues*.<sup>12</sup>

Ocorre que o samba de Jorge Ben não é exatamente tradicional. Ao contrário, como o próprio diz, “meu samba é outra coisa, totalmente diferente, por isso *Meirelles e Os Copa Cinco* quiseram tocar comigo”.<sup>13</sup> Ben se refere ao conjunto de *jazz* que o acompanhava nos seus primeiros *shows* na área boêmia de Copacabana, conhecida como Beco das Garrafas. Embora a bossa

---

10 *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, n. 771, 1964.

11 *IMBATÍVEL ao extremo*: assim é Jorge Ben Jr. Produção de Paulo da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Rádio Batuta, 2012. Capítulo 1 (199 min), documentário sonoro. Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/20>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

12 MOTTÁ, Nelson. *Noites tropicais*: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 39-40.

13 SANCHEZ, Pedro Alexandre. O homem patropi. *Revista Trip*, São Paulo, nov. 2009. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginasnegras/o-homem-patropi.html>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

nova também fosse um referencial para os conjuntos que tocavam nos bares e boates dessa área, o tipo de som produzido, de acordo com Nelson Motta, recebia designações como *samba-jazz*.<sup>14</sup> Este gênero, o *jazz*, também vai influenciar a estética sonora de Ben e não por acaso *Meireles e os Copa Cinco* participaram da gravação dos seus dois primeiros álbuns. De acordo com Joana Saraiva, o *samba-jazz* é a nomenclatura geralmente associada ao estilo musical caracterizado pela “apropriação de elementos de jazz com a base do samba”. Tal gênero, também conhecido como “o som de Copacabana”, era tocado por músicos e bandas em boates deste bairro, mais especificamente no Beco das Garrafas, onde ficavam as boates *Ma Griffê*, *Bacará*, *Little Club* e *Bottle's*.<sup>15</sup> Foi nesta área boêmia que Jorge começou a se apresentar em público, como pandeirista, acompanhando o Copa Trio no *Little Club* em 1961. Pouco depois, segundo o *Dicionário Cravo Albin*,<sup>16</sup> apresentou suas composições no *Bottle's*, acompanhado pelo Copa Cinco. Moderno ou tradicional, o que importa é que Jorge procura fazer samba, afirmando assim uma reconhecida brasilidade, posto que este gênero era considerado na época como “a música nacional”. O músico também afirmava sua negritude através do seu estilo, pois, como mencionado anteriormente, os críticos e o próprio artista chamavam a atenção para as influências “afro” de sua estética sonora.

Para ilustrar a relação de Jorge Ben com o samba, vou tentar reconstruir alguns aspectos de sua infância e juventude. Minha intenção neste trabalho, ao analisar sua trajetória de vida, é lançar luz sobre as experiências e as escolhas de um músico negro brasileiro e carioca, oriundo das classes populares nos anos 1960 e 1970. As fontes divergem quanto ao ano exato,<sup>17</sup>

---

14 MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 36-37.

15 Para uma reflexão mais aprofundada sobre o tema, consultar: SARAIVA, Joana. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007.

16 Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/jorge-benjor/biografia>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

17 A *Folha de S. Paulo*, em sua edição de 15 de dezembro de 1975, noticia que o artista nasceu em 29 de dezembro de 1940. Já a *Revista do Rádio* n. 736 (1963) aponta que a data de nascimento de Jorge foi em 02 de dezembro de 1944.

mas é possível afirmar que Jorge nasceu no início da década de 1940 em Madureira, bairro da Zona Norte do Rio, como ele diz na canção *A Cegonha me Deixou em Madureira*: “terra de bamba e de tradição”.<sup>18</sup> Poucos anos depois, a família de Jorge muda-se para o Rio Comprido. Neste bairro fica a Escola Municipal Azevedo Sodré, onde o artista estudou quando criança. Foi no Rio Comprido que Jorge ganhou aos 13 anos um pandeiro de seu pai, Augusto de Lima Menezes, que era estivador, feirante e músico. Seu Augusto ou “China”, como era conhecido na Gafieira Elite, participava como compositor e folião do bloco Cometas do Bispo e levava Ben para desfilhar com ele. O pai de Jorge também frequentava o Salgueiro.<sup>19</sup>

Também foi por intermédio do senhor Augusto que Jorge teve contato com o jongo, conforme matéria de Tárík de Souza em 1991: “frequentador de ‘primitivas’(sic) sessões de jongo, levado pelo pai”.<sup>20</sup> Ben valoriza o jongo e o maracatu, conforme entrevista de 1995 na TV Cultura:

*Eu uso o maracatu, o jongo. Realmente, eu gravei um jongo no disco 23 com o Tim Maia que é “Moça bonita”. É um jongo. E o jongo realmente é só no Rio de Janeiro, na Serrinha, que eles ainda cultuam. Passa de pai para filho. São batidas nobres, ritmos nobres brasileiros.<sup>21</sup>*

Cabem aqui algumas ressalvas. O fato de o pai de Jorge Ben ser uma pessoa do mundo do samba não implica automaticamente que seu filho fosse ter o samba como referencial. É preciso ressaltar que Ben, como indivíduo, tem à sua frente um horizonte de possibilidades historicamente determinado, dentro do qual faz as suas escolhas. Assim, o artista tem o samba como referencial por se tratar de um gênero predominante na época. Como aponta Nei Lopes, o samba é “a espinha dorsal

---

18 Trecho da canção *A Cegonha me Deixou em Madureira* do álbum “Alô Alô Como Vai”. Som Livre. 1980.

19 O momento mágico de Jorge Ben. *Véja*, São Paulo, n. 90, p. 70-73, 27 maio 1970. Disponível em: <[http://origin.veja.abril.com.br/arquivo\\_veja/capa\\_27051970.shtml](http://origin.veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_27051970.shtml)>. Acesso em: 16 mar. 2016.

20 COMPACT DISC, n. 6, set. 1991, p. 21.

21 Entrevista de Jorge Ben Jor no Programa *Roda Viva* (18 de dezembro de 1995) na TV Cultura.

da música popular brasileira”.<sup>22</sup> No mesmo sentido, Napolitano afirma que “mesmo os músicos mais identificados com a Bossa Nova [...] não rejeitavam o samba como gênero-matriz da música urbana brasileira”.<sup>23</sup> É nesse contexto histórico que Jorge Ben escolhe fazer samba ou chamar de samba aquilo que faz. Pierre Bourdieu alerta-nos para os perigos de se trabalhar com a trajetória de vida dos sujeitos como objeto nas ciências sociais.<sup>24</sup> Os sujeitos, em geral, constroem para si narrativas coerentes, contínuas. É preciso demarcar isto para não correr o risco de se narrar a vida deste artista como algo linear, unidirecional, uma estrada com começo, meio e fim. O real, como nos lembra Robbe Grillet – citado por Bourdieu –, “é descontínuo, formado de elementos justapostos, sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório”.<sup>25</sup> Desta forma, não pretendo aqui narrar a vida de Jorge Ben como um relato coerente, pois isto seria uma “ilusão retórica”, uma “representação”. Para isto, é necessário ter atenção ao fato de que o processo de construção do indivíduo ao longo do tempo não segue uma só direção, mas é eivado de rupturas, descontinuidades, idas e vindas.

Penso que, para analisar a trajetória de Jorge Ben, é preciso atentar para as suas colocações e deslocamentos nos diversos campos sociais e as relações deste agente com os outros agentes do mesmo campo.<sup>26</sup> Estou aqui me referindo mais uma vez a Pierre Bourdieu e seu conceito de trajetória, que seria uma “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”.<sup>27</sup>

---

22 LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004. p. 595.

23 NAPOLITANO, Marcos. Do sarau ao comício: inovação musical no Brasil - 1959-1963. *Revista USP* n. 41, p. 168-187, 1999.

24 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Janaína Amado Marieta (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 185.

25 Grillet apud Bourdieu (2006, p 185).

26 Ibidem, p. 189.

27 Idem.

Posteriormente, um determinado deslocamento ocorre na trajetória deste músico e compositor após seus três primeiros álbuns: passa a interagir com o grupo da chamada Jovem Guarda, o que influencia a sonoridade de seus álbuns de 1965 e 1967, respectivamente, “Big Ben” e “O Bidú – Silêncio no Brooklin”.

## A JOVEM SAMBA

Nos anos 1950 e no início da década de 1960, o *rock* tinha bastante eco entre a juventude da Zona Norte, conquistando os futuros artistas Tim Maia, Erasmo Carlos e Jorge Ben, que, quando adolescentes, costumavam frequentar os mesmos círculos tocando e ouvindo *rock*. Um dos pontos onde estes rapazes se encontravam era o bar do Divino, na Tijuca. Neste bar encontraram-se pela primeira vez Jorge Ben e Tim Maia. Na época, ambos tinham o apelido de “babulina”, pois tanto um, quanto outro costumava interpretar o rock *Bop-a-Lena*, de Ronnie Self.<sup>28</sup> Outro ponto de contato entre Jorge, Erasmo e Tim, como lembra Nelson Motta, eram as partidas de futebol nos fins de semana: “Foram muitos os sábados de glória, jogando em campos de várzea em Pilares, Caxias e Guadalupe, goleando adversários e comendo churrascos depois dos jogos”.<sup>29</sup> O futebol também é um tema importante para Ben. Conforme declarou ao jornalista Pedro Alexandre Sanchez em 2009, Jorge jogou no time juvenil do Flamengo e quando jovem seu desejo não era ser músico e sim jogador de futebol.<sup>30</sup> Numa outra entrevista ao *Jornal do Brasil* no ano de 1970, Jorge também declarou que a música não era sua meta principal:

*A música estava em segundo plano e não era sequer considerada vocação. De música gostava muito de ouvir e dançar. Não perdia um baile de fim de semana. Antes de compor, eu quase não fazia nada. Estudava, procurava*

---

28 MOTTA, Nelson. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 12.

29 Idem

30 SANCHEZ, Pedro Alexandre. O homem patropi. *Revista Trip*, São Paulo, nov. 2009. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginasnegras/o-homem-patropi.html>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

*ganhar algum dinheiro em algum serviço e nem pensava em ser compositor nem cantor. Só por volta de 1961-62, quando estava servindo ao exército que ela aconteceu [quando ganhou violão de sua mãe para “passar o tempo” durante o período em que prestava serviço militar].*<sup>31</sup>

De acordo com entrevistas concedidas ao programa “Roda Viva” e à revista *Compact Disc*, nos anos 1990, além dos *rocks* que ouvia com a turma do Divino, durante sua adolescência, Jorge gostava do samba de Ataulfo Alves e do baião de Luís Gonzaga, artistas que ouvia com seu pai. Dos artistas de *rock*, Jorge Ben gostava mais de Little Richard e ouvia também o *jazz* de Miles Davis, por influência de seu irmão.<sup>32</sup>

No fim da adolescência, Ben se muda para Copacabana, indicando uma possível ascensão econômica da família. Em sua entrevista à revista *Trip* em 2009, comenta seu deslumbramento com o novo bairro:

*Mudar pra Copacabana foi um sonho. Mudei pra um bairro meio tradicional e de uma modernidade incrível, as mulheres passando de biquíni, os homens de short na praia. Morar ali, a duas ruas do Copacabana Palace [ri]. Tomei um choque. As coisas melhores estavam em Copacabana, o açougue, a carne, tudo era melhor. Tinha outro cheiro, outro perfume. E aí eu frequentava o Beco [das garrafas] aos domingos, tinha jam session com os músicos famosos. A gente ia, começava às cinco da tarde e ia até meia-noite, mas as oito, como a gente era menor, diziam: “Sai todo mundo”.*<sup>33</sup>

Em 1965, Ben foi para os Estados Unidos excursionar junto com Sérgio Mendes a convite do Itamaraty, em um projeto para divulgar a música brasileira no exterior. Entretanto, deixou a excursão antes do previsto. A má fase de Jorge, segundo alguns

---

31 O MUNDO (nem sempre) alegre do Pa-tro-pi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1970. Caderno B, p. 01.

32 Entrevista de Jorge Ben Jor no Programa *Roda Viva* (18 de dezembro de 1995) na TV Cultura; COMPACT DISC. n. 6, set. 1991, p. 18.

33 SANCHEZ, Pedro Alexandre. O homem patropi. *Revista Trip*, São Paulo, nov. 2009. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginasnegras/o-homem-patropi.html>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

de seus colegas, músicos e profissionais da área, deveu-se a uma postura de descompromisso com a carreira, como nesta excursão aos Estados Unidos em que, com saudades de casa, quebrou o contrato e voltou para o Brasil. “Ele podia estar muito melhor, mas é do tipo garotão de praia. Que troca tudo por um jogo do Flamengo”, declara Do Um,<sup>34</sup> integrante do grupo Copa Cinco. Durante este período em que esteve nos Estados Unidos, Jorge passou alguns meses estudando música na universidade de Berkeley, conforme declarou à revista *Raça* em 1998.<sup>35</sup> De volta ao Brasil, Jorge continuava fazendo *shows* e vendendo discos, mas não da mesma forma que em 1963, quando “Samba Esquema Novo” vendeu mais de cem mil cópias. Em seu retorno, Jorge encontra um cenário um pouco diferente na música brasileira: seu amigo Erasmo e outros artistas da “música jovem”<sup>36</sup> faziam bastante sucesso. Para o crítico musical Tárík de Souza, este relativo ostracismo do artista pode ser explicado por não se “enquadrar” de maneira estrita em nenhum dos movimentos do cenário musical brasileiro:

*De volta ao Brasil, encontrou um público bem menos sensível a seus refrãos singelos. Praticamente os mesmos que haviam aplaudido a delicadeza da bossa nova estavam então entusiasmados por palavras bem menos líricas. Ouviam agora os festivos protestos de Bethânia e Vandré, Elis Regina, Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti. Jorge estava entre os extremos. Se sua música sempre ficou distante do quase piéguisimo da bossa nova, desta vez estava longe também dos brados quase revolucionários dos novos ídolos. Em muitos aspectos, Jorge Ben era realmente um marginal de todos esses movimentos. Era o negro vindo da Zona Norte, filho do morro que não fazia o samba da Escola. E nem o iê-iê-iê ou o bolero, a outra saída para o artista das classes pobres que não tem a formação dos intelectuais da classe média.<sup>37</sup>*

34 Ben toma o que é seu! *Vêja*, São Paulo, n. 42, 19 jun. 1969. p. 59.

35 *Raça Brasil*. São Paulo: Símbolo, ano 3, n. 18, fev. 1998. p. 19.

36 Música Jovem é também uma designação que o *rock* feito no Brasil recebe, assim como Jovem Guarda.

37 O momento mágico de Jorge Ben. *Vêja*, São Paulo, n. 90, 27 maio 1970. p. 70

Conforme comentado, a carreira de Jorge Ben não andava muito bem no ano de 1966. O artista batalhava por um espaço em diversos programas de televisão e se equilibrava entre “O Fino da Bossa”, programa estrelado por Jair Rodrigues e Elis Regina, que apresentava um repertório de samba e bossa nova, e o Jovem Guarda. Entretanto, esse ecletismo não era muito comum na música brasileira, na época. Aliás, o que havia era uma cisão forte entre os artistas mais alinhados em torno do samba e os que estavam mais próximos ao *rock*. Jorge Ben sofreu algumas pressões por conta disto: em uma reunião com os produtores da TV Record, de acordo com Paulo César de Araújo, Elis Regina teria perguntado aos produtores: “Quando é que esse negrinho (sic) vai se definir?”<sup>38</sup> Jorge, por fim, se decidiu e passou ao elenco fixo do “Jovem Guarda”, tendo inclusive se mudado para o bairro do Brooklin, em São Paulo. Ao passar a interagir mais com Erasmo, Roberto e outros integrantes do movimento, Jorge Ben passa a ter mais liberdade criativa e a utilizar mais a guitarra em suas canções, podendo também se apresentar em pé, não ficando obrigado ao formato “banquinho e violão”.

O *rock* foi conquistando o público jovem, e artistas do gênero começaram a despontar. Este gênero musical se consolidou em torno da jovem guarda. Entre esta e o samba, Jorge Ben coloca a sua proposta da Jovem Samba. É de 1967 o quinto álbum de Jorge, “O Bidú – Silêncio no Brooklin” e, assim como o anterior, evidencia influências da jovem guarda. Bidú é o apelido que Jorge tinha entre o grupo da música jovem e Brooklin foi o bairro paulistano para onde ele se mudou neste período. No meio de uma acirrada disputa, Jorge Ben optou pela jovem guarda, dizendo que seu som é, na verdade, a Jovem Samba. O que Jorge fazia era uma síntese entre o *rock* e o samba. Anos mais tarde, na década de 2000, seu estilo da década 1960 e de 1970 passa a ser classificado como samba-rock.<sup>39</sup>

---

38 ARAÚJO, Paulo César de. Roberto Carlos em detalhes. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006. p. 230.

39 VEJA, São Paulo, n. 752, 22 maio 2002. p. 141; SACUDIM, Sacudem: movimento musical de grande projeção nos anos 60 e 70, o samba-rock cai nas graças da nova geração e dita o ritmo nas pistas de dança. *Raça Brasil*, São Paulo. Disponível em: <<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/90/artigo10667-1.asp>>. Consulta em: 15 nov. 2013.

Esse ecletismo de Jorge Ben ajuda-nos a compreender o período de “declínio” de sua carreira, como indicou Tárík de Souza ao descrever o seu não enquadramento estrito em nenhuma das “correntes” musicais brasileiras. Ao mesmo tempo, esta postura auxilia também a entender seu diálogo e seu trânsito pelos diversos grupos. No início de sua carreira, Jorge era influenciado pela bossa nova, mas conferia a este gênero seu estilo próprio, sendo apontado por alguns críticos musicais como “afro”. Na fase em que interage mais com os músicos do “iê-iê-iê”, incorpora a guitarra nas suas composições, e em suas letras aparecem referências ao universo dos “brotos”. Ainda assim, nesta fase é possível perceber também a influência das tradições afro-brasileiras, como na canção *Nascimento de um Príncipe Africano* (1967), evidenciando o texto negro, uma constante em sua carreira. Estando mais identificado com a bossa nova ou com a jovem guarda, Jorge mantém um estilo próprio. Entretanto, faz concessões, ao mercado inclusive. Como diz na sua canção *Jovem Samba*: “O meu caso é viver bem/ Com todo mundo/ E com você também”, dando assim uma resposta àqueles que criticavam sua postura eclética.

#### **“BEN TOMA O QUE É SEU”: FESTIVAIS, TROPICALISMO E NEGRITUDE**

Também é em fins dos anos 1960 e início da década de 1970 que ocorre a chamada “Era dos Festivais”.<sup>40</sup> Tais certames movimentaram o cenário musical brasileiro funcionando como um vetor de divulgação comercial e de novas propostas estéticas. É preciso assinalar que neste contexto a indústria fonográfica passava por uma forte expansão. Conforme destacou Luísa Lamarão, o mercado do disco cresceu mais de 300% no período.<sup>41</sup> Desta forma, em um momento no qual parte significativa da produção musical brasileira era perpassada por uma cultura política nacional-popular, que buscava denunciar as mazelas sociais causadas pelo capitalismo, paradoxalmente, como salienta Napolitano, há

---

40 MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. Rio de Janeiro: 34, 2003.

41 LAMARÃO, Luísa. *A crista é a parte mais superficial da onda: mediações culturais na MPB - 1968-1982*. 2012. Tese (Doutorado em história) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. p. 46.

uma dinamização da indústria cultural. O pesquisador afirma que o processo de instituição da MPB foi mediatizado ora pelo conflito, ora pelas possíveis articulações de dois vetores aparentemente opostos: os aspectos ideológicos e sociológicos e os comerciais e mercadológicos. Tais disputas, conflitos e articulações podem ser percebidos nos festivais.<sup>42</sup>

Uma vertente da música brasileira que surge dentro dos festivais e que busca superar esta dicotomia “ideologia *versus* mercado” é a do tropicalismo. Caetano Veloso e Gilberto Gil, expoentes desse movimento, mostraram-se conscientes de tais disputas e buscaram achar um “caminho do meio”, como declarou Caetano: “Acho que a vulgarização da música [...], fez dela uma outra coisa que já é vista de uma outra maneira [...] É sob o signo do produto que a música está existindo”.<sup>43</sup> Outro aspecto do tropicalismo é que seus idealizadores buscavam retomar “a linha evolutiva” da música brasileira, que teria sido iniciada com a bossa nova. O que os tropicalistas defendiam era que a música brasileira deveria continuar valorizando as tradições nacionais, mas ao mesmo tempo fazer uma rearticulação destas com as novidades que chegavam de fora, como o *rock* estadunidense, no caso da Tropicália, e o *cool jazz*, no caso da bossa nova. Assim, para os tropicalistas, conforme salienta Luísa Lamarão, a “riqueza da música nacional estaria justamente na fusão de diversos estilos”.<sup>44</sup> Veloso e Gil inspiravam-se nas ideias antropofágicas de Mário de Andrade, de metafóricamente selecionar e “devorar” as influências estrangeiras que poderiam ser combinadas às tradições populares da música nacional.<sup>45</sup>

---

42 NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM, 4., abr. 2002, Cidade do México. *Anais...* Cidade do México: [s.n.], 2002.

43 NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001. p. 7.

44 LAMARÃO, Luísa Quarti. *As muitas histórias da MPB: as idéias de José Ramos Tinhorão*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <[http://www.historia.ufl.br/stricto/teses/Dissert-2008\\_LAMARAO\\_Luisa\\_Quarti-S.pdf](http://www.historia.ufl.br/stricto/teses/Dissert-2008_LAMARAO_Luisa_Quarti-S.pdf)>. Acesso em: 25 mar. 2016. p. 55.

45 DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamenteatraidos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura>>. Acesso em: 10 out. 2014.

Desta forma, Gilberto Gil em *Domingo no Parque*, apresentada no Festival da Record de 1967, usa toques de berimbau e acordes de guitarra, articulando influências tidas como nacionais-populares e estrangeiras.

Jorge Ben também dialoga com os tropicalistas. Como o fim do programa “Jovem Guarda”, Jorge apresenta-se algumas vezes no “Divino Maravilhoso”, programa de Caetano e Gil, conforme declarou ao *Jornal do Brasil* em 22/3/1970:

*Outra chance boa que tive foi com o grupo baiano de Gil, Caetano e Gal que me convidou para o programa [...]. Quando disse que a minha música era diferente da deles, responderam: “não faz mal, você vai cantar a sua música, a música que você estiver fazendo”.*<sup>46</sup>

O musicólogo Paulo da Costa e Silva chama a atenção para a admiração que os tropicalistas tinham por Jorge Ben: “A agressividade alegre de *Si Manda* [canção do álbum “O Bidú” – Silêncio no Brooklin] exalava a saúde [...] que a presença de Jorge Ben instaurava na música brasileira. Comparada com ela, diria Caetano, parecia que minha Tropicália era mera teoria”.<sup>47</sup> Tárik de Souza também ressalta essa proximidade entre o estilo de Jorge e o tropicalismo: “Em muitas de suas melhores canções já estavam a ironia e a liberdade freneticamente procuradas por Gil e Caetano. O que é mais tropical do que a banana?”<sup>48</sup>

Assim como Caetano e Gil, Jorge Ben teve algumas participações nos festivais e apresentou *Queremos Guerra* (Festival da Record – 1968), *Charles Anjo 45* (FIC – 1969), *Porque é Proibido Pisar na Grama* (FIC – 1971), dentre outras canções. Mas as canções de Jorge que fizeram mais sucesso nestes certames foram *Eu Quero Mocotó* (FIC 1970) e *Fio Maravilha* (FIC 1971). A primeira por conta da polêmica apresentação feita por Erlon Chaves, um músico negro relativamente bem conhecido no meio musical da época como maestro e arranjador. A segunda é uma composição

---

46 *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 mar. 1970. Caderno B. p. 1.

47 IMBATÍVEL ao extremo: assim é Jorge Ben. In: Produção de Paulo da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Rádio Batuta, 2012. Capítulo 3 (199 min), documentário sonoro. Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/20>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

48 VEJA. São Paulo, n. 90, 27 maio 1970. p. 71.

em homenagem a um famoso jogador do Flamengo e ganhou um grande destaque por conta da vigorosa apresentação da cantora Maria Alcina. Em suma: as apresentações protagonizadas pelo próprio Jorge nos festivais não chegaram a fazer sucesso, em todo caso suas composições continuaram ganhando destaque mais por conta da performance de seus intérpretes.<sup>49</sup>

Após o já mencionado período de relativo ostracismo entre os anos de 1966 e 1968, a carreira de Jorge alcança um novo ápice, a partir de seu álbum de 1969: “Jorge Ben”. Seu ressurgimento em parte se deve ao entusiasmo que Caetano Veloso e Gilberto Gil tinham pelo artista e, por conseguinte, por uma sutil campanha que fizeram junto ao diretor da Philips, André Midani, para o seu relançamento.<sup>50</sup> Neste LP de 1969, o *texto negro* volta a aparecer, por exemplo, na canção *Take Easy My Brother Charlie*, a quem Jorge chama de “meu irmão de cor”.

Também é deste álbum a canção *Criola*, composição em que Ben homenageia sua mãe. Há uma singularidade na maneira como Jorge constrói a imagem de homens e, principalmente, de mulheres negras. Suas musas são belas e dignas, distanciando-se do estereótipo em geral hipersexualizado da mulher negra, muito presente no imaginário do período, como ocorre na maioria das representações da mulata. Além de *Criola*, destacam-se no cancionário de Jorge outras composições em que elogia a beleza negra, como *Menina Mulher da Pele Preta* (1972), *Negro É Lindo* (1971), *Que Nega É Essa* (1972), *Criola* (1969) e *Zula* (1971).

Vejamos a letra de *Criola*:

*Uma linda dama negra/ A rainha do Samba/A mais bela da festa/A dona da feira/ Uma fiel representante brasileira/ Criola/ Filha de nobres africanos que por um descuido geográfico nasceu no Brasil/ Num dia de Carnaval/ Criola/ E como já dizia o poeta Gil/ O negro é a soma de todas as cores/ Você Criola é colorida por natureza/ Você Criola é o poder negro da beleza.*

---

49 MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. Rio de Janeiro: 34, 2003. p. 437-492.

50 MIDANI, André. *Música, ídolos, poder*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 71.

Jorge ressalta a beleza da mulher negra, caracterizando-a como a mais bela da festa. Esta caracterização tem um forte sentido político, porque vai contra as imagens em geral construídas sobre mulheres negras, como a da hipersexualização. Outro ponto a ser destacado é a maneira como Jorge interpreta esta canção. A palavra “crioula” é dita com extrema suavidade, subvertendo o sentido pejorativo que a palavra pudesse ganhar. A “Crioula” de Jorge “além de bela” tem uma origem nobre e remonta ao passado da África antiga de faraós e rainhas. Na canção *Silvia Lenheira*, também em homenagem à sua mãe, Jorge novamente a caracteriza com um título de nobreza: “a rainha da casa cor de rosa”. Esta referência à nobreza dos africanos e de seus descendentes no Brasil é uma prática comum dos sujeitos negros que, ao mediatizar a dolorosa memória social da escravidão, se voltam para o passado grandioso de reinos e impérios africanos.<sup>51</sup>

*Que Nega É Essa* (1969) é outra canção de Jorge Ben sobre a mulher negra em que o autor elogia os predicados e as qualidades desta mulher específica. Na letra, o personagem masculino, apaixonado pela “Nega”, lhe propõe casamento, dizendo que “Eternamente essa nega faceira, dengosa, dondoca e beijoqueira/ Há de ser minha companheira e minha mulher”. O tom da canção é mais forte no sentido lírico-amoroso do que político.

Já *Nega Zula* é uma canção que Jorge fez em homenagem à modelo Zula, uma das poucas modelos negras brasileiras dos anos 1970 e que chegou a desfilar na Europa por grifes famosas, como Pierre Cardin e Paco Rabanne. Zula foi uma das entrevistadas para uma matéria do *Jornal do Brasil* de maio de 1970 sobre manequins negras:

*Um novo padrão de beleza internacional. Não. Os costureiros parisienses não são membros dos Black Panthers... Mas é preciso reconhecer que eles têm um fracó bem forte por manequins negras. De ano em ano seu número aumenta nas cabines de Alta Costura. E, por sua vez, as revistas de moda mais esnobes apresentam em suas páginas jovens magras de peles coloridas.*<sup>52</sup>

---

51 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001. p. 355.

52 *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 maio 1971. Revista de Domingo, s/p.

A matéria diz ainda que há mais modelos negras do que brancas desfilando em Paris. Entretanto, no Brasil, manequins negras em passarelas motivavam comentários “contraditórios”. A modelo Lindaura, cujo nome artístico nas passarelas é Tiahre, declarou que no Brasil não costumava ser contratada e que sentia que isto se deveu ao racismo das donas de lojas. Ela conta que, por influência da alta costura francesa, a situação começou a mudar, comentando por fim que deseja “contribuir para o desenvolvimento da minha raça, pelo nosso lugar ao sol”.<sup>53</sup>

Tal discurso é similar ao de alguns sujeitos negros estadunidenses do mesmo período, sobretudo os ativistas, que investiam seus esforços em criar uma aura de respeitabilidade para a mulher negra e com esta estratégia “eivar a raça”. Para estes, a elevação da raça negra dependia grandemente do papel da mulher, como demonstrou a socióloga Maxine Craig. Na luta contra os estereótipos que classificariam a mulher negra como sexualmente disponível ou, contraditoriamente, desprovida de beleza, os ativistas negros estadunidenses lutavam para criar e ressignificar imagens de beleza e honradez para as mulheres negras.<sup>54</sup>

E Tiahre se mostrou razoavelmente bem informada sobre a questão negra nos Estados Unidos: “Acompanho todo o noticiário que diga respeito ao que fazemos, pelo que lutamos, principalmente nos EUA. Sou admiradora da obra de Martin Luther King e tenho consciência do meu papel como negra num mundo ainda muito racista.”<sup>55</sup>

A canção de Jorge que é mais explícita em relação à beleza negra é *Negro É Lindo*, título de seu álbum de 1971. Além desta, também fazem parte do trabalho as canções *Xica da Silva*, *Cassius Marcellus Clay* e *Zula*, ou seja, quatro das dez músicas deste disco têm temáticas que se referem à identidade negra. Negro é lindo foi claramente inspirada no lema estadunidense *Black is Beautiful*. Segundo Maxine Craig, esta frase nunca denominou uma organização específica. Surgiu espontaneamente e foi usada por diversos

---

53 Idem.

54 CRAIG, Maxine Leads. *Ain't a beauty queen? Black woman: beauty and the politics of race*. New York: Oxford Press, 2002. p. 30-37.

55 *Jornal do Brasil* (1971, s/p).

militantes da causa negra. A frase simbolizava, de acordo com a pesquisadora, “o espírito de amor próprio e exuberância de uma geração que achou uma nova maneira de ver a si mesma”.<sup>56</sup> A socióloga postula que alguns contextos ajudam a explicar o surgimento da expressão, dentre estes: a militância dos anos 1960 e 1970 que se propôs a se autoafirmar, exigir respeito e marcar presença; um conjunto de pesquisas no campo da sociologia e da psicologia que demonstrou o quão danosa a segregação era para a autoestima da população negra; novos padrões estéticos que passam a valorizar a pele escura, os lábios grossos e o cabelo crespo: “a vitória cultural pode ser experimentada quando os significados dominantes são subvertidos e o que antes era ridicularizado, é elevado”, assevera Maxine Craig.<sup>57</sup>

Jorge rearticula as ideias deste movimento de valorização da estética negra e o faz à sua maneira. Ben não canta *Black is Beautiful* em inglês, ele cantava *Negro É Lindo*, em português:

[...] *Negro é lindo/ Negro é amigo/ Negro também é/  
Filho de Deus/Eu só quero que/Deus me ajude/A ver  
meu filho/Nascer e crescer/E ser um campeão/[...]/  
Preto velho tem/Tanta canjira/Que todo o povo/De  
Angola/Que todo o povo/De Angola/Mandou preto  
velho/Chamar eu quero ver/Preto velho dizer/Eu quero  
ver preto/Velho cantar e dizer/Negro é lindo.*

Na letra da canção, Ben faz referência a coisas muito brasileiras, como ao Preto Velho, uma entidade da umbanda, religião que surgiu no Brasil e que rearticula preceitos indígenas, europeus e africanos. Alude assim à visão predominante da formação do Brasil como a nação que nasceu deste “encontro” das três raças. Ben, portanto, não rompia com o imaginário nacional, encontrava talvez um lugar mais belo para o negro na fábula das três raças.

A ancestralidade africana, vista como uma das componentes da cultura nacional, também está presente nesta letra. No fim, Jorge entoa versos em algum dialeto supostamente afri-

---

56 CRAIG, Maxine Leads. *Ain't a beauty queen? Black woman: beauty and the politics of race*. New York: Oxford Press, 2002. p. 23.

57 *Ibidem*, p. 44.

cano, algumas palavras de origem iorubá e outras de origem banto, sendo identificáveis algumas palavras como “obá”<sup>58</sup> e “zambi”<sup>59</sup> que fazem parte dos mitos africanos reconstruídos e rearticulados no Brasil. Quando Jorge Ben canta em iorubá ou em dialeto banto não causa espanto, porque dentro desta mitologia das três raças, as contribuições africanas são valorizadas se integradas à cultura brasileira.

Quando afirma “negro é lindo”, Jorge se afirma como negro e brasileiro. Diferente, por exemplo, do cantor Toni Tornado, que teve um relativo sucesso no período e que por ser mais evidentemente influenciado pelo *soul* e usar muitas expressões em inglês, era visto como “americanizado”.

Jorge Ben raramente cantou em inglês. Das aproximadamente 150 canções analisadas nesta pesquisa, entre 1963 e 1976, as exceções são *George Well*, da sua fase jovem guarda, ou jovem samba; *Jazz Potatoes*, em que entoa versos também em espanhol, e *Brother*, esta última talvez a que mais evidencia alguma influência da *Soul Music* americana, e mais especificamente do *Gospel*: “Brother, Brother, Prepare one more happy way for my Lord/ With many love and flowers, and music, and music/ Brother, Brother, Prepare one more happy way for my Lord/ With many love and flowers, and music, and music”.

Em geral a expressão *Black is Beautiful* sofreu certa resistência da imprensa e de setores da esquerda brasileira, como, por exemplo, a canção de mesmo nome apresentada por Elis Regina no FIC de 1971, cuja letra diz: “Hoje cedo, na Rua do Ouvidor/ Quantos brancos horríveis eu vi/ Eu quero um homem de cor/ Um deus negro do Congo ou daqui/ Que se integre no meu sangue europeu”. A letra da canção causou polêmica na imprensa. Em matéria da *Folha de S. Paulo* de 5/1/1971, Elis e os compositores da canção são criticados por “pichar” a própria raça ao chamar de horríveis “os brancos da Rua do Ouvidor”. A canção

---

58 “Orixá feminino dos iorubás, guerreira e muito forte. É a terceira e menos amadas das mulheres de Xangô, já que Ojá e Oxum são, respectivamente, a primeira e a segunda. Deusa do rio Obá”. LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004. p. 485

59 “Divindade suprema dos cultos de origem banto e de umbanda, correspondente ao iorubano Olorum [...]. Ser Supremo”. *Ibidem*, p. 693.

é considerada “perigosa”, pois poderia causar “uma onda racista, um conflito aberto entre brancos e negros”. Em outro ponto, reforçando as versões públicas sobre a democracia racial, a matéria diz que, excluindo alguns porteiros de hotéis que não permitem a entrada de negros, não existe racismo no Brasil (sic).<sup>60</sup>

Quanto às influências dos lemas e dos ideais dos sujeitos negros estadunidenses no Brasil, houve nos anos 1970, em geral, uma tendência da opinião pública em tratar o tema como “alienígena” à nossa cultura. Um problema “importado”, como a *Soul Music*. A revista *Vêja*, por exemplo, em sua edição de 8/9/1971, estampa uma foto de Toni Tornado fazendo um gesto *hippie*, o que simbolizava paz e amor, com a legenda “O V importado”. O título da matéria é, em tom jocoso, “macacos nos seus galhos” (sic).

Como vem sendo debatido neste trabalho, Jorge Ben dialoga com o ideário do *Black is Beautiful*. No cabelo – que usava um pouco mais cheio nos anos 1970 –, nas performances e, sobretudo, nas suas canções, Jorge Ben se afirma orgulhosamente como negro. Além do *Black is Beautiful*, Jorge também rearticulava influências do *Black Power*. Como diz na letra de *Criola*: “Você, Criola, é *poder negro da beleza*”. Em entrevista ao *Pasquim* em 1969, Jorge fala sobre o assunto:

*E o que você acha do Poder Negro nos Estados Unidos: Olha, isso é um problema muito sério. Eu não vivo lá, moro aqui no Brasil. Sou brasileiro. Mas aqui, ainda no Jardim de Infância, tive um problema desses. Uma vez meu pai foi lá no colégio para me ver e me viu sentado na última fileira. Era um colégio da Tijuca: Azevedo Sodré ou Pereira Passos, não me lembro. Um colégio público. Meu pai me viu e foi perguntar por que eu estava lá sentado na última fileira. Perguntou se eu era mau aluno; eu não era, era bom aluno. Meu pai então se zangou e falou que se eu não estivesse, no dia seguinte, na primeira fileira, ele ia lá e quebrava tudo. [...] No dia seguinte eu estava na primeira fileira.*<sup>61</sup>

---

60 FOLHA DE S. PAULO. São Paulo, 05 jan. 1971. p. 20.

61 O PASQUIM. Rio de Janeiro, 25 set. 1969. p. 9-11.

É interessante notar que Ben reconhece o problema do preconceito racial, seja no Brasil ou nos Estados Unidos, mas afirma “sou brasileiro”. Ou seja, pontua que a natureza do racismo brasileiro é específica, sutil, e cita o caso pelo qual passou na infância. Muito provavelmente ninguém lhe disse textualmente que ele devia sentar na última carteira da sala de aula por ser negro, mas ainda assim, foi onde a professora o colocou na hora de dispor a arrumação da classe.

Mas o importante aqui é assinalar que mesmo dialogando com a ideia de “Poder Negro”, Jorge articula tais ideias de maneira específica. E, utilizando uma analogia feita pelo cartunista Ziraldo, em um editorial publicado no *Pasquim* em 1970, nota-se a “diferença que existe, por exemplo, entre o Martin Luther King e o Stokeley Carmichael”.<sup>62</sup> Ou seja, os sujeitos negros dos anos 1960 e 1970 lançaram mão de diversas estratégias para lutar contra um *status quo* de desigualdades raciais. Por vezes tais ações eram mais diretas como no caso de Carmichael, aguerrido militante dos Panteiras Negras. Por vezes eram pacifistas, mas extremamente efetivas, como as de Luther King. E por vezes eram sutis como as de Jorge Ben, que através da boca de seu personagem *Charles Jr.*, canção de 1970, diz: “Eu só quero viver em paz/E ser tratado de igual para igual/Pois já não sou/O que foram os meus irmãos/Pois eu nasci de um ventre livre/Nasci de um ventre livre no séc. XX”.

Jorge Ben, aqui, aciona uma determinada memória da escravidão<sup>63</sup> e, embora esta instituição tenha sido abolida em 13 de maio de 1888, quase um século depois, no ano de 1970, ano de lançamento da canção, o personagem Charles Jr. ainda clama por igualdade. “Já não sou o que foram meus irmãos”, diz o personagem, referindo-se aos seus “irmãos” negros, que no passado eram escravos. A temática da escravidão é um tema central no cancionário de Jorge do período, como se verá a seguir.

---

62 O PASQUIM. Rio de Janeiro, n. 72, 04 nov. 1970. p. 31.

63 POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

## “EU QUERO VER QUANDO ZUMBI CHEGAR”

Jorge Ben, desde o seu primeiro álbum, de 1963, já abordava a escravidão em suas letras e canções. O tema vai continuar reaparecendo em sua obra até 1976. Entretanto, como aponta o pesquisador e musicólogo Paulo da Costa e Silva, o artista jamais usou a palavra “escravidão” em suas canções.<sup>64</sup> Paul Gilroy nos ajuda a pensar sobre isso. O Atlântico negro é uma chave teórica elaborada por este pensador, que tenta dar conta do conjunto de culturas e identidades negras formadas, a partir da diáspora africana, estas, em constante mobilidade e transformação. Gilroy defende que as culturas do Atlântico negro “criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento”<sup>65</sup> e Jorge Ben faz referência a esta memória dolorosa do período escravista, mediatizando-a através de suas canções. Estou usando “memória” no mesmo sentido que Michael Polak usa “memória coletiva”, ou seja, uma memória constituída não pelos acontecimentos vivenciados pessoalmente, mas os vivenciados pela coletividade a qual a pessoa se sente pertencente. Segundo Polak, “é perfeitamente possível que por meio da socialização política [...] ocorra um fenômeno de [...] identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada”.<sup>66</sup> Desta forma, mesmo que não articule memórias diretas, familiares, Jorge articula a dolorosa memória do povo que elegeu como seu acerca do holocausto escravista.

Nas canções de Ben, a temática da escravidão aparece, por exemplo, em *África Brasil* (1976):

*Angola Congo Benguela/ Monjolo Kabinda Mina/  
Quiloa Rebolo/ Aqui onde estão os homens/Há um  
grande leilão/Dizem que nele há/ Uma princesa à*

---

64 IMBATÍVEL ao extremo: assim é Jorge Ben. Produção de Paulo da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Rádio Batuta, 2012. Capítulo 6 (199 min), documentário sonoro. Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/20>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

65 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001. p. 13.

66 POLLAK, Michel. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

*venda/Que veio junto com seus súditos/Acorrentados  
num carro de boi/Eu quero ver/Eu quero ver [...]/  
Aqui onde estão os homens/De um lado cana de açúcar/  
Do outro lado cafézal/Ao centro senhores sentados/  
Vendo a colheita do Algodão branco/ Sendo colhido por  
mãos negras/ Eu quero ver/Eu quero ver (...) Quando  
Zumbi chegar /O que vai acontecer/ Zumbi é senhor  
das guerras/É senhor das demandas/Quando Zumbi  
chega é Zumbi é quem manda.*

A canção começa fazendo menção a algumas das principais localidades do continente africano que exportaram escravos para o Brasil: Angola, Congo e Benguela. Em seguida, a letra da canção faz referência a uma princesa africana que teria sido vendida como escrava. Essa referência à ideia de nobreza africana trazida para o Brasil com reis, princesas e súditos faz parte das histórias dos africanos escravizados que circularam em algumas regiões do Brasil. Relaciona-se também com ritos ainda presentes no Brasil, como as congadas, que dramatizam a coroação de “Reis Congo” no Brasil. Tais rituais, que ganharam força no Brasil, a partir do século XIX, podem ser considerados como uma rearticulação de batalhas rituais e festejos que ocorriam nos séculos XVII e XVIII em regiões da África, como Congo e Angola, com festividades do catolicismo.<sup>67</sup>

Essa ideia de realeza africana aparece também em *Nascimento de um Príncipe Africano*, de 1967: “Hoje vai ter festa no Gongá/ Vai sambar Aruan/ Vai sambar Inaná/ Vai sambar Ogan/ Vai sambar Obáobá/ A Tamba está tocando/ Um novo príncipe está nascendo”. Gilroy nos ajuda a entender esse tema recorrente da nobreza africana: os sujeitos negros seriam instados a esquecer a dolorosa memória pública da escravidão e subs-

---

67 Para maiores detalhes sobre congadas, consultar: MELLO E SOUZA, Marina. Batalhas e batalhas: rituais da África trazidos pelos escravos ganham novo significado com Santos Católicos. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/dossie-imigracaoitaliana/batalhas-e-batalhas>>. Acesso em: 20 maio 2015; NASCIMENTO, Livia. *A Congada é do mundo e da raça negra: memórias da escravidão e da liberdade nas festas de Congada e Moçambique de Piedade do Rio Grande-MG, 1873-2015*. 2016. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

tituí-la por “uma visão mística e impiedosamente positiva da África”.<sup>68</sup> Mas Jorge Ben não esquece totalmente essa memória da escravidão. A violência desse período aparece em sua obra acompanhada dos “finais felizes” de seus personagens, como veremos adiante.

Outra questão a ser destacada em *Nascimento de um Príncipe Africano* é a maneira como Jorge Ben constrói a imagem de Zumbi. Este personagem aparece como um Deus guerreiro, pronto a vingar as violências cometidas no período escravista: “Eu quero ver quando Zumbi chegar/ O que vai acontecer/ Zumbi é o Senhor das Guerras/ Zumbi é Senhor das demandas”. É possível conjecturar que Ben, no referido trecho, está associando Zumbi a Ogum, que tradicionalmente nas religiões afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé, é o orixá do ferro e da guerra.

Também é importante assinalar que Ogum é associado a São Jorge, o católico santo guerreiro, nas religiões brasileiras de matriz africana, sobretudo na umbanda, e Jorge Ben é ardoroso devoto de São Jorge, chegando inclusive a “africanizá-lo” na composição *Cavaleiro do Cavalo Imaculado* (1976): “Ele é Leão do Império/ Cavaleiro do cavalo imaculado / Ministro de Zambi na terra/ O príncipe de toda África”.

Nesta composição Ben faz referência à Lei do Ventre Livre de 28 de setembro de 1871, que considerava como livres todos os filhos de escravas, nascidos a partir daquela data. Esta lei abarca não só a liberdade dos filhos mas também outras práticas, como o direito à acumulação de pecúlio para compra de alforria e a não separação de cônjuges e filhos menores de 12 anos, dentre outras. Tais práticas foram sendo laboriosamente construídas através da agência destes sujeitos e perpassavam a politização do cotidiano e a silenciosa luta dos cativos, para fazer valer direitos considerados tácitos que o Estado legitimou através desta lei e de outras posteriores.<sup>69</sup>

---

68 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001. p. 355.

69 CHALHOUB, Sidney. *Visões de Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2011.

Também é importante demarcar certa agenda positiva de Jorge Ben. O menino negro que nasceu de ventre livre, na concepção deste artista, tem todo um mundo de possibilidades à sua frente. Nesta canção mais uma vez não há menção à palavra “escravidão”. Porém, uma cultura histórica da escravidão, uma determinada leitura do passado, permeia a canção. Em todo caso, para Jorge, o mais importante é olhar para o futuro, dizer para João não desanimar e seguir estudando, lutando, construindo o seu futuro. Vale lembrar que o ventre livre aparece também na canção *Charles Jr.*, conforme visto anteriormente.

### **O *ÁFRICA-BRASIL* E A *ÁFRICA NO BRASIL***

Em 1976, Jorge Ben lança “África-Brasil”, um de seus mais famosos álbuns. Não por acaso fazem parte deste trabalho canções como *Cavaleiro do Cavalo Imaculado*, *Xica da Silva*,<sup>70</sup> *Ponta de Lança Africano (Umbabarauma)* e a canção-título do *long play*. Vimos ao longo deste trabalho que frequentemente este cantor e compositor faz referências ao continente africano em sua obra. Em 2010, uma nova versão de *Umbabarauma* foi lançada, desta vez em parceria com artistas mais jovens, como Mano Brown, Céu e Thalma de Freitas. Junto com a canção, os produtores lançaram um documentário contando o percurso desta regravação. Neste, Jorge explica a razão de ter dado este nome ao álbum:

*Eu participei de um festival na Argélia e [...] participei várias vezes de festival da juventude e eu ficava assim intrigado porque eu era o único músico brasileiro a ser chamado num festival de música africana. Eles falavam que gostavam do meu estilo de tocar, do suingue da música, da maneira de tocar o violão e a guitarra, porque era tudo percussivo e eu era convidado por isso e eu quis fazer essa homenagem... Esse disco.<sup>71</sup>*

---

70 *Xica da Silva* é uma canção em homenagem à famosa personagem histórica de mesmo nome que ascendeu de escrava a uma das mulheres mais importantes de Minas Gerais no período colonial.

71 UMBABARAUMA: o documentário. Direção de Felipe Briso. NSW, 2010 (15 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ryz0FL0MXbo>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

Visitar a terra de sua mãe é algo que sempre esteve no horizonte deste artista. Uma notícia de 12/3/1974 do jornal *O Globo*, por exemplo, indica que o artista ganhou de presente da gravadora, em seus dez anos de carreira, uma viagem ao continente africano, mais especificamente à Etiópia, “para conhecer seus parentes”. No ano de 1970, Jorge Ben já dizia que pretendia viajar para “pesquisar” ritmos etíopes.<sup>72</sup> Esta ancestralidade africana, etíope, aparece em diversas de suas composições, como em *Criola*, em que Jorge diz que sua mãe é “filha de nobres africanos”. O nome que este cantor e compositor escolheu usar em sua carreira artística também evidencia esta intenção de reverenciar seus ancestrais: Jorge Ben é a inversão do nome de seu avô etíope, Ben Jorge, como declarou em 1963 à *Revista do Rádio*. Nesta mesma ocasião, foi questionado sobre seu estilo musical e mais uma vez se remeteu às suas origens: “Dizem que se chama ‘afro-bossa-nova’.”<sup>73</sup> Declarou ainda à revista *Trip*, em 2009:

*Minha ascendência por parte de mãe é etíope. Agora, por parte de meu pai, é uma mistura de europeus. A família toda dele é branquinha, minha vó era branca, dizem que era austríaca. Meu pai era moreno, nasceu no Brasil já misturado. O resto da família é tudo claro, e eu sou mesclado porque misturou com minha mãe, a África.<sup>74</sup>*

É importante assinalar que, quando se refere à Etiópia, terra de sua mãe, Jorge está se referindo a um país com características únicas naquele continente. Este foi o único país africano a rechaçar com sucesso o ataque de uma nação europeia em fins do século XIX. No Brasil, e não só, a Etiópia era uma importante referência positiva para os sujeitos negros, pois foi o único país africano não envolvido no tráfico europeu de escravos e que em um primeiro momento venceu o colonialismo. Em São Paulo, um dos mais antigos órgãos da imprensa negra paulista foi *O Menelick*, fundado em 1915, cujo nome era uma homenagem ao imperador etíope que antecedeu Tafari Makonen.

72 VEJA. São Paulo, n. 70, 07 jan. 1970. p. 65.

73 REVISTA DO RÁDIO. São Paulo, n. 732, 1963. s/p.

74 SANCHEZ, Pedro Alexandre. O homem patropi. *Revista Trip*. São Paulo, nov. 2009. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginasnegras/o-homem-patropi.html>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

Por conta da constante reverência que Jorge presta à sua ascendência etíope, eventualmente é caracterizado por jornalistas, críticos e pelo público como “herdeiro direto da música africana”.<sup>75</sup> Chegou mesmo a ser classificado como descendente da “família real da Etiópia”, uma caracterização anedótica feita pelo *rapper* Mano Brown:

*Fazia muito baile na nossa casa lá. Baile e samba. E no baile e no samba ouvia-se e tocava Jorge Ben. Tinha uma lenda [entre seus familiares] que ele era um príncipe. “Não, ele é filho de um príncipe. Alguma coisa ele é” [diziam] [...] “Ele é um príncipe Etíope”. Tinha gente que achava que ele era da família real da Etiópia.*<sup>76</sup>

Retomando a análise do álbum “*África-Brasil*”, as referências ao “continente negro” aparecem também nas composições *Cavaleiro do Cavalo Imaculado*, na qual São Jorge é alçado ao posto de “príncipe” de toda a África; na canção que dá nome ao LP, em que se remete à ideia de realeza africana contando a história de uma princesa africana que foi vendida no Brasil como escrava; e *Ponta de Lança Africano (Umbabarauma)*. Sobre a última, Jorge declarou no documentário de 2010 de onde veio a inspiração para esta canção: “Morei na França. Ficava entre França e Inglaterra. Eu e meu primeiro grupo, o Admiral Jorge V, e foi a primeira vez que vi esse jogador negro, Umbabarauma. [...] E o ponta de lança é porque ele jogava com a camisa 10.”

Poderia ser dito de maneira simplista que o fato de Jorge Ben ser descendente de etíopes enseja nesta evocação uma ancestralidade africana. Entretanto, seria mais adequado dizer que este indivíduo escolhe reverenciar e valorizar suas heranças africanas. Mesmo dizendo que tem também ancestrais europeus, o artista pouco fala sobre isso. Escolhe, por exemplo, quando morava na Europa e assistia a disputas entre times europeus, homenagear o jogador africano em vez de quaisquer outros jogadores, em sua maioria europeus. Esta evocação é um ponto

---

75 *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 ago. 1969. Primeiro Caderno, p. 2.

76 Provavelmente este “mito” se originou no fato de Jorge homenagear sua mãe dizendo que ela seria filha de nobres africanos na canção *Criola* (1969). UMBABARAUMA: o documentário. Direção de Felipe Briso. NSW, 2010 (15 min). Comentários meus.

determinante na elaboração da sua identidade como sujeito negro, processo este que não é isolado, pois diversos outros artistas no Brasil e no mundo faziam esta evocação no período. A África, de acordo com Lívio Sansone, foi e continua sendo usada como um “banco de dados” de forma criativa, constituindo uma força central para a cultura produzida por sujeitos negros ao redor do mundo.<sup>77</sup>

É importante também assinalar a maneira como esta África é evocada. A África cantada por este artista é uma idealização. É a Etiópia de sua mãe e de Hailé Selassié, uma terra de nobreza. Ben não costumava articular imagens das guerras contra o colonialismo ou das guerras civis. Esta construção é eminentemente política, como toda identidade o é, e seus objetivos eminentemente políticos, conforme vimos ao longo deste trabalho, eram a luta por igualdade e por direitos e valorização de uma estética e de uma autoestima negras.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1998 realiza-se em São Paulo o festival internacional *Heineken Concerts*, que recebe músicos de todo o mundo. Quem “comanda” o primeiro dia do evento é Jorge Ben Jor, na chamada “Noite Africana”.<sup>78</sup> Como anfitrião da noite, Jorge recebe três artistas considerados expoentes da “moderna música africana” dos anos 1990: o guitarrista malinense Ali Farkha Touré, a cantora do Benin, Angélique Kidjo e o pianista Ray Lema (República Democrática do Congo). Mais uma vez Jorge atua como um “navegante” no Atlântico negro, trazendo na sua embarcação a África ao Brasil, como nas canções analisadas ao longo deste trabalho, a exemplo de *Criola*. O clímax do *show* é a apresentação de *Mama África*, composição de Jorge que é performada pelo próprio com Touré, Kidjo, Lema e boa parte dos músicos que os acompanham numa grande *jam session*. A canção é uma ode à vida e à idealizada Mãe África: “E viva a vida/ E

---

77 SANSONE, Lívio. Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 27, 2002.

78 FOLHA DE S. PAULO. São Paulo, 01 abr. 1998. Ilustrada, p. 8.

viva a vida/ E viva a vida/ África/ Viva Mama África”. Em oposição às imagens normalmente construídas acerca do continente africano – dor, sofrimento, genocídio, pobreza, morte – Jorge escolhe celebrar a vida e a alegria. A imagem que ele aciona de sua *homeland*,<sup>79</sup> a terra de sua mãe, não é a de um país que passou por sangrentas guerras civis, mas a da grandiosa Etiópia dos imperadores negros. Um símbolo que serviu de inspiração não só para Jorge, mas para outros sujeitos negros ao redor do mundo, como Bob Marley. Nesta simbologia, há um sentido político, pois Jorge retrata os africanos, mais especificamente os etíopes, não como bárbaros ou incivilizados, mas como herdeiros de um povo antigo e nobre. Esta visão mítica da terra de origem é essencial para entender a construção que Jorge faz de uma identidade racial negra e positiva.

Quanto à temática do holocausto escravista, Jorge o faz sem jamais usar a palavra “escravidão”. Gilroy aponta como esta memória dolorosa, esses “terrores indizíveis”, é importante na “criação cultural Afro-Atlântica”.<sup>80</sup> Entretanto, o artista não dá ênfase ao “açóite”. Pelo contrário, suas histórias falam de princesas africanas, “Pretos Velhos” astutos, escravas que viram imperatrizes, meninos que nasceram livres e de Zumbi como uma divindade redentora. Em vez do cativo, Jorge ressalta a liberdade. Deve ser levada em consideração a sua tendência em fazer canções positivas. Jorge é visto como um compositor que só canta histórias com finais felizes. Esta tendência por certo influenciou em alguma medida as imagens que Jorge construiu da escravidão, mas sua construção dos sujeitos negros como agentes definitivamente não é por acaso.

A memória da escravidão, a África idealizada e a afirmação de sua negritude são características constantes em sua obra, e por isso me vali da categoria *texto negro* para dar conta desta recorrência. Ao transitar por diversas correntes estéticas da música brasileira, Jorge manteve estas temáticas. O texto

---

79 BUTLER, Kim. Defining Diaspora, Refining a discourse. *Diaspora: A journal of transnational studies*. v. 10, n. 2, p. 189, 2001.

80 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001. p. 158.

negro foi uma constante e se aprofundou na década de 1970, quando as referências à negritude em sua obra se avolumam.

Mesmo articulando algumas ideias dos movimentos estadunidenses, como o *Black Panther* e o *Black is Beautiful*, o artista não sofreu resistência da crítica musical e da imprensa. Vale lembrar que, quando perguntado, em 1969, sobre a mobilização do Poder Negro nos Estados Unidos, Jorge respondeu: “É um problema sério, né [o preconceito, a desigualdade racial], mas eu sou brasileiro”, ponderando que as tensões raciais no Brasil se materializam de maneira diferente. Vale também lembrar que quando louvava a beleza negra, sobretudo a das mulheres negras, Jorge o fazia não em relação aos brancos, dizendo algo como “o negro é mais bonito que o branco”. Jorge dizia “negro é lindo!” e ponto, diferentemente de Elis Regina, que cantava sobre “os brancos horríveis”.

É possível conjecturar que o artista talvez recebesse orientações de empresários ou produtores musicais para não acionar a sua identidade negra de maneira muito contundente, a fim de não confrontar seu público consumidor. Entretanto, algumas fontes indicam o contrário. De acordo com depoimento do empresário André Midani, na época presidente da Philips, Jorge sempre teve total autonomia criativa.<sup>81</sup> Outro indício é a matéria da revista *Veja* de 27/5/1970, em que Tárík de Souza indica que o fato de Jorge ter feito o gesto do poder negro – a contragosto – em algumas apresentações foi por insistência do empresário Guilherme Araújo.<sup>82</sup> Certamente a maneira sutil com que o artista questionava as desigualdades raciais se devia à sua personalidade conciliadora, de quem tem aversão a polêmicas. Outro fator que pode ter contribuído foi certa dose de autocensura e estratégia: setores expressivos da sociedade brasileira rejeitavam um modelo de negritude mais aguerrido, como o expresso por Toni Tornado, ou um comportamento mais altivo

---

81 André Midani me concedeu este depoimento em 25 de agosto de 2014, às 18h, em sua casa na Gávea, Rio de Janeiro.

82 “Guilherme Araújo queria que ele usasse camisolões orientais como Gil e Caetano. Mas ele recusou. Apenas umas poucas vezes, acanhado, aceitou erguer o braço esquerdo para mostrar ao público o punho cerrado na saudação simbólica do poder negro”. VEJA. São Paulo, n. 90, 27 maio 1970. p. 71.

como o de Wilson Simonal. Seja no conteúdo das suas letras ou na sua estética musical, o artista nunca teve posturas muito contundentes; pelo contrário, suas canções são agradáveis, alegres e positivas, conquistando seus ouvintes. Assim, Jorge Ben afirmasse como negro, mas não o faz de uma maneira que poderia ser considerada “agressiva” ou “radical” pela sociedade. O cantor tinha consciência de até onde poderia ou deveria ir. Como diz em uma de suas canções: “O meu caso é viver bem com todo mundo e com você também”, ou em outra: “Eu só ponho meu chapéu onde eu possa apanhar”.

Voltando ao *Heineken Concerts*, nas poucas vezes em que a câmera focalizou a plateia, vemos que a maioria é composta de brancos. Em uma entrevista de 1993 à revista *Raça*, Jorge fala sobre o assunto: “Meu show, por incrível que pareça, é de branco”. O artista acrescenta: “Não devem me considerar um porta voz da comunidade negra. Embora eu seja, através das minhas letras e das minhas músicas”.<sup>83</sup> Vemos aqui que a cultura negra é louvada e consumida por grande parte da população brasileira e, embora este seja um caminho para a mobilidade social de sujeitos como Jorge, o mesmo não ocorre para a grande maioria dos seus “irmãos de cor”. O caminho que Jorge percorreu ao afirmar a sua negritude sem negar a brasilidade e sem partir para o confronto funcionou no caso particular dele. Pode não ter resultado em mudanças concretas para a coletividade à qual pertence, mas significou uma grande vitória simbólica. Considerado o quinto artista brasileiro mais importante e influente no cenário musical pela revista *Rolling Stone*<sup>84</sup> – o único negro entre os cinco primeiros –, no fim das contas Jorge Ben chegou a um lugar de grande destaque na música brasileira. O chapéu dele está num lugar bem alto, onde poucos podem alcançar...

---

83 RAÇA BRASIL. São Paulo: Símbolo, ano 3, n. 18, fev. 1998. p. 21.

84 Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/25/5-jorge-ben-jor>>. Acesso em: 25 jan. 2015.

## **PARTE II – POLÍTICA NEGRA NO TEATRO**

## TUDO PRETO: IDENTIDADE NEGRA, TEATRO E EDUCAÇÃO NA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE DE CHOCOLAT (RIO DE JANEIRO, 1920)

*Rebeca Natacha de Oliveira Pinto*

*Precisam-se de negros e negras, para a organização de uma companhia teatral destinada a enfeitiçar o Rialto. Devem ser absolutamente retintos e não muito horrendos, idade entre 16 e 40 anos, sabendo ler, escrever e dançar. Procurar o Sr. Mário Nunes no 'JB'.<sup>1</sup>*

Rio de Janeiro, década de 1920. A imprensa carioca noticiava a criação de uma companhia de teatro negro, organizada pelo ator De Chocolat.<sup>2</sup> Com ar de ironia, em edição de *O Malho*, o crítico Mário Nunes publicava um fictício anúncio de recrutamento de artistas para a companhia de De Chocolat. Nunes, jornalista do *Jornal do Brasil*, e também da referida revista ilustrada, debochava da nova companhia teatral que então surgia. Talvez para ter assunto num período pós-carnavalesco, entressafra da temporada teatral, ou ainda por puro preconceito, Nunes desmerecia a possibilidade de implementação de um “teatro negro” aos moldes parisienses.

É nessas relações, expostas por Mário Nunes, entre educação – e seus processos difusos –, cultura e política, que se insere este artigo, tendo em mente que tais questões estão extre-

---

1 NUNES, Mario. Teatros. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 1224, 27 fev. 1926.

2 Seguindo a concepção teórica sugerida pela historiadora Hebe Mattos, optamos por utilizar a designação negro em sentido contemporâneo, conforme o termo tem sido construído pelos movimentos negros no Brasil, como marca da escravidão e da origem africana e de reivindicação identitária. Isto não significa que ignoramos o fato de que as designações de cor estiveram sujeitas às clivagens sociais, às desigualdades e às hierarquias da sociedade escravista, compreendendo que as várias designações de cor aludiam, historicamente, a conflitos e disputas. Consultar: MATTOS, Hebe. Raça e cidadania no crepúsculo da modernidade escravista. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (Org.) *O Brasil imperial*. Vol. III- 1870-1889. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

mamente imbricadas. Buscamos apreender como a trajetória de João Cândido Ferreira, o intelectual negro que ganhou a alcahueta de De Chocolat, dialoga com as transformações ocorridas na capital federal, percebendo também como suas experiências e vivências podem ser uma brecha para a compreensão dos diferentes espaços de participação política conquistados pelos afrodescendentes na Primeira República.<sup>3</sup>

De Chocolat, como artista e intelectual negro, pode ser considerado como sujeito histórico integrante de uma rede intelectual e cultural mais ampla, que agregava variados grupos e indivíduos em espaços distintos e plurais de sociabilidade urbana.<sup>4</sup> Nossa proposta é pensar a atuação do ator e revistógrafo,<sup>5</sup> na medida em que compreendemos a sua inserção no campo das lutas dos negros no processo do pós-Abolição.

Nesse sentido, cabe ressaltar que não buscamos estudar o indivíduo isolado, examinado em si mesmo. Ao estudar a trajetória desse artista, visamos reconstruir o que é pertinente para fazer emergir o seu entorno, buscando perceber contextos sociais e culturais mais amplos ou problemas históricos específicos. A partir dos estudos chamados de micro-históricos, como

---

3 Ao nos debruçarmos sobre a trajetória de João Cândido Ferreira, objetivamos problematizar as temporalidades das ações humanas, entendendo que os interesses individuais e/ou coletivos constituem e são constituídos por esquemas culturais que, cotidianamente, lhes fornecem informações, mediando atitudes, comportamentos, enfim, modos de ser e viver. Nesse sentido, admitimos que somente, a partir de um olhar atento sobre os rastros deixados pelos indivíduos (conscientemente ou não), é possível se conseguir uma aproximação com as estruturas das relações entre as pessoas, com vistas a extrair contradições, tensões, conflitos e conformações de toda ordem que marcaram o fluxo contínuo das vivências sociais. A trajetória deste artista negro, na cidade do Rio de Janeiro, no pós-Abolição, é vista como uma janela para se compreender as tensões e contradições surpreendidas nos vestígios deixados pelos indivíduos, os quais sinalizam também práticas e costumes vivenciados na escravidão que foram reconstituídos em novas relações de poder expressas nas vias informais e/ou legais. Consultar: SOUZA, Edinelia. *Pós-abolição Hierarquias, lealdades e tensões sociais em trajetórias de negros e mestiços de Nazaré das Farinhas e Santo Antonio de Jesus 1888/1930*. 2012. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

4 Consultar: SIRINELLI, François. Os Intelectuais. In: REMOND, René. *Por uma História Política*. 2. ed. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. p. 231-269.

5 Nome dado para o autor de peças do Teatro de Revista.

os de Giovanni Levi,<sup>6</sup> Carlo Ginzburg,<sup>7</sup> Jacques Revel<sup>8</sup> e Natalie Davis,<sup>9</sup> apresenta-se a possibilidade de pensar no indivíduo em sua vasta gama de relações.

## DE CHOCOLAT: SUA CARREIRA ARTÍSTICA NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

João Cândido Ferreira nasceu em Salvador, na Bahia, em 18 de maio de 1887, alfabetizando-se no fim do século XIX e início do XX. Periódicos como o *Diário de Notícias* afirmam que, ainda em Salvador, revelava um profundo interesse pelo teatro, tendo ingressado, muito jovem, numa companhia espanhola de zarzuelas,<sup>10</sup> com a qual transferiu-se para o Rio de Janeiro.<sup>11</sup> Cancionista nos primeiros anos do século XX, iniciou sua carreira se apresentando em casas de “chopp”, cabarés e teatrinhos de variedades na capital federal, sob o pseudônimo de Jocanfer.<sup>12</sup> Após uma viagem a Paris, no começo da década de 1920, ganhou a alcunha de De Chocolat, com a qual assinou e registrou músicas e peças teatrais. Sua atividade teatral desdobrou-se em diversos gêneros, desde a opereta à comédia – e, destacadamente, a revista –, o que fez com que seu nome seja relacionado a inúmeros empreendimentos, e, especialmente, a Companhia Negra de Revistas, fundada em 1926. Cândido Ferreira teve um sólido círculo de amizades, convivendo com personalidades como Noel Rosa, Donga, Pixinguinha, Francisco Alves, Duque,

---

6 Consultar: LEVI, Giovanni. Usos da Biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 168-181.

7 Consultar: GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2006;

\_\_\_\_\_. Provas e possibilidades à margem de “Il Retorno de Martin Guerre” de Natalie Zemon Davis. In: \_\_\_\_\_. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL, 1989.

8 Consultar: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da micro-análise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

9 Consultar: DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

10 Zarzuela é um tipo de ópera-cômica espanhola, com canções e peças instrumentais entremeadas por diálogos, muito comum nos palcos do Brasil no século XIX.

11 Difundiu nossa música popular no exterior (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 29 dez. 1956).

12 Seu primeiro nome artístico, composto pelas primeiras sílabas de seu nome.

Procópio Ferreira e Jaime Costa. Integrou-se ao ambiente cultural e às redes de sociabilidade artística e intelectual da cidade do Rio de Janeiro.

Tiago de Melo Gomes sinaliza para o tino comercial de De Chocolat, uma vez que após voltar de temporada artística na Europa acreditou que seria possível a realização de uma versão brasileira para o Teatro Negro.<sup>13</sup> Em associação com Jaime Silva, destinou sua atenção para a formação de uma companhia de teatro musicado, a Negra de Revistas – possivelmente seu empreendimento de maior sucesso – contando majoritariamente, com a participação de atores e atrizes negros.

Nascidas nas últimas décadas do século XIX, as revistas eram um teatro de improvisação, de crítica e fantasia, que se revestia de uma técnica própria, de ritmos certos e de uma dinâmica especial, não excetuando um elaborado cenário. Segundo Neide Veneziano, era um tipo de espetáculo no qual eram manipulados variados tipos de interpretações, possibilitando o estabelecimento de um diálogo com os diversos grupos sociais.<sup>14</sup> No tocante aos atores, a presença de mulatos e negros se fazia notória. Para Antônio Herculano Lopes, o “modo brasileiro” de fazer teatro – ou seja, o Teatro de Revista – passava pela presença predominante das companhias mulatas. Para o autor, a fertilidade das revistas e do teatro musical deve-se à “absorção de nutrientes de diversas origens étnico-culturais, capazes de falar para amplos setores da população”.<sup>15</sup> A revista musical, para Lopes, vinculava-se às muitas facetas da modernidade no Brasil. Segundo ele:

*Ela representava, no entanto, uma outra face da modernidade. Estava nas origens de uma cultura urbana carioca sobre a nossa identidade cultural. Recusando uma for-*

---

13 Fazia-se notória a existência de companhias teatrais negras na Europa – a Ba-Ta-Clan era um grande exemplo, e posteriormente a Revue Nègre com Josephine Baker – demonstrando a legitimidade de trupes teatrais compostas por artistas negras. Consultar: GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004.

14 VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revistas no Brasil*: dramaturgias e convenções. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1991. p. 23

15 LOPES, Antonio H. O teatro de revista e a identidade carioca. In: \_\_\_\_\_. *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Topbooks, 2000. p.15.

*çada inserção numa cultura de elite ou popular, operando entre as tradições artísticas europeias e a presença insinuante das tradições africanas, acompanhando de perto as rápidas mudanças nos valores, na moda, na linguagem e nos gostos da época, as revistas musicais dos anos 1900 e 1910 já prenunciavam a vertigem dos anos 20. Esse potencial de um teatro entre o erudito e o popular estar formando uma “nova cultura” não passou despercebido pelos modernistas. O futurista Marinetti, na Itália, evocava o gênero teatro de variedades como inspirador e fonte de sua estética. E Mário de Andrade declarava em 1926 que “os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda pode frequentar no Brasil são o circo e a revista”.*<sup>16</sup>

Tiago Gomes, Martha Abreu e Andréa Marzano argumentaram que, durante o século XIX, era comum encontrar espetáculos em que se comprovava a presença de artistas negros.<sup>17</sup> Nas primeiras décadas republicanas, na cidade do Rio de Janeiro, artistas negros, como Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira, faziam notório sucesso, vinculando-se à indústria fonográfica e atraindo uma infinidade de pessoas para assistirem aos seus espetáculos.<sup>18</sup> Abreu salienta que a ascensão de músicos negros nesse contexto não pode ser descuidada ou analisada, a partir da existência de áreas mais flexíveis para a visibilidade e mobilidade social dos descendentes de escravos. “Precisa ser encaminhada numa dimensão atlântica, articulada ao intercâmbio propiciado pela instalação da indústria fonográfica em várias cidades das Américas e ao envolvimento cultural e polí-

---

16 LOPES, Antonio H. O teatro de revista e a identidade carioca. In: \_\_\_\_\_. *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Topbooks, 2000. p. 14.

17 Consultar: GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da companhia negra de revistas (1926). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, 2001;

ABREU, Martha; MARZANO, Andrea B. Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lucia M. P. (Org.). *Repensando o Brasil dos Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

18 LOPES, Antonio H. De como os mulatos entraram na história dos musicais cariocas. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatáhy (Org.). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 75-102.

tico dos negros”.<sup>19</sup> Paul Gilroy, ao se debruçar sobre tal questão para a América anglo-saxã, enriquece essas reflexões, ao afirmar que o universo do entretenimento – especificamente os ambientes musicados – constituiu-se como um elemento extremamente relevante da cultura política negra desde a escravidão.<sup>20</sup>

No decênio que vai de 1926 a 1936, pode-se dizer que De Chocolat chegou ao ápice profissional. O período começou com a criação da Companhia Negra de Revistas, mas desdobrou-se também na fundação, ainda em 1926, da Companhia Ba-Ta-Clan Preta. Inaugurou também, em 1936, a famosa Casa do Caboclo, em parceria com Duque e Humberto Miranda, no velho Teatro São José, que marcou época nos espetáculos do Rio, e para a qual escreveu várias peças, em parceria com o mesmo Duque e ainda com Paulo Orlando.<sup>21</sup>

Ainda na década de 1930, De Chocolat insistiu em formar, novamente, uma companhia composta em sua maioria por artistas negros, a Companhia Negra de Operetas e Revistas, mas procurando outros caminhos de expressão que não fossem o “do negro representar papel de branco”.<sup>22</sup> Esforçava-se para não seguir como uma imagem invertida do que faziam alguns artistas brancos estadunidenses, isto é, a dos “brancos imitadores de negros”.<sup>23</sup> Nossa “maliciosa curiosidade” debruça-se sobre os comentários que se faziam a respeito dessas apresentações, como é o caso da peça *Algemas Quebradas*, apresentada em outubro de 1938, no Teatro João Caetano. A opereta, ambientada no tempo do cativo, em vez de ter um cantor negro no papel principal, dava a oportunidade ao cantor Jaime Vogeler, descendente de alemães, para este brilhar intensamente ao lado de atores negros importantes, como Grande Otelo e Apolo Correia. Para a crítica, a Negra de Operetas firmou-se como uma

---

19 ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, MG, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan./jun. 2011. p. 80.

20 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001.

21 JOTA EFEGÊ. De Chocolat. *Teatro Ilustrado*, Rio de Janeiro, out. 1959. [CEDOC-Funarte (Arquivo Brício de Abreu)].

22 Teatro negro no Brasil: As experiências estrangeiras e a nova tentativa nacional. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 152, p. 36-37, 17 set. 1938.

23 Idem.

“iniciativa séria”, tratando-se de “um veículo para as características próprias do canto, do baile, do drama social, de tudo que caracterizava ainda a sobrevivência da raça negra caldeada em outras, no Brasil”.<sup>24</sup> Mesmo assim a nova composição de De Chocolat não demorou a se dissolver.

Em ocasião da sua segunda viagem à Europa,<sup>25</sup> provavelmente após o fim da Negra de Operetas e Revistas, o antigo cantor dos teatrinhos e dos chopes berrantes já havia desenvolvido muitas habilidades artísticas, e seguiria assim até o fim da vida, em contínuo desenvolvimento profissional. Além de cançonetista, foi dançarino, ator, compositor de canções populares, repentista, improvisador, imitador, *cabaretier* e autor teatral. Também foi produtor de teatro, colaborou com muitas companhias de revistas como diretor artístico, ensaiador e autor, deixando inúmeros quadros encaixados em numerosas peças teatrais.<sup>26</sup> A respeito da capacidade de De Chocolat, como artista e intelectual, um repórter descreve:

*Pessoas que assistiram diversas representações suas contam hoje os seus sucessos, na mocidade deste artista que conseguiu agitar de maneira ruidosa a própria existência. De cartola e fraque, De Chocolat regressou da Europa e foi para os meios teatrais apresentar espetáculos novos. Marcou época e até a sua morte conseguiu manter de pé o seu cartaz.*<sup>27</sup>

Orlando de Barros sinaliza que no período em que vivia do trabalho das boates também colaborou com o Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Rio de Janeiro, fazendo o “presépio vivo”, na Quinta da Boa Vista, uma encenação natalina representada por atores, iniciativa repetida durante alguns anos.<sup>28</sup> Registra-se, no periódico *A Noite*, que havia sido incumbido pela

---

24 Idem.

25 A data desta viagem é tão imprecisa quanto a primeira. Suspeita-se que após o fim da Negra de Operetas e Revistas, tenha surgido a possibilidade dessa segunda viagem à Europa.

26 DE CHOCOLAT foi um dos maiores boêmios do teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1956; MORREU De Chocolat, um artista da “Velha Guarda”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1956.

27 DE LUTO o samba: A morte de De Chocolat. *A Noite*, 28 dez. 1956.

28 BARROS, Orlando de. *Corações De Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas, 1926-1927*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 57.

prefeitura de reanimar o carnaval de rua da capital federal, bem como de reviver o Bumba meu boi, espetáculo levado a efeito na ilha de Brocoió.<sup>29</sup> Consta também que, na mesma ocasião, De Chocolat dirigia o Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho e acumulava o cargo de ensaiador das peças teatrais que o Departamento de Turismo municipal encenava.<sup>30</sup> Sobre o emprego como extranumerário da prefeitura, seu antigo chefe, Alfredo Pessoa, disse: “Era muito metucioso e honesto em seu trabalho”.<sup>31</sup> Anos depois, o compositor Nelcy Deiroz, amigo de De Chocolat, lembrava seu profissionalismo e capacidade artística, falando da confiança que os empresários de teatro depositavam nele.<sup>32</sup>

De Chocolat faleceu em 27 de dezembro de 1956, e sua morte quase passou despercebida devido às festas de fim de ano. Eis como um periódico registra o último decênio de suas atividades:

*Começou a escrever peças, dirigir espetáculos, ensinar aos novatos, trabalhar enfim para o progresso do teatro, até que quando acabava de ensaiar a sua mais recente produção, o “show” “Artigo do Dia”, elevado à cena em uma de nossas boites, a morte sempre traiçoeira, roubou-o de nosso convívio. De Chocolat deixou saudades grandes, bonachão que sempre foi, contando sempre suas mais recentes piadas e suas mais antigas aventuras, deixou uma lacuna em nossa simpatia e em nosso teatro, para o qual viveu toda a existência, dando ao mesmo o que tinha de melhor.*<sup>33</sup>

Jota Efeg é registra assim os últimos tempos do notável artista:

*E, ainda a poucos dias de sua morte, ensaiava um pequeno “show” para um novo clube noturno que ia ser inaugurado na Cinelândia. Doente, alquebrado, jamais se*

---

29 *A Noite* (28 dez. 1956).

30 Difundiu nossa música popular no exterior (DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 29 dez. 1956).

31 A VELHA guarda acompanhou De Chocolat em sua última morada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1956.

32 MORRE De Chocolat: um símbolo da Velha Guarda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1956.

33 Dossiê De Chocolat. Cedoc-Funarte [recortes da imprensa sem indicação de título e fonte. Doação: 22 nov. 1979].

*entregou ao desânimo e continuava, idealista, sonhando, arquitetando planos, relutando a aposentadoria. [...] Já nas últimas aparições no palco, exibiu-se no teatro Íris, da Carioca, como poeta repentista. Pedia motes, rimas, ao público, prontamente, rápido, compunha quadrinhas ou redondilhas glosando o tema dado, ora humoristicamente, ora terno e gracioso. Tinha, como se depreende, a facilidade de versejar, de fazer monólogos rimados e, assim, em suas revistas, encontramos vários deles de muito sabor satírico, ferino, retratando tipos e costumes nossos. Pobre, sempre em aperturas financeiras, poeta e boêmio, De Chocolat morreu e foi enterrado sem o aparato faustoso dos funerais de gala. Nada levou nem deixou de bem material na operação do “deve” e “haver” que a gente burguesa tem sempre em mente realizar na duração da vida. À terra entregou a matéria que lhe pertencia na preceituação bíblica, e deixou vivo, na recordação dos seus amigos, nos seus versos, nas suas peças teatrais, o seu espírito irrequieto, jovem e eterno.*<sup>34</sup>

De fato, é através das obras escritas por De Chocolat, e das diferentes reportagens e entrevistas publicadas em diversos periódicos, que podemos ter acesso ao legado da rica experiência profissional desse importante intelectual negro. Este era muito afeito à “escritura artística”, seja em peças para o teatro de revista, canções, *shows*, esquetes ou até mesmo em versos – que nos deixou em um livro publicado. Jota Efegê destaca ainda: “Escreveu, só e em parceria, muitas revistas, burletas, sainetes, comédias, etc., que formam uma bagagem lítero-teatral”.<sup>35</sup>

O necrológio publicado no número 295 da *Revista de Teatro* diz que De Chocolat, como autor teatral, além de ter escrito *Tudo Preto*, peça encenada pela Companhia Negra de Revistas, ainda produziu um grande número de comédias, esquetes e revistas, como *O Petróleo do Lobato*, *Flor do Mato*, *Algemas Quebradas*, *A Volta do Caboclo*, *Ao Rufar dos Tambores*, *Na Penum-*

---

34 Dossiê De Chocolat. Cedoc-Funarte [recortes da imprensa sem indicação de título e fonte, Doação: 22 nov. 1979].

35 Idem.

bra, *Deixa Eu Morar com Ela*, *Preto Não É Bom*, e muitas outras, algumas delas consignadas à SBAT para efeito de cobrança de direitos autorais. É também o autor da burleta *Por que Bebes Tanto Assim?*, e das revistas *Bazar de Brinquedos* (com Maurício Santhos) e *Deixe o Velho Trabalhar* (com Roberto Ruiz).<sup>36</sup> É ainda importante destacar que De Chocolat considerava-se um escritor, no sentido empregado à palavra na SBAT, onde os autores de peças de teatro eram geralmente intitulados “escritores teatrais”. E não foi por outra razão que, em novembro de 1926, estando em São Paulo a Ba-Ta-Clan Preta, companhia que havia recentemente organizado, assim se declarou De Chocolat na propaganda publicada nos jornais sobre a revista *Na Penumbra*: “De Chocolat, o único escritor que sabe ter espírito em língua de branco...!”<sup>37</sup>

A *Enciclopédia da Música Brasileira* relaciona as principais canções escritas por De Chocolat, as que chegaram a ser gravadas: *Meu Brasil* (canção, em parceria com Donga, por Alfredo Albuquerque, na Odeon); *Baianinha* (maxixe, disco da Odeon por Laís Arede); em 1929, *Mulata* (samba, que Francisco Alves gravou na Odeon). Em 1932, Harry Kosarin registrou versão que De Chocolat fez para a canção estrangeira *Guarda Sua Última Valsa para Mim*, na Victor. Na Columbia, ainda em 1932, *Olhos Passionais*, com Gastão Bueno Silva, interpretada por Moacir Bueno da Rocha e a valsa *Aventura de um Beijo*, com Guilherme Pereira, na Victor. Neste mesmo ano, *Nego Também É Gente*, com Ari Barroso, interpretada por Francisco Alves em disco na Odeon. Além dessas canções, constam na relação da aludida enciclopédia outras, de diversos gêneros, que obtiveram largo sucesso, tais como *Nosso Ranchinho*, *A Sandália*, *Meu Branco*, *Falando ao Teu Retrato*, *Felicidade*, *Não Tem Perdão* e *Baramba*.<sup>38</sup>

---

36 Morreu o popular De Chocolat. *Revista de Teatro* [da SBAT], ano 36, n. 295, jan./fev. 1957. p. 15.

37 *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 20 out. 1926.

38 Morreu o popular De Chocolat. *Revista de Teatro*, ano 36, n. 295, jan./fev. 1957. p. 15.

Fazem menções, também, a canções que não constam na lista da enciclopédia mencionada: De Chocolat foi um dos maiores boêmios do teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1956;

A velha guarda acompanhou De Chocolat em sua última morada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1956.

Em 1947, Cândido Ferreira publicou seus versos humorísticos, intitulados *Aqui jazz... epítáfios constitucionalistas e teatrais*, com vistosa capa vermelha, desenhada por Vincent Cognac, também autor das ilustrações. O livro é muito raro hoje em dia, mas a Sociedade Brasileira de Artistas Teatrais tem um exemplar. Sem nenhuma indicação de editora, o livro explora em versos as figuras de destaque da vida política do país, no momento em que a Constituição de 1946 estava sendo elaborada. Os versos são epítáfios fictícios, às vezes com boas doses de humor, sendo os últimos reservados para si próprio, finalizando com esta quadrinha:

*Por ter matado sorrindo,  
Àquelas que conheceu,  
Um dia enchocolatou-se,  
Estrebuchou e... morreu!*

Torna-se, para nós, fundamental afirmar como o campo da cultura foi um importante ambiente para construção do diálogo entre os diferentes lugares e grupos sociais na capital federal. Ainda mais se forem levadas em consideração as inúmeras formas de circulação cultural presentes em uma urbe multifacetada como essa. Acreditamos que foi nessas possibilidades que De Chocolat debruçou-se, utilizando-se do universo do divertimento como um campo fértil de participação política e de formação social.

#### **ENTRE IDAS E VINDAS: A “MODERNIDADE NEGRA”**

No tocante às viagens realizadas por De Chocolat ao exterior, emerge-nos um questionamento: por que Paris? O que tinha nessa cidade de especial que fazia um artista negro brasileiro aventurar-se pelo Atlântico? Acreditamos que De Chocolat viajou à França ciente de que encontraria naquela localidade um ambiente que pudesse redimensionar a perspectiva do ser negro no Atlântico Sul, visto que, desde as primeiras décadas do século XX, a capital francesa sofria com um fluxo imigratório que atraía uma série de intelectuais, da América Central, Estados Unidos e África. A confluência de literatos, artistas e músicos negros possibilitou um ambiente de valorização do negro, cultural, política e artisticamente. Paris consolidava-se como um local que tendia a enaltecer toda manifestação

cultural de matriz africana, proporcionando uma atmosfera em que diferentes obras e espetáculos ressaltassem positivamente o negro.

Provavelmente, foi por ocasião de sua estada em Paris que De Chocolat travou maior contato com correntes de pensamento que valorizavam as manifestações culturais de matriz africana. Petrônio Domingues argumenta que essas práticas culturais concretizaram-se em movimentos como o *New Negro* (ou *Harlem Renaissance*) e o *Negritude* e se expandiram por toda a África negra, Europa e as Américas, inclusive o Brasil, tendo seus códigos e mensagem alcançado os negros da diáspora.<sup>39</sup> Atento a essa circularidade e confluência de ideias, De Chocolat retornou ao Brasil com a proposta de consolidar espetáculos culturais que pudessem trazer à tona essas experiências de afirmação e positividade acerca dos negros, assim como articular esse movimento internacional com as manifestações artísticas de matriz africana vivenciadas no Rio de Janeiro.

Em suas inúmeras obras artísticas, Cândido Ferreira dialogava com influências francesas, africanas e norte-americanas, e foi nessa perspectiva que, em 1926, ele idealizou uma companhia teatral composta somente por artistas negros – a Companhia Negra de Revistas. Na principal peça da referida trupe, *Tudo Preto*, esse intelectual negro buscou destacar danças e músicas de matriz africana, assim como enaltecer a herança de intelectuais negros como André Rebouças e José do Patrocínio.

A revista carioca *Careta*, em fevereiro de 1926, travava comentários sobre a versão “nacional” do teatro negro apresentado nos palcos parisienses:

[...] O “negrismo” é a grande moda do momento. Paris delirou, longos meses, diante de uma companhia negra de revistas. E Josephine Baker, negra autêntica, é hoje uma das popularidades mais fascinantes do “boulevard” parisiense. Agora, Londres também quis ver uma companhia negra. E mandou buscá-la em Paris. Foi a Cidade-Luz que organizou, para enviar a Londres, o Bataclan Negro. Essa

---

39 DOMINGUES, Petrônio. A “Vênus negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, jan./jun. 2010. p. 26-27.

*curiosa “troupe” vai à Inglaterra representar a revista “Pessoas Negras” que fez grande sucesso em Paris. É uma companhia de pretos autênticos.*

*Mas nós, que cá temos De Chocolat e a sua tribo, não devemos ter inveja de Paris nem de Londres ... Negros por negros, nós cá também os temos – e dos melhores.<sup>40</sup>*

Antônio Sergio Alfredo Guimarães afirma que essas influências dialogavam com novas perspectivas acerca do negro que estavam em circulação no alvorecer do século XIX e começo do século XX. O autor chama nossa atenção para a “modernidade negra”, ou seja, o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental no fim dos Oitocentos. Ao lado da representação negativa do negro pelo branco, no início do século XX, faz-se também sua representação positiva, principalmente no universo da cultura e das artes, que se difundia pelas Américas, África e Europa.<sup>41</sup>

Para o sociólogo, essa modernidade negra se inicia, de fato, com a abolição da escravatura nas diferentes nações da América, em meados do século XIX. Significa, em termos bastante gerais, a incorporação dos negros ao Ocidente “enquanto ocidentais civilizados”.<sup>42</sup> Esta incorporação acontece em dois momentos que às vezes coincidem, às vezes não: o primeiro, quando muda a representação dos negros pelos ocidentais, principalmente através da arte, fruto intelectual do mal-estar provocado pelas guerras e pelas lutas de classe na Europa; e o segundo, que se inicia com a representação positiva de si, feita pelos negros para si e para os ocidentais.

Guimarães salienta que foi, principalmente, através do ambiente cultural e artístico que essa representação positiva começou a ser feita. O autor, assim como Orlando de Barros, chama a atenção para a enorme repercussão internacional de Josephine Baker, especialmente com as apresentações da Revue

---

40 *Careta*. Rio de Janeiro, ano 19, n. 964, 11 fev. 1926. Caderno Atualidades, p. 23.

41 GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Oxford: Centre for Brazilian Studies, 2004. Working paper. Disponível em: <[www.fllch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20modernidade%20no%20Brasil.pdf](http://www.fllch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20modernidade%20no%20Brasil.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2014. p. 2.

42 *Ibidem*, p. 3.

Nègre no teatro Champs-Élysées, em Paris, em 1925. O sociólogo destaca que a aceitação acalorada desta atriz negra não significou o fim da visão racista do negro como animal, mas sim que tal animal, longe de ameaçador, passou a ser visto por muitos intelectuais como rítmico, musical e divertido.<sup>43</sup> Ou, como Martha Abreu aponta, passou a ser observado sob o viés do exotismo. Abreu afirma que este invólucro de exótico trazia distorções e hierarquizações acerca das qualificações de músicas e músicos. Para a autora:

*Pouco consistente teoricamente, o exotismo – assim como o regionalismo – foi usado de forma subjetiva e política [...] No fundo, considerar exótica uma determinada obra musical ou um músico parece mais uma desqualificação para o que se entendia nos primeiros tempos republicanos como coisas “nacionais” e “populares”. [...] Pelo que pude identificar, o exotismo chegou a ser definido como uma espécie de onda, ou moda européia, que teria invadido a cidade do Rio de Janeiro e outras capitais do Brasil, a partir do início do século XX. Essa moda pelas coisas “exóticas” explicaria (e ao mesmo tempo desqualificaria) a presença de expressões culturais identificadas como populares, folclóricas, regionais, sertanejas ou negras, e sua incorporação em obras literárias, teatrais e musicais do período cronológico da chamada Belle Époque.<sup>44</sup>*

Kim Butler, em seu estudo sobre movimentos negros no pós-Abolição, no contexto da diáspora africana, afirma que embora estivessem em padrões distintos, os afro-americanos começaram a perceber sua luta em um contexto internacional, com questões gerais e universais. A autora salienta que pessoas de ascendência africana haviam sido introduzidas nas sociedades das Américas com o propósito expresso de criar riqueza para os

---

43 GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Oxford: Centre for Brazilian Studies, 2004. Working paper. Disponível em: <[www.fllch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20modernidade%20no%20Brasil.pdf](http://www.fllch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20modernidade%20no%20Brasil.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2014. p. 8.

44 ABREU, Martha Campos. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*. In: CARVALHO, José Murilo de (Org.). *Nação e cidadania no Império*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 78-79.

outros. Não foram consideradas parte da sociedade civil e, portanto, tanto libertas, quanto escravizadas tiveram de engendrar nova identidade social para si mesmas. Butler sinaliza que, como empregados domésticos, vendedores ambulantes, soldados, artesãos, membros de comunidades religiosas, fundadores de quilombos e de um conjunto de outras maneiras, os descendentes de africanos tornaram-se parte inseparável do tecido social das Américas. O fim da escravidão – individualmente, por emancipação e coletivamente, com a Abolição – impôs às sociedades americanas a definição de parâmetros de integração e cidadania para os afrodescendentes. Segundo a autora:

*Foi nesse contexto que um grupo de jovens com ascendentes nos Estados Unidos e no Caribe declarou o nascimento do “novo negro” e, por extensão, o renascimento assinalado pelo Renascimento do Harlem. Tratou-se de uma afirmação de autodeterminação que ecoou no mundo francófono com o movimento da negritude. [...] O advento dessas ideologias emergentes tornou-se possível pelo diálogo direto entre os povos de ascendência africana. Se esse processo foi bem documentado no que diz respeito a lugares em que as múltiplas nacionalidades estavam em contato, como Paris, Nova York ou a zona do Canal, a iniciativa de criar novas identidades sociais era evidente por toda a diáspora afro-atlântica [...].<sup>45</sup>*

A historiadora norte-americana destaca ainda que os brasileiros afrodescendentes, mesmo não fazendo parte dos cânones do pensamento dos negros no contexto pós-Abolição, contribuíram para a redefinição das identidades e dos preceitos dos negros no período posterior ao cativo. Diante da empreitada de definir e defender novas identidades sociais e políticas, os afrodescendentes deram forma a uma articulação do “novo negro”, absolutamente vinculada às questões nacionais – mas também em diálogo com os Estados Unidos da América, Caribe e África. Em nosso

---

45 BUTLER, Kim. *A nova negritude no Brasil: movimentos pós-abolição no contexto da diáspora africana*. Apud: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio. *Experiências da emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011. p. 138-139.

país, salienta Butler, o movimento pela autodeterminação foi multifacetado, dando-se prioridade a elementos diferentes em locais distintos.<sup>46</sup> No início do século XX, diversas entidades e intelectuais negros organizaram-se em torno do entretenimento ou da religião, buscando ampliar as oportunidades de participação política para as pessoas de ascendência africana. Nesse viés, a apropriação de uma “nova percepção acerca do negro”, em um contexto diaspórico, fez com que De Chocolat valorizasse, e muito, em suas composições artísticas, a luta dos afrodescendentes.

Através do humor e da irreverência, as peças teatrais desse intelectual negro expunham o conflito racial em meio a possibilidades reais de inserção profissional de negros no mercado cultural e de diversões carioca; em meio a trocas culturais intensas numa cidade cosmopolita, como o Rio de Janeiro, que acompanhava de perto todas as atividades culturais, e especialmente musicais, europeias e norte-americanas. Suas canções e peças, ao lado das de outros músicos negros contemporâneos, indicam alguns possíveis caminhos construídos para projetarem seus anseios e criticarem desigualdades sociais e raciais, que pareciam perpetuar-se após o fim da escravidão.

## **TUDO PRETO**

Não poderíamos nos furtar a uma breve análise da obra teatral de maior sucesso de De Chocolat, intitulada *Tudo Preto*, encenada na estreia da Companhia Negra de Revistas, no Teatro Rialto, na Praça Tiradentes. A peça teve a sanção da censura em 27 de julho de 1926 e, em sua ficha técnica, apresentava o propósito de ser uma revista feérica e sofisticada, composta por um ato, com 15 quadros e uma apoteose à Mãe Preta. As músicas foram originalmente compiladas por Sebastião Cyrino, orquestradas por Pixinguinha, e os 32 “cenários” ficaram a cargo de Jayme Silva.

O elenco escolhido contava com poucos artistas experientes, predominando os novatos. Incluíam-se Dalva Espínola,

---

46 Ibidem, p. 139.

Jandira Aimoré, Rosa Negra, Djanira Flora, Miss Mons Murray, Soledade Moreira, Guilherme Flores, Belisário Viana, Vicente Fróis, Waldemar Palmier e Domingos de Souza (Mingote), além de 20 *black girls* e os músicos Pixinguinha e Donga. Além da presença do próprio De Chocolat, que se apresentou em números de dança e como *compère*,<sup>47</sup> a trupe contou ainda com outros artistas em curtas apresentações. Os atores e dançarinos dividiam-se nas encenações de 50 personagens diferentes.

Ao nos debruçarmos sobre o texto de *Tudo Preto*, observamos que a peça ancorava-se em dois papéis centrais: Benedito e Patrício. São significativos os nomes destes personagens: Benedito, um baiano com nome de santo católico negro e Patrício, um paulista que recebeu como nome a forma de tratamento comum entre os imigrantes, fossem eles italianos ou portugueses. Podemos refletir em como a alcunha destes personagens nos fornece indícios para problematizar questões acerca da constituição de uma identidade nacional, marcada desde o início por influências estrangeiras e por características vinculadas a uma identidade negra. De certa forma, De Chocolat nos propõe diferentes símbolos de um mesmo Brasil, que dialogavam e tencionavam a construção da nacionalidade.

No primeiro quadro, após a apresentação do coro das *black girls*, Benedito e Patrício salientavam:

*Patrício (olhando para o lado que saiu o coro): Lá vão elas, meu amigo, lá vão elas! Havemos de formar a nossa companhia de revistas só com gente da raça... Só devemos aceitar elementos pretos!*

*Benedito: Certíssimo! Lá vão elas e vão contentíssimas!*

*Patrício: Disso sei eu. Os patrões é que não estão nada contentes...*

*Benedito: Estão zangados e com razão. Mas que tenham paciência...Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas não está com sua Companhia Negra de Revistas?*

---

47 Figura obrigatória no teatro de revista até pouco depois da Primeira Guerra Mundial e encarregada de costurar os vários quadros da peça.

*Patrício: Justamente! E dizem que não tem um só elemento que não seja preto.*

*Benedito: Muito bem: é o que devemos fazer aqui Tudo Preto! Deve ficar interessantíssimo!<sup>48</sup>*

Caracteristicamente, não apenas neste trecho, mas em todo o primeiro ato desta composição teatral, *De Chocolate* salientou a percepção do negro na sociedade pós-Abolição. Até mesmo os nomes da peça, *Tudo Preto*, e da trupe teatral – Companhia Negra de Revistas – tornam-se muito representativos das intenções de *De Chocolate*. Observa-se também que intercâmbios e participações de intelectuais negros no ambiente cultural e político, no Brasil e no exterior, não eram ignorados por *De Chocolate*. Para o cantor, ator e revistógrafo, a maior participação de afrodescendentes no entretenimento carioca ocorria em um sentido de “ascensão social”. Tal questão foi abordada em um diálogo entre as personagens *Benedito* e *Patrício*:

*Patrício: [...] o preto hoje, meu velho, tem a sua posição na sociedade e na política, isso em todas as grandes Nações, até na América do Norte!...Estamos progredindo!...*

*Benedito: Até já somos empresários!*

*Patrício: Temos grandes comerciantes, capitalistas, deputados, literatos, campeões de boxe, e se ainda não entramos para a Liga das Nações...*

*Benedito: É porque as cousas por lá andam pretas!*

*Patrício: E seria uma desmoralização para nós se a África se misturasse com a Europa. Ficaria malhada como zebra!*

*Patrício: Tens razão! Estamos “ascendendo”.*

*[...]*

*Patrício: Vá lá que assim seja! Mas também tivemos homens de verdadeiro valor como Henrique Dias, Cruz e Souza, André Rebouças, José do Patrocínio, Luiz Gama e outros.*

---

48 *Tudo Preto*. Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal, Arquivo Nacional (2ª DAP), caixa 40, nº 891.

*Benedito: Bem sei, meu velho. Estava gracejando por saber que tivemos personalidades como as que citaste. É que tive a idéia de organizar com gente da raça uma cousa homogênea, afim de honrar as suas memórias.*<sup>49</sup>

Nesse diálogo, fica latente para nós que De Chocolat acompanhava o que acontecia no mundo, e que os negros, independentemente de fronteiras e idiomas, partilhavam de uma identificação. Tal relação é evidenciada pelo uso do pronome de tratamento “nós” para referir-se às diversas atividades em que negros vinham despontando, bem como à participação da África na Liga das Nações. Revela-nos, ainda, como temas políticos eram abordados de forma bem-humorada, na tentativa de aproximar-se de uma plateia diversificada.

Trabalhar identidade, especialmente a negra, abarca questões arenosas, dentre elas, a possibilidade de se cristalizar representações e identidades culturais sob o invólucro da autenticidade. Para Hall, identidade jamais se configura “como uma essência fixa que se mantenha imutável, fora da história e da cultura”.<sup>50</sup> As identidades culturais são pontos de identificação, pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. “Não uma essência, mas um posicionamento. De onde deve haver sempre uma política de identidade, uma política de posição”.<sup>51</sup> Nesse sentido, podemos apreender que as identidades são socialmente construídas e inseridas em seu contexto, mantendo laços com o passado e se reconstruindo nas modificações do presente e do futuro.

Em *Tudo Preto*, fica latente que afro-brasileiros estavam produzindo uma identidade que não abria mão do africanismo nem da brasilidade. O texto teatral reverencia uma ancestralidade africana, mas sua principal reivindicação passa por um reconhecimento dos indivíduos negros da população como cidadãos integrais do país. Discursos, nesse sentido, também pon-

---

49 Idem.

50 HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, p. 68-75, 1994. p. 68.

51 Idem.

tuavam as páginas dos jornais da imprensa negra do período, quando foi rechaçada, contundentemente, a proposta de Marcus Garvey de um retorno à África.<sup>52</sup>

Para Gomes, Cândido Ferreira tinha uma clara dimensão de seu empreendimento, visto que era um artista com 20 anos de experiência no universo do entretenimento; que havia ido a Paris e presenciado todo o sucesso de “elementos identificados à ascendência africana”.<sup>53</sup> No entanto, no tocante às revistas negras que estavam sendo encenadas em Paris, esse intelectual negro fez questão de afirmar que *Tudo Preto* não foi uma cópia do modelo francês. Na música *Jabulicaba Afrancesada*, cantada pelo coro de *black girls*, no 5º quadro, afirmava-se:

*A minha elegância é sem par  
Dizem que imito as estrangeiras  
Não é assim, não é assim  
Tenho a graça das brasileiras,  
Tudo é natural em mim.*<sup>54</sup>

Barros salienta que De Chocolat propôs-se a ressaltar, quanto mais pudesse, o caráter negro do espetáculo, marcando-o com um cunho especialmente brasileiro.<sup>55</sup> A busca da nacionalidade pautada em elementos que possuem uma ascendência africana e a emergência da mestiçagem não mais como um fator de degeneração, mas sim de singularidade, permeiam toda a reflexão sobre o espetáculo da Companhia Negra de Revistas. Em 3 de agosto de 1926, o repórter Lua do jornal *A Pátria* destacava: “[...] depois de refrescarmos a alma com as

---

52 No jornal *O Bandeirante*, em 1918, uma nota retomava as proposições de Garvey de um possível retorno dos afrodescendentes à terra africana. O periódico destacava, de forma veemente, sua contraposição a esta questão, afirmando que o berço e a pátria seriam, de fato, este país. Anunciava que: “Não somos africanos, somos brasileiros”. Consultar: *O Bandeirante*. Rio de Janeiro, 1918, n. 3. Apud: FERRARA, Miriam Nicolau. *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. 1986. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1986.

53 GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004. p. 94.

54 *Tudo Preto*. Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal, Arquivo Nacional (2º DAP), caixa 40, nº 891.

55 BARROS, Orlando de. *Corações De Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas, 1926-1927*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 48.

pilhérias da revista, de onde ondulam frases cristalinas, sambas, canções, melodias que comovem, tudo genuinamente brasileiro, caracteristicamente brasileiro”.

Intelectuais foram assistir a *Tudo Preto*, ocorrendo aí um encontro entre Pixinguinha, Donga, Gilberto Freyre e Prudente de Moraes Neto. Para o último:

*Os negros desta companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor. Arte mestiça. E, por isso, são admiráveis. É imprescindível que seus diretores compreendam o perigo que pode lhes trazer qualquer passo em falso. Mas, se souber manter o espírito brasileiro que, consciente ou inconscientemente, os tem conduzido, a Companhia Negra será a melhor tentativa feita até aqui para a criação do nosso teatro.*<sup>56</sup>

João Cândido Ferreira, em sua trajetória, empreendeu o advento do teatro negro, ressaltando, com muito riso e jocosidade, a importância dos afrodescendentes na sociedade brasileira. Nesse sentido, buscamos compreender que, através de todo o contexto de consolidação de uma identidade nacional, De Chocolat buscou afirmar que essa identidade também se fazia negra, utilizando-se do teatro como canal de comunicação.

## **O TEATRO E AS POSSIBILIDADES EDUCACIONAIS DIFUSAS NO PÓS-ABOLIÇÃO**

Na busca pelas experiências vividas por De Chocolat, uma importante lacuna salta em nossas reflexões: vida escolar de João Cândido Ferreira. Infelizmente, tais questões não são tratadas nas diferentes entrevistas, necrológios e notas de periódicos aqui analisados. Nem mesmo Orlando de Barros, em seu exímio trabalho de resgate de fontes acerca da Companhia Negra de Revistas, consegue suprir tais ausências. Contudo, não posso suprimir tal questão, dialogando então, sempre, com o universo das possibilidades. Tal diálogo fundamenta-se na possibilidade de pensar o universo do entretenimento também como espaço

---

56 Ibidem, p. 345.

de formação deste intelectual, percebendo que os cafés-cantantes, circos, cinemas e os palcos musicados cariocas constituíram-se como ambientes educativos na trajetória deste intelectual.

Não obstante, a própria carreira de João Cândido Ferreira, como revistógrafo, nos traz indícios para refletir sobre os processos de alfabetização dos negros no período posterior à abolição da escravidão, e como esta trouxe possibilidades de emancipação dentro da sociedade brasileira, entre o fim do século XIX e começo do século XX. Acreditamos que, mesmo com uma possível parca instrução formal, as vivências culturais empreendidas por Cândido Ferreira permitiram seu desenvolvimento como intelectual, travando profícuos diálogos, embates e tensões com matrizes teóricas racistas.

De Chocolate, com suas peças e músicas, nos aponta para o fato de que a educação não esgota seu significado na escola. Ana Luiza Costa demonstrou a importância de redimensionarmos a concepção de educação, uma vez que devemos olhar para “o educar-se como a experiência vivida, o ensinar e o aprender entre os próprios sujeitos populares, mesmo fora da escola, fosse em associações de trabalhadores, ou de forma mais difusa em seu cotidiano”.<sup>57</sup> Do mesmo modo, Carlos Henrique Brandão há muito defende que a educação é uma prática social construída a partir dos saberes existentes na diversidade cultural.<sup>58</sup>

Esta temática também foi enfrentada no âmbito da História Social. Edward Thompson salientou a importância das práticas culturais difusas de educação que, extrapolando os limites da escola e da sala de aula, fertilizavam e produziam novas formas de cultura, experiências e ações sociais.<sup>59</sup> Esse autor afirma que, historicamente, a escola não foi institucionalizada sob um “vazio cultural”, mas se construiu na relação tensa com a diversidade social e cultural, na qual as pessoas são produzidas e reconhecidas como sujeitos históricos. As sociedades ocidentais

---

57 COSTA, Ana Luiza Jesus da. *O educar-se das classes populares oitocentistas no Rio de Janeiro entre a escolarização e a experiência*. 2012. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2012.

58 BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação?*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 13.

59 THOMPSON, Edward Palmer. *Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 35-36.

modernas, antes mesmo do aparecimento da escola, produziram modos de significar e reconhecer práticas educativas heterogêneas e plurais. Para Thompson, longe de qualquer idealização, as dimensões de formação estão intimamente relacionadas ao conjunto das experiências históricas dos sujeitos:

*Os valores não são pensados, nem chamados, são vividos, e surgem dentro do mesmo vínculo com a vida material e as relações materiais em que surgem as nossas ideias. São as normas, as regras, as expectativas etc. necessárias e aprendidas (e apreendidas no sentimento) no habitus de viver; e aprendidas, em primeiro lugar, no trabalho e na comunidade imediata. Sem esse aprendizado a vida social não poderia ser mantida e toda a produção cessaria.*<sup>60</sup>

Assim, observamos a existência de uma heterogeneidade de forças e práticas educativas, visto que estas também “se processam no espaço privado, no convívio íntimo, nas leituras comuns, nas conversas, músicas, danças, festas, procissões e jogos”.<sup>61</sup> Neste universo, o teatro – extremamente presente no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e primeiras do XX, assim como os circos e os cafés – possibilitava o desenvolvimento de múltiplas competências de leitura e oralidade, além de proporcionar aos artistas e ao público carioca o contato com outros gêneros discursivos (imagem, texto literário, imprensa, cenografia, música, desenho etc.).

É nesse sentido que pretendemos apreender, na trajetória de João Cândido Ferreira, a importância de suas peças teatrais e suas experiências culturais, levando em consideração a sua dimensão pedagógica, intrinsecamente imbricada com a formação dos sujeitos e com a vida social carioca. Carolina Mafra de Sá aponta que o teatro, desde meados do século XIX, foi considerado pelos dirigentes imperiais e pelos próprios artistas e intelectuais, uma arte configurada para se constituir em “escola do povo”. Mais que um “divertimento útil”, o teatro simbolizava

---

60 \_\_\_\_\_. *A formação da classe operária inglesa: a força dos trabalhadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. Vol. 3, p. 358.

61 GONDRA, José Gonçalves; SCHUELER, Alessandra. *Educação, poder e sociedade no Império Brasileiro*. São Paulo: Cortez, 2008. p. 10.

ilustração e civilidade, para além das divergentes posições sobre os seus significados sociais e culturais.<sup>62</sup>

Sá mostra ainda que, na virada do século XIX para o XX, atores e atrizes começaram a ganhar prestígio na sociedade e passaram a ser vistos como responsáveis por uma importante tarefa: a de disseminar a civilização, a moral e os valores sociais diluídos na (e para a) sociedade.<sup>63</sup> A autora destaca ainda que tal atividade possuía carácter pedagógico também para seus próprios integrantes. Os atores que ali atuavam aprendiam a arte, tomavam contato com práticas de leitura, memorização, escrita, expressão oral e corporal, construindo também novos espaços de sociabilidade. Objetivava-se, assim, construir em torno do teatro uma perspectiva de uma “escola de costumes”, no sonho de alguns literatos e intelectuais. Ou seja, um local adequado para instruir e possibilitar a difusão de normas, valores e cultura. É nestes meandros que percebemos a construção política e cultural de De Chocolat, afirmando que estes diferentes espaços culturais constituíram-se em práticas educativas difusas na formação deste e de muitos outros intelectuais negros no pós-Abolição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da trajetória deste intelectual negro, podemos compreender as imbricadas relações entre o ambiente cultural e as práticas educacionais difusas no Rio de Janeiro, entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Evidencia-se,

---

62 Representações em disputa sobre o teatro foram encontradas pela autora. Para alguns, era considerado arte supérflua, um artigo de luxo, especialmente para aqueles que advogavam o investimento na atividade agrícola e nos ofícios fabris, que gerariam riquezas para a província. Outros alegavam que o teatro era prejudicial à formação moral dos jovens e das crianças da cidade e que apenas a escola seria local de sólida e idônea educação. Assim, percebendo o universo teatral como um intenso campo de disputas, Sá nos ajuda a compreender que este era concebido de maneira diversa por cada grupo de indivíduos que se envolveu com encenações em Ouro Preto, durante o século XIX. Consultar: SÁ, Carolina Mafra de. *Teatro idealizado, teatro possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

63 *Ibidem*, p. 41.

assim, a necessidade de expandirmos nossas investigações acerca das experiências educativas, formais e não formais, e, sobretudo, atentarmos para as múltiplas possibilidades de formação, educação e participação política para os negros no pós-Abolição.

Na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, a trupe teatral idealizada por De Chocolat – a Companhia Negra de Revistas – não apenas reuniu diferentes atores negros no interesse pela arte dramática, como também possibilitou um local de reflexão e aprendizagem de cultura. A atuação desse intelectual negro criou também visibilidade, e uma tensão permanente, para as relações raciais e os conflitos sociais na urbe carioca. Entendendo o teatro como um canal de comunicação, De Chocolat, por meio de divertidos textos teatrais e agradáveis noites de espetáculos, chamava a atenção para a afirmação de uma identidade negra diante das questões raciais na sociedade carioca dos anos de 1920.

Caracteristicamente, não apenas em *Tudo Preto*, mas, nas inúmeras revistas que escreveu (*Na Penumbra*, *Algemas Quebradas*, dentre outras), o autor ressaltava a origem racial de seus membros, promovendo ainda escolhas de ritmos musicais de matriz cultural africana, como o batuque e o maxixe. De Chocolat salientava as desigualdades vivenciadas pelos negros na sociedade pós-Abolição e afirmava, de forma positiva, a participação destes no progresso da nação. Longe de qualquer percepção próxima ao exotismo, o advento de De Chocolat nos revela como o domínio do código letrado propiciava inúmeras possibilidades de ascensão social para negros na Primeira República. Observa-se, nas inúmeras obras relacionadas desse cantor e revistógrafo, um diálogo muito coerente e próximo às diferentes correntes de pensamento e movimentos sociais internacionais, que buscavam enaltecer positivamente manifestações sociais e culturais dos negros na diáspora.

## O DITO E O NÃO DITO SOBRE A DIMENSÃO POLÍTICA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO NAS MEMÓRIAS DE RUTH DE SOUZA (1940-1950)

*Júlio Cláudio da Silva*

Nas entrevistas da atriz de teatro, cinema e televisão, Ruth Pinto de Souza, são recorrentes inúmeras referências ao seu encantamento pelo mundo das artes. As narrativas apreendidas do processo de construção de memória sobre sua longa carreira de sete décadas são um caso emblemático daquilo que Michel Polak definiu como “discurso pré-construído”.<sup>1</sup> Trata-se de estratégias discursivas, adotadas por uma atriz, dedicada a construir uma justificativa de si, legitimadora de um lugar no panteão das grandes estrelas. Contudo, esse mesmo discurso, vez ou outra, deixa escapar evidências ou indícios da experiência de discriminação racial vivida pela atriz e da consciência desta por parte de seus amigos.

O objetivo do presente artigo é analisar quanto politizado era o universo social pelo qual circulou a atriz Ruth de Souza, bem como os seus amigos. Os documentos selecionados pela atriz para constituir seu acervo privado, Acervo Ruth de Souza/Labhoi-UFF, registram um ambiente de efervescência política e tomadas de posições antirracistas por parte dos integrantes do Teatro Experimental do Negro e dos seus aliados, nas décadas de 1940 e 1950.

Ruth de Souza é uma atriz negra, nascida na cidade do Rio de Janeiro, em 12 de maio de 1921. Sua estreia ocorreu no dia 8 de maio de 1945, no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, encarnando uma personagem, na montagem do Teatro Experimental do Negro, da obra de Eugene O’Neill, *O Imperador Jones*.

---

1 POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

Para uma análise da trajetória da atriz Ruth de Souza, consultar: SILVA, Júlio Cláudio da. *Uma estrela negra no teatro brasileiro: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952)*. Manaus: UEA Edições, 2015.

Segundo Pollak, nos estudos da memória, além dos acontecimentos e personagens, também podem ser considerados os “lugares da memória” aqueles ligados a uma lembrança muito forte da pessoa a despeito da referência temporal, “da data real em que a vivência se deu”.<sup>2</sup> É o caso do antigo Café Vermelhinho, uma referência espacial recorrente nas narrativas da atriz. Em parte por ter sido naquele espaço de sociabilidade que a jovem Ruth de Souza estabeleceu laços e começou a tecer sua própria rede de relações com alguns dos mais importantes nomes da cultura brasileira.

*Havia ali na Rua Araújo Porto Alegre, o Vermelhinho, que outro dia eu vi ali. Acabou, eu acho. Uma pena. Aquilo ali devia ter sido preservado. Por tudo que passou ali de maravilhoso, de gente importantíssima que se reuniu ali. Em frente à ABI tinha um bar que se chamava Vermelhinho. E tem o Amarelinho, na... [Cinelândia], tinha o Vermelhinho. E ali, assim, as tardes vinham os pintores do Museu de Arte Moderna, jornalistas que estavam na ABI. Tinham jornalistas que iam para o trabalho, e os que estavam chegando.*<sup>3</sup>

As reuniões no Vermelhinho ocorriam no fim do dia, “depois das cinco”. Apesar das limitações financeiras, a jovem atriz pôde frequentar esse espaço por contar com o apoio materno em seus primeiros passos no circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro e, por que não, na arte de tecer redes de sociabilidade.

*Tinham os pintores, eu ali conheci até Portinari.*<sup>4</sup> *Todo mundo conheci ali. [...] Jorge Amado*<sup>5</sup> *estava sempre*

---

2 Pollak (1992).

3 Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 07 de julho de 2007.

4 Cândido Torquato Portinari nasceu em Brodósqui, São Paulo, em 1903, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1962. Foi poeta, pintor desenhista, gravador e professor universitário. Entre as suas várias obras estão os azulejos e painéis no Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro, e três na Biblioteca do Congresso, nos Estados Unidos. COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Dir.). Rio de Janeiro; São Paulo: Global Editora; Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001. V. II, p. 1303.

5 Jorge Amado nasceu em Itabuna, Bahia, em 10 de agosto de 1910 e faleceu em Salvador, no dia 06 de agosto de 2001. Diplomou-se em Direito em 1935. Nos anos 1920, formou com outros jovens a Academia dos Rebeldes - em torno de Pinheiro Viegas (Coutinho; Souza, p. 213-214).

*ali, Nelson Rodrigues.<sup>6</sup> Eu tenho muita, muita saudade daquela época. Vinicius [Vinicius de Moraes],<sup>7</sup> Paschoal Carlos Magno,<sup>8</sup> toda essa gente estava ali.<sup>9</sup>*

Dos cinco grandes personagens conhecidos e com os quais ali iniciou amizade, três deles adotaram atitudes decisivas ou fundamentais na carreira da atriz. Ao citar importantes nomes do universo teatral brasileiro, ligados ao TEN e a si, Ruth de Souza enfatiza os laços de amizade e a dimensão artística e silencia a política. Refiro-me ao já citado Jorge Amado, Vinicius de Moraes e Paschoal Carlos Magno.

O café, com o sugestivo nome de Vermelhinho, foi contemporâneo ao projeto de expansão da ideologia comunista pelo mundo. Este espaço de sociabilidade, muito citado nos depoimentos da atriz, situava-se na rua Araújo Porto Alegre, defronte à Associação Brasileira de Imprensa e a meio caminho da Câmara dos Deputados e do Senado Federal. O Vermelhinho traz em seu nome a coloração política de alguns de seus mais famosos frequentadores e funcionava como um ponto de encontro.

*Ali estava todo mundo. Vinha gente do Teatro Experimental do Negro, vinha gente que ensaiava no ginástico, parava tomava café. Havia na calçada, umas mesas de vime, com poltrona de vime. Então as pessoas ficavam sentadas, batendo papo com as pessoas passeando na calçada. Era uma tranquilidade, uma saudade do Rio de Janeiro. Que Rio de Janeiro lindo que era, todo mundo [se] reunia... Chegava um e sentava, um ia para o trabalho, o outro estava chegando. O outro ensaiava e passava por ali. Ali você sabia de tudo. Todo mundo apoiava todo mundo, havia uma fraternidade, que hoje não tem mais.<sup>10</sup>*

---

6 Nelson Rodrigues nasceu no Recife no dia 23 de agosto de 1912 e faleceu no dia 21 de dezembro de 1980. Foi cronista, romancista, autor de uma vasta produção teatral, com o *Vestido de Noiva* (1943) e *Anjo Negro* (1947). Consultar: CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

7 Vinicius de Moraes nasceu no Rio de Janeiro no dia 19 de outubro de 1913 e faleceu no dia 09 de julho de 1980. Foi diplomata e poeta. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/vida>>. Acesso em: 31 mar. 2015.

8 Paschoal Carlos Magno nasceu no Rio de Janeiro no dia 13 de janeiro de 1906 e faleceu no dia 24 de maio de 1980. Foi diplomata e teatrólogo. Consultar: COUTINHO, A. *Brasil e brasileiros de hoje II*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1961.

9 Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 07 de julho de 2007.

10 Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 07 de julho de 2007.

A atriz teve uma longa amizade com o poeta e coreógrafo Solano Trindade<sup>11</sup> e o apresenta como um homem das artes, embora ele também se dividisse entre o ativismo negro e a militância comunista, tendo sido um dos frequentadores do Café Vermelhinho. Este traz em seu nome a coloração política de alguns de seus mais famosos frequentadores.

Todavia, a dimensão política de Solano Trindade e dos demais frequentadores do Vermelhinho não é acionada no seu processo de reconstrução de memória. Segundo Ruth de Souza: “A turma que não tinha jeito para [o] teatro de comédia, dramático”, ingressava no teatro popular que teria surgido após o TEN.

*Então o Solano Trindade começou a fazer os ensaios do teatro popular, com os maracatus, os frevos. Eu nunca tinha visto o maracatu, nunca tinha visto o frevo. E ele como [era] de Recife... Um poeta maravilhoso, grande criatura que era o Solano Trindade, fundou então o teatro popular. [...] Chegou um momento que ali na UNE reunia quase cento e tantas pessoas, todo mundo queria ser ator. Porque ser ator, ser artista é uma mágica que todo mundo quer ser. Fazer sucesso, às vezes muitos tem sorte, outros não. Então todo mundo queria e muitos nem sabiam ler direito. Então tinha [as] aulas de alfabetização. Havia pessoas que vinham fazer conferências no Teatro Experimental.<sup>12</sup>*

A iniciativa de Solano Trindade de promover uma atividade cultural que valorizasse e congregasse a cultura negra, iniciada na década de 1930, finalmente parece ter encontrado um aliado capaz de colaborar para o êxito das atividades do poeta pernambucano.<sup>13</sup>

---

11 Francisco Solano Trindade nasceu no Recife, em 24 de julho de 1908, e faleceu no Rio de Janeiro em 1974. Consultar: TRINDADE, Raquel. Dados biográficos. In: TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. São Paulo: Cantos e prantos, 1999. p. 15-36.

12 Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 7 de julho de 2007.

13 Sobre a trajetória de Solano Trindade, Consultar: GREGÓRIO, Maria do Carmo. *Solano Trindade: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960)*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

*Do teatro popular do Solano Trindade, apareceu um fulano, Ascanásio, que tinha uma livraria na Rua São José. Vendeu a livraria para financiar esse grupo de música folclórica. Ficou encantado. Daí saiu a Brasileira. Ele começou a fazer turnê no Brasil, depois foi para a Europa. Ele cresceu mais ainda. Pra mostrar nossas danças, nossas músicas, nosso folclore.*<sup>14</sup>

O poeta e ativista negro, Solano Trindade, interessou-se pela trajetória da jovem afrodescendente que sonhava em se tornar atriz, em um momento em que a variável raça estabelecia fortes barreiras a esse ideal. A amizade de Ruth de Souza com Trindade estendeu-se a outros integrantes da família, dentre os quais, sua filha Raquel Trindade. Ao mesmo tempo, esse é mais um laço de uma rede de relações a envolver uma integrante do TEN e a nos sugerir o quanto cultura e política estavam vinculadas naquele momento. E quão politizados eram os amigos da jovem atriz. Muito provavelmente algumas ações desses atores sociais se deram sob orientação afetiva, mas também sob motivações ideológicas e políticas. Solano Trindade “sempre foi uma pessoa muito amiga. Eu até sou muito amiga da filha dele Raquel”, atualmente moradora da cidade de Embu, no estado de São Paulo.<sup>15</sup>

Segundo Ruth de Souza, a fundação do TEN, por Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo, teria resultado do impacto vivido por Abdias Nascimento com a visão de um ator branco pintar-se de preto para encenar um personagem negro.<sup>16</sup>

As companhias profissionais possuíam seu elenco fixo. “Dulcina [de Moraes] tinha seu grupo, de seis atores contratados fixos. Eva Todor também tinha o grupo dela, Procópio Ferreira, Jaime Costa”. Quando aparecia um personagem negro, os atores fixos o encenavam pintados de preto. “Tanto que o Nelson Rodrigues escreveu o *Anjo Negro* para o Teatro Experimental do Negro. Nós não pudemos montar porque não tínhamos dinheiro”. O autor, querendo ver a sua peça no palco a cedeu à

---

14 Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 07 de julho de 2007.

15 Idem.

16 Idem.

Companhia Maria Della Costa, que a montou. O ator Orlando Guy fez o personagem título “pintado de negro para fazer o *Anjo Negro*”.<sup>17</sup> No mínimo, pode-se afirmar que havia uma reserva de mercado para os atores das grandes companhias. E estes eram, por acaso, brancos.

*Até hoje o mercado de trabalho para o ator negro é muito difícil. Em uma novela se tem, o autor escreve lá na rubrica, o ator é negro, a atriz é negra. Se não, não tem trabalho. O mercado de trabalho é muito raro. Até hoje é assim. Daquela época, então, muito menos. Por isso não existia ator negro. Não tinham, nem lembravam. Os autores são quase sempre brancos. Eles contam o mundo deles. Quer dizer, não contam o mundo dos negros. A carpintaria de fazer uma peça bem feita, bem escrita, tem que ter uma... É como hoje os autores de novela, que fizeram uma escola, uma fórmula de escrever uma novela. Então não havia, como não há personagens, bom personagem para ator negro, até hoje. Tem vários atores negros, excelentes aí, sem trabalho.*<sup>18</sup>

Em função das narrativas de experiências fraternais, das amizades iniciadas no Vermelhinho, das memórias daquele espaço e de seus frequentadores, nos ocorrem algumas questões. É possível fazermos outras leituras das ações recuperadas pela atriz para além da fraternidade? Haveria alguma motivação político-ideológica capaz de agregar intelectuais, ativismo social e político naquele espaço? Enfim, qual mote, além da arte, atraía os frequentadores do Vermelhinho?

*Edison Carneiro estava sempre com a gente, ele já era de um outro setor. Isso eu não posso falar muito. Tanto do Edison Carneiro como o... esqueci o nome. Que estavam sempre junto com a gente. Mas não tinha nada a ver com o teatro [TEN].*<sup>19</sup>

Todavia, Ruth de Souza, com certo orgulho, admite a sua condição de ser “a primeira atriz negra a fazer teatro clás-

---

17 Idem.

18 Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 07 de julho de 2007.

19 Idem.

sico”. Mas quando indagada sobre as razões de seu pioneirismo, apresenta uma resposta que pode ser condensada em duas palavras-chave: gosto e sorte.

*Porque eu gosto muito de ser atriz. Gosto muito do meu trabalho, da escolha que fiz. Tive sorte, que como eu digo, de no momento que comecei encontrar uma gente tão solidária, como era Paschoal Carlos Magno, eu tenho uma gratidão incrível. Paschoal me ajudou muito. Ele me empurrou pra frente, Vinicius de Moraes, contando assim os nomes que hoje são famosos estavam começando também.<sup>20</sup>*

As palavras-chave gosto e sorte poderiam explicar a trajetória de uma atriz em uma sociedade sem entraves raciais. Elas fariam bastante sentido se não estivesse em jogo um novo projeto de política sociocultural que, em certa medida, rompesse com a exclusão dos afrodescendentes dos palcos e de outros setores da sociedade. Se não estivesse em jogo a refutação das possibilidades de desempenho nas artes cênicas desse segmento social. Alguns depoimentos da época, além dos já descritos, são claros em denunciar práticas racistas na sociedade brasileira, em geral, e nos palcos, em particular. Sendo assim, estariam os grandes amigos da jovem Ruth de Souza desprovidos dessa consciência? Essas perguntas ganham consistência, mormente por ter sido no Karamu House, uma escola-teatro com fortes semelhanças com o TEN, situada nos Estados Unidos da América, especificamente em Cleveland, Ohio, que a atriz, em 1950, fez seus estudos visando ao aprimoramento técnico e profissionalização.

Durante uma visita a Paschoal Carlos Magno, em sua residência no bairro de Santa Teresa, o representante da Rockefeller Foundation pediu-lhe a indicação de um estudante brasileiro para receber uma bolsa de estudos durante um ano nos Estados Unidos – juntamente com outros, do Chile e da Argentina. A jovem Ruth de Souza foi a indicada. Segundo a narrativa da atriz na “casa de Paschoal”, onde se realizavam reuniões e ensaios, havia uma grande movimentação, devido à circulação dos jovens, entre os quais os integrantes do “teatro dos estudan-

---

20 Idem.

tes”.<sup>21</sup> Para além do reconhecimento do potencial da atriz, da amizade, da admiração, a jovem Ruth não era a única opção possível naquele momento. Quais critérios levaram à indicação do nome da atriz? Estariam predefinidos os roteiros de cursos e o circuito das escolas que os bolsistas frequentariam? Não dispomos dessas respostas, mas sabemos que, antes da indicação, Paschoal Carlos Magno precisava se assegurar de que uma jovem atriz afrodescendente seria aceita como postulante à bolsa. “E o Paschoal, Deus o abençoe, disse: vocês mandariam para os Estados Unidos uma menina negra para estudar? E ele sabia que naquela época eu estava... ainda em 49, fui pra lá em 50, o racismo nos Estados Unidos era bastante, era pior...”<sup>22</sup>

As palavras-chave gosto e sorte não dão conta da história do pioneirismo de Ruth de Souza como atriz afrodescendente nos gêneros comédia ou drama, ou ainda como intérprete de textos do repertório clássico. Para a concretização dessas experiências emblemáticas, muito provavelmente pesaram as ações dos amigos que possuíam algum nível de consciência do racismo, naqueles anos subsequentes ao fim da Segunda Guerra Mundial e à derrota nazista. Como fica evidente no relato da atriz, eles se preocuparam com o regime de segregação racial explícito nos Estados Unidos. Sabiam que “O racismo nos Estados Unidos era bastante, era pior... [em relação ao brasileiro]”. Ao mesmo tempo, nesse relato fica evidente que a atriz também reconhece o caráter ambíguo do racismo brasileiro. Segundo Pollak, uma das características do processo de reconstrução da memória é o seu caráter seletivo em que: “Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado”.<sup>23</sup> A atriz não recupera em suas memórias a pauta de temas sobre racismo e antirracismo encaminhada pelo TEN e pelo movimento negro ao longo do século XX, contudo suas narrativas sempre as tangenciam. Como ocorre em relação às polêmicas em torno da existência de um racismo mais explícito ou agudo nos Estados Unidos, em oposição ao implícito ou ameno praticado no Brasil.

---

21 Entrevista com a atriz Ruth de Souza, 07 de julho de 2007.

22 Idem.

23 POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

Não obstante a seleção do dito e do não dito, do lembrado e do esquecido, as memórias de Ruth de Souza não deixam de revelar as experiências com as práticas racistas, em sua história de vida.

Em 1948, uma matéria de capa no primeiro número do jornal *Quilombo*, braço impresso do TEN publicado entre 1948 e 1950, trouxe a visão do amigo sempre lembrado pela atriz, Nelson Rodrigues, sobre as relações raciais na sociedade e nos palcos brasileiros. Apesar de não se tratar de um depoimento da atriz, sua análise evidencia quão politizados eram os amigos de Ruth de Souza e os frequentadores do Café Vermelhinho. O título da publicação, “Há preconceito de cor no Teatro?”, já sinaliza para o tom combativo de seu conteúdo. O subtítulo traz a marca contundente do entrevistado: “Ingenuidade ou má-fé negar o preconceito racial nos palcos brasileiros”.<sup>24</sup>

Naquela data, Nelson Rodrigues já possuía em seu currículo de dramaturgo obras do porte de *Vestido de Noiva* e *A Mulher sem Pecados*. Apesar de decorridos três anos após o fim do Estado Novo — o chamado período democrático — *Álbum de Família* estava submetida à “interdição pela censura”. Provavelmente no segundo semestre de 1948, *Anjo Negro* foi encenado no Rio de Janeiro, no Teatro Fênix, e ainda seguiria para São Paulo e Nova York. Segundo o periódico, os críticos teatrais polarizavam-se em torno da obra de Nelson Rodrigues definindo-a ora como genial, ora como destituída de “qualquer valor”.<sup>25</sup>

O entrevistado explica ser rara a companhia teatral que possuía negros em seu elenco. Quando a peça exigia um personagem negro “brocha-se um branco”, ou seja, “o branco é pintado”. Assim era representado o negro no teatro brasileiro daqueles anos. Haveria uma ou outra exceção. De modo bastante explícito, o entrevistado assim define a quem não reconhece o preconceito racial no universo teatral: “É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má-fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros”. Uma das exceções seria o próprio Teatro Experimental do Negro.<sup>26</sup>

---

24 *Quilombo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, n. 1, 09 dez. 1948. p. 1.

25 *Idem*.

26 *Ibidem*, p. 6.

Nelson Rodrigues entende haver três destinos para os personagens negros: “os moleques gaiatos”, os serviçais, “os carregadores de bandejas” ou ainda sua inexistência. Diante deste quadro o entrevistado se pergunta: “Por que esta situação humilhante?, para, a seguir, responder: “Subestima-se a capacidade emocional do negro, o seu ímpeto dramático, a sua força lírica e tudo o que ele possa ter de sentimento trágico”.<sup>27</sup>

Em sua avaliação, o teatro brasileiro era pobre, vazio, situado ainda na Pré-História. Portanto, a descoberta do negro com seus temas e dramas é algo necessário. É preciso que tenham acesso à “ativa, dinâmica, absorvente participação dramática”. Nelson Rodrigues parece atribuir ao negro uma contribuição valiosa ao processo de renovação do teatro brasileiro. “Transformar o negro em herói, integrá-lo no drama, admitir que seja trágico, parece-me uma necessidade do nosso teatro moderno”.<sup>28</sup>

Apesar de seu posicionamento político de denunciar o preconceito racial nos palcos brasileiros, Nelson Rodrigues parece sublinhar o quanto o teatro brasileiro ainda tem a crescer e o quanto o negro, como personagem, tema e artista, pode contribuir para esse processo. Contudo, sua estratégia é evidenciar o caráter técnico e a verossimilhança de sua própria obra, descartando os estereótipos. Ao comentar o processo de criação de *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues prefere deixar clara sua opção em não fazer “demagogia desenfreada” na peça. E demonstra ter adotado soluções “estritamente dramáticas” para a questão. O resultado teria sido a “maior autenticidade teatral e humana”. Os personagens negros não apresentam reivindicações em “comícios frenéticos” apesar de a peça abordar e revelar “a infâmia de qualquer preconceito racial”.<sup>29</sup>

Parte das críticas à peça baseou-se no pressuposto da inexistência do preconceito de cor no Brasil. A justificativa era de que não se “lincha negros” nas ruas brasileiras. Para Nelson Rodrigues: “Poucos admitem que o preconceito possa ter uma forma menos agressiva e mais imponderável e quase nunca se

---

27 QUILOMBO. Rio de Janeiro: Ed. 34, n. 1, 09 dez. 1948.

28 Idem.

29 Idem.

exprima em pauladas”.<sup>30</sup> A assertiva de Rodrigues remete-nos à já referida polarização entre o racismo explícito nos Estados Unidos e o cordial brasileiro, a oposição entre a linha de cor norte-americana e a suposta democracia racial brasileira. Porém o cotejo da documentação produzida nas décadas de 1930 e 1940 tem revelado outras histórias. Os atores sociais daquele período reconheciam a existência do racismo e seus malefícios. A grande questão talvez esteja na possibilidade de eles lidarem com temas caros ao regime político autoritário da época, como a divulgação da tese da democracia racial implementada pelo Estado Novo.<sup>31</sup> Todavia, ainda faltam elementos mais consistentes para entendermos a razão do pioneirismo de Ruth de Souza como atriz de comédia e drama, em textos do repertório clássico no Teatro Experimental do Negro, e o motivo para isso não ter ocorrido em uma das outras companhias de teatro da época. A justificativa de a jovem Ruth de Souza não ser uma atriz profissional não esclarece as nossas dúvidas, pois afinal parte dos grupos de teatro organizados na década de 1940 era dedicada a atores amadores.

### **SOBREVIVER COMO UMA FÊNIX NO TEATRO**

Segundo a mitologia grega, a fênix era uma ave que, ao morrer, entrava em combustão, mas era capaz de renascer das próprias cinzas. Ao menos por duas vezes, o Teatro Experimental do Negro sucumbiu ao peso de suas posições políticas, o antirracismo, e teve suas atividades interrompidas, ou dificultadas, para posteriormente retomá-las. São acontecimentos pouco lembrados ou comentados nos depoimentos de Ruth de Souza, mas registrados nos periódicos selecionados para constar em seu arquivo. Nesse sentido, esses documentos revelam lacunas, fissuras no processo de construção de memória da atriz. Um deles chama a atenção por dizer respeito à atividade fundamental de seu grupo teatral e tratar-se, portanto, de um episódio marcante e diretamente relacionado às possibilidades de atuação da jovem Ruth de Souza.

---

30 Idem.

31 GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores: a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

Logo após a sua fundação, em 1944, o TEN desenvolveu as suas atividades em um prédio do antigo Clube Alemão, ocupado pela União Nacional dos Estudantes, na Praia do Flamengo, Rio de Janeiro. Como o TEN não possuía sede própria, com o fim de sua parceria com a UNE ficou sem espaço para desenvolver seus projetos, mormente a sua principal atividade: as leituras, ensaios e apresentações das peças de teatro. Foi quando a atriz Bibi Ferreira veio em socorro do teatro negro e compartilhou uma parte das dependências do Teatro Fênix. As segundas-feiras, dias de descanso da Companhia de Bibi Ferreira, tornaram-se os dias reservados ao TEN para a apresentação de seus espetáculos. O episódio lança luz sobre o que pode ter significado dar ou negar apoio às atividades do grupo. Ao que parece, dentre as companhias existentes, naqueles dias, somente a de Bibi Ferreira teria se solidarizado com o drama vivido pelo grupo. Por outro lado, esse apoio ao TEN nos sugere ter a atriz, no mínimo, concordado com a existência do Teatro Experimental do Negro e suas atividades. E assim seu nome coloca-se junto ao de outros aliados do TEN, como Aníbal Machado, Paschoal Carlos Magno, Nelson Rodrigues, Vinicius de Moraes, Jorge Amado, os integrantes de Os Comediantes, Santa Rosa e Gustavo Dória, dentre outros nomes.

Até o presente momento não identificamos alguma referência na documentação do Acervo Ruth de Souza/Labhoi-UFF em relação à data do rompimento do TEN com a UNE ou de seu ingresso e saída do Teatro Fênix. Por outro lado, há um número significativo de periódicos com registro deste desfecho, uma parte deles atribuindo à variável raça e ao racismo a pedra-motriz desse evento e de outras restrições à população afrodescendente. Parte desses registros enfatiza o diálogo implícito das experiências raciais brasileira e norte-americana.

*E dizemos ousada porque no Brasil, muito embora depois do 13 de maio não tenha prevalecido um racismo manifesto como nos Estados Unidos, é ao menos verdade que eles lutam contra uma resistência surda mas obstinada de certos puristas desta terras sem tipo racial definido.<sup>32</sup>*

---

32 Expulsaram os negros. [S.n.t]. Acervo Ruth de Souza/Labhoi-UFF.

Em algumas oportunidades os integrantes do TEN e os autores das matérias sobre o grupo denunciavam o racismo, mas frisavam não defenderem uma radicalização das ações antirracistas a ponto de romper com os pressupostos da harmonização entre as raças no Brasil. Todavia, apesar da estratégia discursiva, parece não ter sido possível deixar de reconhecer a existência de práticas discriminatórias na sociedade brasileira.

*Ninguém de boa fé ignora que os negros encontram mais dificuldades do que os chamados “brancos” para levar a efeito um sem número de empreendimentos ou para desfrutar certos privilégios a que têm direito como cidadãos honestos e decentes. Na Assembléia Constituinte e pelas colunas dos jornais tem-se levantado vozes insuspeitas como as de Hamilton Nogueira, Gilberto Freyre e Raquel de Queirós e outros para denunciar a iniquidade de fatos sucedidos aqui e ali em que o negro aparece como o elemento repudiado, escorraçado, isto num país de cerca de seis milhões de negros...*<sup>33</sup>

Por isso, o autor considera louvável as ações empreendidas pelo TEN, pautadas pelo desejo “constante de elevação por uma fidelidade exemplar (para muitos brancos *soi-dissonant*) aos ideais da cultura”.<sup>34</sup> O grupo ensaiava *A Vida de Carlitos*, de Henrique Pongetti, quando foi expulso e proibido de ensaiar no sôto do Teatro Fênix.

*Mas os negros não esmoreceram. Sem perder o ânimo, foram para a rua, instalaram-se na Esplanada do Castelo. Carregando cadeiras e mesas, improvisaram um palco e, sem montagem de qualquer espécie, deram uma demonstração pública de que querem realmente trabalhar pouco se importando com as adversidades. Têm fibra para enfrentar as situações críticas e não se deixam intimidar pelas barreiras que se antepõem aos seus propósitos.*<sup>35</sup>

O fato parece ter possuído impacto suficiente para o grupo e seus aliados, uma vez que, articulados politicamente,

---

33 Idem.

34 Idem.

35 Expulsaram os negros. [S.n.t.]. Acervo Ruth de Souza/Labhoi-UFF.

conseguiram justificar seu registro e divulgação na imprensa. Em uma entrevista do diretor do TEN, Abdias Nascimento, este apresenta a sua versão sobre os acontecimentos.

*Estávamos ensaiando no Fênix, onde representávamos às segundas-feiras, com o consentimento de Bibi Ferreira. Como essa artista se apresentasse para entregar o teatro ao Sr. Vital Ramos de Castro, procuramos um entendimento com esse cidadão que se negou repetidas vezes a nos receber terminando por fazê-lo por intermédio de um preposto. Esse nos alegou que o Teatro Negro não poderia prosseguir nos seus ensaios, a fim de não prejudicar a temporada de Maria Sampaio, concessionária daquela casa de espetáculos.<sup>36</sup>*

Após Abdias Nascimento procurar a senhora Maria Sampaio, teria havido um entendimento com a “plena equiescência, mas, o Sr. Vital Ramos de Castro não estava disposto a permitir que nós continuássemos no Fenix”.<sup>37</sup> E por isso teria mandado informar ao grupo que nas segundas-feiras, dia reservado ao descanso das companhias, o teatro seria utilizado para a apresentação de concertos musicais, tendo o espaço sido arrendado a outra companhia.<sup>38</sup>

Na leitura dos acontecimentos feita por Abdias Nascimento, o “Sr. Vital Castro resolveu descer a máscara e mandou nos declarar que não poderíamos continuar no Fênix”.<sup>39</sup> O entrevistado diz ter ficado surpreso com a explicação, pois o proprietário sempre se recusou a recebê-los, quando procurado. Em sua interpretação, “o argumento surgiu agora de improviso”,<sup>40</sup> portanto, o episódio da expulsão do TEN do Teatro Fênix somente revelaria a postura racista do senhor Vital Castro ao

*demonstrar claramente sua má vontade para com o nosso conjunto quando deixou de nos permitir ao menos realizar os ensaios no sótão, sabendo-se que no Fênix existem*

---

36 Idem.

37 Idem.

38 Idem.

39 Idem.

40 Idem.

*várias salas desocupadas. Evidentemente, ele não gosta dos negros. Nem nós lhe pediremos essa generosidade... Estamos ensaiando ao ar livre. Trabalhando com sacrifício, mas a nossa vontade de realizar supera as dificuldades.*<sup>41</sup>

Na descrição de Abdias Nascimento, antes da expulsão, o TEN trabalhava no sótão, sob a cúpula do Teatro Fênix, em um espaço sem iluminação, ventilação ou cadeiras. Ainda que precário, tratava-se de um lugar útil ao grupo. No momento em que o artigo foi redigido, o grupo buscava contato com várias pessoas, associações e estabelecimentos de ensino, em busca de um novo recinto para continuar os ensaios da *História de Carlitos*, enquanto não lhe era cedido um teatro para a apresentação do espetáculo *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*. Dentre as instituições em que o grupo buscava apoio, estava a Escola Nacional de Música.<sup>42</sup>

Parte dos periódicos recortados e depositados no Acervo Ruth de Souza revelam imagens de lutas de homens e mulheres afrodescendentes, antigos companheiros da jovem Ruth de Souza em seus primeiros anos de atuação no TEN. São batalhas travadas contra o preconceito racial nos palcos brasileiros e, muitas vezes, contra as consequências decorrentes destas. Algumas dessas matérias apresentam um conteúdo bastante revelador desses percalços. É o caso de “Os 113 degraus da glória”, cujo subtítulo traz o tom da denúncia a ser feita: “A odisséia do Teatro Experimental do Negro: Trabalhando de dia e ensaiando à noite no sótão do Fênix, sem qualquer amparo do governo”.<sup>43</sup>

A matéria também contém uma entrevista com Abdias Nascimento precedida de um breve comentário sobre o TEM, no qual o aparecimento do grupo é saudado e definido como “um acontecimento auspicioso sob todos os aspectos em nossa vida artística”. E reitera ser tal avaliação decorrente da falta, no campo das artes cênicas, de um grupo “colored”, mas também do reconhecimento de que “esse conjunto de amadores veio

---

41 Idem.

42 Expulsaram os negros. [S.n.t]. Acervo Ruth de Souza/Labhoi-UFF.

43 Os 113 degraus da glória: a odisséia do Teatro Experimental do Negro - trabalhando de dia e ensaiando à noite no sótão do Fênix, sem qualquer amparo do governo. *Folha do Dia*, 15 jul. 1946. Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

conquistar um numeroso público, pela excelência de suas representações honestas de peças mundialmente famosas”.<sup>44</sup>

A fundação do TEN representava uma conquista para o teatro do Rio de Janeiro, não só pelo seu valor artístico. E chamou a atenção para as possibilidades e perspectivas artísticas de seus integrantes, as quais nos remetem à trajetória de um de seus principais expoentes, a atriz Ruth de Souza:

*mas principalmente pela oportunidade que os jovens de valor da raça negra, tão hostilizados ainda em nossa terra, apesar da nossa decantada liberdade racial, terão no futuro, cerrando fileiras ao lado dos componentes do Teatro Experimental do Negro e dos artistas brasileiros em geral.*<sup>45</sup>

O articulista informa ter colhido o depoimento de Abdias Nascimento em um dos intervalos do ensaio da peça *Todos os Filhos de Deus Têm Asas*. Após a montagem de *o Imperador Jones*, no Theatro Municipal, as atividades do teatro negro foram limitadas, ou nas palavras de Abdias:

*quase totalmente paralisadas, pois somente pudemos dar um espetáculo esporádico, no Teatro Ginástico, para os estudantes, não nos tendo sido possível conseguir, apesar do esforço despendido, uma só casa onde pudéssemos levar os nossos espetáculos.*<sup>46</sup>

Também teria ficado paralisada a obra, definida pelo entrevistado como “a mais necessária e importante para nós: o Curso de Alfabetização que criamos e que vinha sendo dirigido pelo Prof. Ironides Rodrigues” com a colaboração de vários intelectuais. Abdias Nascimento também lamenta o fim do apoio recebido da UNE sem, contudo, referir-se às razões para este rompimento.

Foi pena que a direção da União Nacional dos Estudantes tomasse uma resolução tão lastimável como a que tomou,

---

44 Idem.

45 Idem.

46 Os 113 degraus da glória: a odisséia do Teatro Experimental do Negro - trabalhando de dia e ensaiando à noite no sótão do Fênix, sem qualquer amparo do governo. *Folha do Dia*, 15 jul. 1946. Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

impedindo que as aulas do nosso curso fossem ministradas na sede daquela organização estudantil.<sup>47</sup>

Segundo o entrevistado, Bibi Ferreira, “a consagrada estrela patricia”, teria compreendido o drama, a vontade de trabalhar e superar os obstáculos dos estreantes e cedido o Fênix para a apresentação de espetáculos, às segundas-feiras, para os ensaios. Não obstante, o entrevistado sublinha a condição do espaço recebido pelo grupo:

*Aliás, entre parêntesis, vale a pena contar ao leitor que esse local tão gentilmente cedido por Bibi ao TEN é a cúpula do Fênix, um quarto sujo, sem requisitos necessários aos ensaios e a 113 degraus do solo, 113 degraus esses vencidos diariamente pelos componentes do Teatro do Negro, que ali vão ensaiar as peças, sem queixumes e irritação.<sup>48</sup>*

Nessa matéria, foi o próprio Abdias Nascimento quem pontua ser o êxito do grupo fruto exclusivamente do esforço de seus integrantes, não dispondo o TEN de nenhum apoio oficial, nem mesmo dos órgãos ligados às artes cênicas: “O Teatro do Negro não conta com o apoio moral e material do Governo, como era justo esperar. E, portanto, embora pareça incrível, não recebemos até hoje um centavo sequer do Serviço Nacional de Teatro”.<sup>49</sup>

O eventual apoio, por parte de algumas das esferas de poder público, ficava, então, restrito somente ao âmbito das promessas. Segundo Abdias Nascimento, a prefeitura

*por intermédio de seu Departamento de Divulgação Cultural prometeu o ano passado patrocinar alguns espetáculos do TEN para o público em geral. Contudo, é doloroso reconhecer, ficou o fato apenas em promessa, continuando o caso pendente, sem solução alguma.<sup>50</sup>*

---

47 Idem.

48 Idem.

49 Idem.

50 Os 113 degraus da glória: a odisséia do Teatro Experimental do Negro - trabalhando de dia e ensaiando à noite no sótão do Fênix, sem qualquer amparo do governo. *Folha do Dia*, 15 jul. 1946. Acervo Ruth de Souza/LABHOI-UFF.

A documentação não deixa clara a razão dessa entrevista, mas nos permite perceber seus deslocamentos. O encontro foi concluído em via pública. “Já na rua”, Abdias Nascimento lamenta a falta de apoio oficial e, mais uma vez, define a identidade do grupo como estando dentro dos limites do ideal de harmonia étnica.

*É de se lastimar imensamente essa falta de ajuda do Governo para com o nosso Teatro, pois dessa forma ficam quase que anulados os nossos propósitos de contribuir eficientemente para a elevação do nível cultural do povo brasileiro, pois não somos um grupo racista que visa somente o elemento negro e seus problemas imediatos.<sup>51</sup>*

No contexto do pós-Segunda Guerra e imediatamente subsequente ao processo de divulgação da tese da Democracia Política, Social e Racial encaminhada pelo Estado Novo, fazia sentido deixar bem claro não serem sectárias e nem contrárias à tese da harmonia étnica as propostas de uma ação antirracista protagonizada por uma associação negra, o TEN. Talvez por isso, o Teatro Experimental do Negro devesse reiteradamente recuperar esses pressupostos, e o esforço discursivo tenha sido condição *sine qua non* para a aquisição da legitimidade, enquanto grupo teatral, seu mote fundamental. Todavia, tal empenho não parece ter se traduzido em reconhecimento e apoio dos órgãos oficiais.

Apesar de reiteradamente proferir discursos afinados com o ideal da harmonia racial, na penúltima parte da entrevista, Abdias Nascimento define o grande trabalho, ainda por ser feito, para a transformação do lugar dos afrodescendentes naquela sociedade.

*Creio que o Teatro Experimental do Negro muito terá de fazer no sentido de elevar o negro brasileiro ao seu lugar devido. Apesar da proclamada liberdade racial, é fato notório que o negro ainda sofre perseguições e é olhado com antipatia no Brasil. Aliás, nesse sentido nada mais esclarecedor do que as palavras do ilustre senador Hamilton Nogueira na Assembléia Constituinte, alertando a Nação contra fatos que temos conhecimento. Assim, pois, além de trabalha-*

---

51 Idem.

*mos para a elevação do negro brasileiro, alfabetizando-o e agrupando-o, trabalharemos também para esclarecer o elemento branco a respeito de nossos problemas.*<sup>52</sup>

## CONCLUSÃO

Michel Pollak no seu artigo “Memória e Identidade Social” ao referir-se à função do “não dito”, observa como este se apresenta em um momento de conflito, por tratar-se de um momento em que se estabelece “o compromisso do não dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior”. Neste momento há permanentemente uma interação entre o que foi vivido, o que se apreendeu e o que é transmitido. “E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos”.<sup>53</sup>

Não obstante a estratégia discursiva adotada por Ruth de Souza com o objetivo de construir uma justificativa de si, legítima de um lugar no panteão das grandes estrelas de teatro, cinema e televisão, as narrativas sobre si e o TEN tangenciam suas experiências com a discriminação racial, bem como indicam como seus amigos e aliados do TEN eram politicamente conscientes e assumiam posições contrárias ao efeito discriminador da variável raça nas relações sociais no Brasil. Os documentos selecionados pela atriz, e que hoje constituem o Acervo Ruth de Souza/Labhoi-UFF, registram narrativas e experiências vivenciadas por ela e por seus companheiros do Teatro Experimental do Negro, nem sempre lembradas pela atriz. Ao longo de mais de meio século, a atriz parece ter praticado a lição aprendida com os companheiros do TEN sobre como falar, ou ainda, sobre o que dizer e o que calar. Não obstante os ditos e os não ditos, Ruth de Souza traz consigo, por longos 70 anos, recortes de periódicos ricos em evidências que revelam ter sido os palcos brasileiros das décadas de 1940 e 1950 um espaço privilegiado de observação do quão racializadas são as relações sociais no Brasil.

---

52 Idem.

53 POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 8-9.

## A TRAJETÓRIA DE FRANCISCO SOLANO TRINDADE E O TEATRO POPULAR BRASILEIRO<sup>1</sup>

*Maria do Carmo Gregório*

*Quando pararei de amar com intensidade? / Quando deixarei de me prender aos seres e as coisas? / Quando me livrarei de mim? / Do que sou, do que quero, do que penso? / Quando deixarei de pranteiar? / No dia em que eu deixar de ser eu. / No dia em que eu perder a consciência. / Do mundo que idealizei... / Neste dia... / Eu sorrirei sem saber do que sorrio”.*<sup>2</sup>

Escrito em 1969, o poema parecia “anunciar” a arteriosclerose que viria destruir a saúde física e mental de Francisco Solano Trindade em 1971, ainda em Embu das Artes.<sup>3</sup> Solano foi um dos maiores pensadores negros sobre a cultura popular no século XX. Destacou-se no campo artístico na produção de poemas, livros e peças teatrais. Em 1974, morre de pneumonia, no Rio de Janeiro. A revolução não chegou, e Solano Trindade, que havia enfrentado diferentes frentes de batalha por uma mudança estrutural na sociedade brasileira, estava cansado.

Através da sua atuação no teatro, ficaram as lembranças. Em 26 de outubro de 1970, os jornais noticiaram a sua doença e internação, em um asilo de Itapevicirica da Serra.<sup>4</sup> A ênfase dada pelo noticiário focalizava o teatrólogo que foi “pai

---

1 Este texto compõe o terceiro capítulo da minha dissertação de mestrado, com pequenas alterações e acréscimos. GREGÓRIO, Maria do Carmo. *Solano Trindade: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

2 TRINDADE, Solano. Interrogação. In: \_\_\_\_\_. *O poeta do povo*. São Paulo: Cantos e prantos, 1999. p. 160.

3 Cidade próxima da capital paulista, famosa pela diversidade artística e pelas feiras culturais.

4 GÓES, Fernando. Em tom de conversa: mutirão para Solano Trindade. *Diário da Noite*, São Paulo, 27 out. 1970.

e criador” de Embu, “um núcleo cultural de pintores primitivistas” com renome internacional, o “artista que mais lutou pelo reconhecimento dos artistas autodidatas”. Um “artista do povo”, “poeta do povo” e “homem do povo” que destacou o negro em suas diferentes atividades. O seu trabalho em torno da arte e do folclore teria resultado na projeção da cidade de Embu como núcleo da cultura negra. As reportagens sublinhavam a necessária solidariedade em torno da situação de Solano: pobre, doente e sem dinheiro.

A inauguração de uma exposição comemorativa em homenagem ao “folclorista Solano Trindade” foi anunciada para o dia 18 de novembro de 1970, na qual os artistas ofereceriam a metade do valor dos quadros em benefício do seu tratamento.<sup>5</sup> Uma grande festa popular também foi noticiada em Embu das Artes, no dia 21 de novembro de 1970, em sua homenagem. Um *show* organizado por Elis Regina e Roberto Carlos aconteceria no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.<sup>6</sup> O *show* contaria com a participação de Elis Regina, Roberto Carlos, Conjunto RC-7, Milton Nascimento, Som Imaginário, Vinicius de Moraes, Marília Medalha, Toquinho, Miele e outros nomes famosos da TV, do teatro e do *show business*. Para Solano Trindade, a produção artística foi um projeto de intervenção social, concebido desde a década de 1930. Foi através desse projeto, primeiro como poeta e posteriormente como teatrólogo, que ele se colocou socialmente, e foi da arte e dos artistas que veio a solidariedade e o reconhecimento no momento de dificuldades.

O poema de abertura deste artigo apresenta algumas questões que perpassaram a pesquisa desenvolvida: quem foi, o que desejava e o que pensava Francisco Solano Trindade? Quais foram os mundos idealizados e vividos por ele até o momento em que, na década de 1970, seus atos e seu sorriso deixaram de ter um sentido consciente. No grande teatro da vida, que papéis sociais representou? Registramos em nosso trabalho uma inter-

---

5 SILVA, Querino. Homenagem a Solano Trindade. *Diário da Noite*, São Paulo, 18 nov. 1970. Notas de Arte. Disponível em: <<http://www.museudofolclore.com.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2004.

6 Show em homenagem a Solano Trindade. *Última Hora*, São Paulo, nov. 1970. Disponível em: <<http://www.museudofolclore.com.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2004.

pretação dos sentidos e contextos que ficaram como marca do poeta e teatrólogo Francisco Solano Trindade.

A construção da pesquisa, baseada na trajetória militante de Francisco Solano Trindade, só foi possível por ter tido como ponto de partida os relatos orais de seus familiares e contemporâneos.<sup>7</sup> As informações oferecidas foram delineando os passos e espaços de que a pesquisa deveria se ocupar. Porém, uma interpretação do desenho da sua trajetória de vida, a partir da década de 1930, também pôde ser construída com base nos diálogos estabelecidos com os intelectuais fundadores do Centro de Cultura Afro-Brasileiro e na interação com as análises sociais produzidas por intelectuais preocupados com as relações raciais do período, que marcaram profundamente sua opção de vida.

A redução na escala de observação, na pesquisa, a partir da trajetória de Francisco Solano Trindade, percorrendo os caminhos por ele trilhados, registra a experiência de um homem “comum”, que interpretou os pressupostos teóricos do seu tempo em função de uma identidade racial e social com os negros e com as classes populares. Isso permitiu que ele deixasse uma marca singular nas várias reflexões feitas posteriormente pelo movimento negro e por estudiosos das relações raciais no Brasil.

Na abordagem deste texto trataremos prioritariamente da atuação de Francisco Solano Trindade no teatro, em que busco evidenciar o Teatro Popular Brasileiro como um teatro negro em sua concepção, que valorizou a expressividade da cultura negra dentro da cultura popular brasileira. Solano Trindade, em sua produção artística e como um dos ícones no movimento negro do século XX, exemplifica as noções de diáspora negra e de uma cultura transnacional, utilizadas pelo sociólogo

---

7 Entrevistas: Raquel Trindade e Godiva Trindade, Maytê Ferreira da Silva, Newton Menezes e Guilherme Perez. Depoimentos sobre Solano Trindade (2003). Entrevistadora Maria do Carmo Gregório. Rio de Janeiro. Entrevistas concedidas para pesquisa. Margarida Trindade: depoimentos sobre o poeta (1988). Entrevistadora Eva Alice Pereira de Souza. Rio de Janeiro: Centro Cultural Solano Trindade, 1988 (mimeo). Entrevista concedida ao projeto 11ª Semana Cultural Solano Trindade da Zona Oeste, organizada pelo Centro Cultural Solano Trindade, com destaque para os relatos impressos deixados por Miguel Barros, intelectual, pintor primitivista e escritor negro natural de Pelotas, Rio Grande do Sul, e Vicente Lima que em 1937 lançou o livro *Xangô*, cuja segunda edição foi publicada em junho de 1950.

Paul Gilroy. Sua obra é ao mesmo tempo uma autobiografia e uma reinvenção do ser negro no Brasil, a partir da experiência escrava vivida por seus antepassados. A poesia e o teatro foram seus aliados na busca por emancipação e autonomia, revestidos do desejo de plena cidadania que no pós-Abolição não foi concedido ao seu grupo de pertença.

Ao utilizar a noção de diáspora, Paul Gilroy afirma que as culturas e identidades dos negros do Ocidente estão marcadas pela experiência da escravidão e por uma herança racializada marcada pelas intensas trocas culturais espalhadas pelo Atlântico.<sup>8</sup> A experiência traumática da escravidão, do racismo, do desenraizamento e as constantes mudanças estruturais e culturais vivenciadas na experiência da modernidade possibilitaram produções culturais fundamentadas num constante trabalho de elaboração e reelaboração da memória do cativo, objetivando politicamente a afirmação de identidades e culturas negras no pós-Abolição. Na afirmação de uma intensa rede de trocas e fluxos culturais, o autor problematiza os limites e as potencialidades do estudo das identidades étnica e racial. Em diferentes partes do Atlântico, afrodescendentes se forjaram como sujeitos de sua própria história, e através da produção cultural encontraram brechas e margens de negociação com redes sociais mais amplas.

Com os estudos associados à História Social,<sup>9</sup> a pesquisa histórica recebe um novo caráter, enfatizando a problemática das construções das identidades sociais e das relações que engendraram sobre as abordagens que privilegiam as posições sociais e estruturais hierárquicas, aproximando a História da antropologia.

Esta aproximação não se dará de forma hegemônica. Na França, se fará forjando uma “antropologia histórica” e na Inglaterra, com E. P. Thompson, a aproximação com a antropologia se dará de forma menos simbiótica, por meio de noções

---

8 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001. p. 9-25.

9 CASTRO, Hebe. História social. In: CARDOSO, Giro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Org). *Os domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 45-59.

de experiência e cultura nas análises sobre a ação social, produzindo uma “história vista de baixo”, em que ocorre o registro da compreensão e reação de pessoas comuns em relação ao passado. A ênfase das análises está no sujeito, nas condições subjetivas. São as relações e as lutas sociais, não as estruturas, que determinam as classes sociais. Estas ocorrem nas relações humanas, quando homens e mulheres vivem suas relações produtivas, quando experimentam situações determinadas dentro do conjunto das relações sociais.<sup>10</sup>

Os estudos desenvolvidos, a partir da década de 1970, em diálogo com os movimentos sociais em curso, produziram novas pesquisas nas ciências sociais, acerca da identidade dos grupos historicamente sociais e politicamente excluídos. A década de 1980, em sintonia com as celebrações do centenário da Abolição, presenciou expressiva produção que versava sobre a escravidão e a Abolição. Pesquisas que inovaram na temática e na forma de abordagem. Estudos que priorizavam pensar a sociedade em seu sentido “micro”, a partir das alternativas criadas pelos indivíduos dentro dos diferentes grupos sociais que compõem a sociedade. Estudos que de certa forma romperam com análises “macro” como resultado de grandes sistemas econômicos, políticos e sociais. A questão da identidade ganha espaço nas produções do período, estando intimamente ligada ao fortalecimento dos movimentos de minorias.

É neste contexto, de mudança de paradigma, que inúmeros estudos foram realizados acerca deste segmento social que foi parte e sujeito de sua própria história, leituras que apresentaram uma sociedade dinâmica. Análises que não negaram a face cruel que a escravidão representou para os africanos e seus descendentes, porém, permitiu apresentá-los como atores que, na grande representação da sociedade imperial e no pós-Abolição, criaram símbolos, crenças e valores, possibilitando a construção de discursos e alternativas de uma identidade africana impossível de ser pensada na África.

---

10 THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002. p. 13-24.

## A TRAJETÓRIA

Giovanni Levi,<sup>11</sup> em seu artigo “Usos da biografia”, alerta para as ambiguidades presentes ainda hoje no estilo biográfico, porém, ressalta que a metodologia da historiografia contemporânea está ligada à biografia em questões como a preocupação com a escala de análise, na relação entre regras e práticas, e aos referentes à liberdade e à racionalidade humana. Ele aponta para a aproximação que o estilo opera entre a História e a literatura no que se refere à narrativa, entretanto, grifa as exigências distintas de cada uma das disciplinas nos campos de produção, ressaltando ainda que a retórica de nossa disciplina segue a busca de coerências e das certezas, sobrando pouco espaço para a dimensão humana do vivido.

Sabina Loriga<sup>12</sup> afirma que a redescoberta da biografia nos remete ao campo da história identificada ao cotidiano, às subjetividades. Para a autora, a subjetividade surgiu ligada a uma reflexão das culturas subalternas ou dominadas e se estendeu a toda a disciplina histórica. A autora ressalta que o fim do herói do século XIX não eliminou a possibilidade de se estudar o indivíduo, nos remetendo aos estudos de Edward P. Thompson que, em oposição ao marxismo ortodoxo e ao estruturalismo, devolveu a dignidade pessoal aos vencidos da História e apontou o caminho para o estudo do homem comum. Com os novos estudos, principalmente os ligados à história oral, história das mulheres e cultura popular, *a noção de experiência foi substituindo a de estrutura.*

Esta transformação “democrática” aponta para o que a autora chama de biografia “coral”, que deveria empenhar-se em buscar exprimir um ser humano múltiplo. O novo estilo de biografia irá privilegiar o homem comum e múltiplo, rompendo radicalmente com o estilo biográfico anterior baseado no indivíduo modelo de coerências. Na biografia heroica, o particular entra em harmonia com o geral e na biografia coral o singular é

---

11 LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001. p. 167-182.

12 LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 225-249.

um elemento de tensão; o indivíduo não deve revelar a essência da humanidade, mas permanecer fragmentado e múltiplo.

Pierre Bourdieu<sup>13</sup> afirma ser a história de vida uma das noções do senso comum, por descrever a vida como um caminho, uma estrada. O autor critica a construção da vida como um todo coerente e orientado. Ao produzir uma história de vida como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, o historiador reforçaria uma ilusão retórica, uma representação comum da existência. Segundo o autor, não é possível compreender uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se inseriu e se desenvolveu o conjunto de relações ali estabelecidas, relacionando isso com outros campos e outros agentes. Seria a reconstrução do que o autor chama de superfície social e propõe um desvio pela construção do espaço para se chegar ao agente que atua em múltiplos campos na sociedade.

Solano Trindade ocupou sucessivas posições dentro da sociedade brasileira. Foi poeta, teatrólogo, ator, pintor, militante do Movimento Negro e do Partido Comunista. A análise de sua trajetória foi realizada, a partir do exame do registro: dos poemas presentes em três livros editados pelo poeta; do exemplar do espetáculo folclórico elaborado pelo teatrólogo e encenado pelo Teatro Popular Brasileiro; da cobertura jornalística do período; de entrevistas concedidas pelo próprio à imprensa; dos registros do Dops (Departamento de Ordem Social e Política) e de entrevistas com seus familiares e contemporâneos. Na rede de relações que o projetou, se situavam intelectuais que elaboraram suas teses sobre as relações raciais no Brasil e militantes e intelectuais negros que interagiram com as categorias analíticas construídas ou adotadas por esses intelectuais.

A trajetória do poeta e teatrólogo Solano Trindade pode ser dividida em três fases:<sup>14</sup> a primeira fase diz respeito aos

---

13 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001. p. 183-191.

14 GREGÓRIO, Maria do Carmo. Solano Trindade e as marcas do seu tempo. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio Domingues (Org.). *Experiências da emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011. 249-265.

primeiros momentos de sua vida e formação. Francisco Solano Trindade nasceu no bairro São José, no Recife, Pernambuco, em 24 de julho de 1908. Era filho de Manuel Abílio Pompílio da Trindade e de Emerência Maria de Jesus Trindade.<sup>15</sup> Estudou no colégio Agnes Americano, onde fez o curso de teatro. Foi aluno ouvinte do Seminário Evangélico do Norte, durante três anos. Em 1934, entrou para a Academia do Comércio do Recife. No ano seguinte, casou-se com Margarida Trindade, com quem teve quatro filhos: Raquel Trindade Souza, Godiva Solano Trindade da Rocha, Liberto Solano Trindade e Francisco Solano Trindade. Sua esposa era adepta do culto presbiteriano; sob sua influência, ele se tornou presbiteriano e assumiu a função de diácono, passando a viver uma fase mística.<sup>16</sup> O rompimento com a Igreja Presbiteriana ocorreu em 1938, devido à pouca atenção dispensada pela instituição religiosa às questões sociais.

A segunda fase teve início ainda na década de 1930, por meio da sua participação no debate racial brasileiro e busca pela promoção da inserção social do negro na sociedade brasileira.<sup>17</sup> Sua atuação, num primeiro momento, esteve ligada à Frente Negra Pernambucana e, posteriormente, ao Centro de Cultura Afro-Brasileiro.<sup>18</sup> Foi por intermédio do Centro de Cultura Afro-Brasileiro (fundado no Recife em 24 de março de 1936) que, a partir de 1942, Solano Trindade passou a atuar no Rio de Janeiro, então a capital federal, onde deu continuidade à sua militância social e política e onde possivelmente ocorreu a sua inserção no Partido Comunista Brasileiro.

---

15 TRINDADE, Raquel. Dados Biográficos. In: TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. São Paulo: Cantos e prantos, 1999. p. 11-21.

16 POESIA negra, social e mística no livro de Solano Trindade. *Diário da Noite*, São Paulo, 06 out. Disponível em: <<http://www.museudofollore.com.br/>>. Acesso em: 04 ago. 2004.

17 O termo “negro” adquiriu vários significados no decorrer do tempo; a respeito, Consultar: MAGGIE, Yvonne. Aqueles a quem foi negada a cor do dia: as categorias cor e raça na cultura brasileira. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (Org). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz; Centro Cultural Banco do Brasil, 1996. p. 225-34.

18 OLIVEIRA, C. de. Esqueço às vezes que vou completar cinquenta anos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 out. 1957. Disponível em: <<http://www.museudofollore.com.br/>>. Acesso em: 04 ago. 2004.

Nessa fase, o ano de 1944 marcou a trajetória do poeta: ele publicou seu primeiro livro,<sup>19</sup> sofreu sua primeira prisão política e o Centro de Cultura da Capital Federal foi indiciado pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops).<sup>20</sup> Solano Trindade assistiu à emergência de um novo tipo de reflexão sobre as relações raciais brasileiras, ligado à criação do Teatro Experimental do Negro (TEN). Nesse período, sua luta e reflexão haviam se ampliado. As suas produções poéticas enfatizavam a exploração de classe e as conexões entre a classe operária e a opressão racial, com base na identidade negra. Em seus espaços de militância, defendeu o direito à diversidade negra como parte da cultura brasileira.

Como poeta, Francisco Solano Trindade lançou três livros, respectivamente, em 1944, *Poemas d'uma vida simples*; 1958, *Seis tempos de poesias* e 1961, *Cantares ao meu povo*. Em 1961, Solano Trindade relatou ao jornal *Diário da Noite*, em reportagem realizada em virtude do lançamento do seu livro *Cantares ao meu povo*, que escrevia poesia desde 1929. Sua poesia passou por várias mudanças. Primeiro os versos românticos, próprios da adolescência. Falava das mulheres bonitas do Recife. O poeta teria se apaixonado demais por uma delas, Margarida Trindade, que era presbiteriana e, para acompanhar a sua amada, tornou-se presbiteriano; indo além, “de crente passou a diácono, citava trechos bíblicos com facilidade, voltado principalmente para Pedro, Tiago e João Evangelista. Foi uma fase mística”.<sup>21</sup> Os seus poemas de fundo religioso foram publicados na revista protestante *XV de Novembro*, de Garanhuns, município pernambucano.

Posteriormente, em 1936, após o envolvimento com o movimento negro, passou a escrever “poesias negras”. Segundo Solano Trindade, “a própria declamação deve ser diferente na poesia negra. Deve ser ritmada, livre da preocupação ocidental do termo estético”. Em 1940, começou a poesia social, já com o amadurecimento, e, em consequência de todo esse processo,

---

19 TRINDADE, Francisco Solano. *Poemas d'uma vida simples*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1944.

20 Fundo Polícias Políticas do Rio de Janeiro. Pasta geral 24, 1944, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

21 Poesia negra, social e mística no livro de Solano Trindade. *Diário da Noite*, [s.d.].

“veio o propósito de fazer poesia, sem obedecer a nenhuma escola e sem as preocupações estéticas além do conteúdo que trouxesse uma mensagem”.<sup>22</sup>

## O TEATRO POPULAR BRASILEIRO

Na terceira fase, destacamos a fundação do Teatro Popular Brasileiro (TPB), criado por Solano em 1950, no Rio de Janeiro, tendo como cofundadores Edison Carneiro e Margarida Trindade.<sup>23</sup> Tratava-se de um teatro folclórico. Pode-se relacionar a sua fundação à criação da Comissão Nacional de Folclore, instituição ligada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibccc), fundado conforme orientação da convenção internacional que definiu a existência da Organização das Nações Unidas para a Educação, as Ciências e a Cultura (Unesco), em 1946.<sup>24</sup> O Teatro Popular Brasileiro atuaria como um dos elos de um movimento de revitalização do folclore promovido pela citada comissão, cuja função era encorajar as atividades folclóricas, estabelecer o contato entre os folcloristas e despertar o amor pelo cultivo do folclore.<sup>25</sup> Classificado como folclórico dramático, possuía registro no Serviço Nacional do Teatro, sendo sua sede oficial no próprio SNT.<sup>26</sup> Em 1957, Solano Trindade decide fixar residência em São Paulo, para lá levando o Teatro Popular Brasileiro.

A fundação do Teatro Popular Brasileiro não foi a primeira experiência com o teatro popular feita por Solano Trindade. Em 1941, no Rio Grande do Sul, na cidade de Pelotas, Solano Trindade e Balduino de Oliveira fundaram um grupo de teatro. O grupo fracassou em virtude de grandes enchentes.<sup>27</sup>

---

22 Fundo Polícias Políticas do Rio de Janeiro. Pasta geral 24, 1944, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

23 As dificuldades do TPB. *Folha da Manhã*, São Paulo, 18 set. 1958 Disponível em: <<http://www.museudofolclore.com.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2004.

24 VILHENA, Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 94.

25 *Ibidem*, p. 98.

26 TRINDADE, Solano. *Espectáculo Folclórico*. Rio de Janeiro. 1952. Biblioteca Nacional (mimeo).

27 OLIVEIRA. C. de. Esqueço as vezes que vou completar cinquenta anos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 out. 1957, 1 cad.

Uma segunda experiência foi feita junto com Aroldo Costa e Askenazy no Rio de Janeiro, no fim da década de 1940. Essa foi uma empreitada familiar, Solano Trindade e Margarida Trindade participaram como coprodutores do Teatro Folclórico Brasileiro. No espetáculo que seria apresentado, coube a Solano Trindade o ensaio do maracatu e a participação no desenho das roupas dos atores. Em entrevista, alguns anos depois, Solano Trindade afirma que seu afastamento do Teatro Folclórico Brasileiro, depois transformado em Brasiliana, ocorreu por divergências da orientação comercial recebida pelo grupo.

Possivelmente, foi dentro da formulação do folclorista Edison Carneiro de revitalização dos folguedos que nasceu a parceria com Solano Trindade para a criação do Teatro Popular Brasileiro. O teatro teria como função atender a uma demanda social do movimento folclórico promovido pela CNFL. Tal perspectiva foi conciliada com um projeto antigo de Solano Trindade, presente inclusive do programa do Centro de Cultura Afro-Brasileiro, fundado em 1936, que era o de teatro social. Os ensaios do Teatro Popular Brasileiro eram realizados, no decorrer da semana, na rua da Constituição, na sede da ABI. No domingo, a festa acontecia na residência de Solano Trindade em Duque de Caxias, onde eram organizados eventos visando angariar recursos para o financiamento dos espetáculos folclóricos.<sup>28</sup> Nestes eram apresentados: autos dramáticos, pantomimas, danças e cantos do “populário” brasileiro. Sua seleção nas encenações realizadas, no entanto, priorizava o patrimônio cultural negro, como bumba meu boi, maracatu, candomblé, preções, tipos populares do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, frevo, caboclinhas, pastoril e outros.<sup>29</sup>

Margarida Trindade nasceu na Paraíba em 1917, foi residir ainda jovem no Recife, no bairro São José onde conheceu Solano Trindade, com quem se casou em 1935.<sup>30</sup> Durante

---

28 SILVA, Mayte Ferreira da. *Depoimento sobre Solano Trindade*. Entrevista concedida a Maria do Carmo Gregório. Rio de Janeiro, julho 2003. Entrevista concedida para a pesquisa.

29 SOLANO Trindade no Follies. *Diário Carioca*, 19 ago. 1952. Disponível em: <<http://www.museudofolclore.com.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2004.

30 ROCHA, Godiva Solano Trindade. *Depoimentos sobre Solano Trindade*. Entrevista concedida a Maria do Carmo Gregório. Rio de Janeiro, julho 2003. Entrevista concedida para a pesquisa. TRINDADE, Raquel. *Depoimentos sobre Solano Trindade*. Entrevista concedida a Maria do Carmo Gregório. Embu das Artes, São Paulo, julho 2003. Entrevista concedida para a pesquisa.

a infância e a juventude não estudou, aprendeu a ler através da Bíblia. No Rio de Janeiro, após os filhos terem atingido certa idade, cursou o antigo ginásio e o colegial através de supletivo. Fez curso de Terapia Ocupacional com a Dra. Nise da Silveira. Margarida Trindade começou, nos períodos de festividades, a ensinar danças do teatro aos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, junto com a Dra. Nise da Silveira e com o Dr. Sá Pires. Posteriormente, tornou-se parte do quadro de funcionários como terapeuta ocupacional até a sua aposentadoria. O Teatro Popular na vida de Margarida Trindade significou a possibilidade de profissionalização, de se colocar socialmente e o rompimento com a marginalização social. A confecção do vestuário do teatro ficava sob sua responsabilidade.<sup>31</sup>

As pessoas que compunham o corpo de artistas do Teatro Popular Brasileiro eram selecionadas nos morros, rodas de samba e terreiros de macumba do Rio de Janeiro. Solano Trindade afirmava “gostar de ir à fonte buscar os seus artistas”.<sup>32</sup>

Acusado por empresários de explorar negros em seu teatro responde:

*Alguns empresários inescrupulosos quando quiseram os elencos por mim preparados usaram da chantagem de me chamar de explorador de negros. Operários, funcionários públicos, empregadas domésticas e até marginais transformando-os em artistas e profissionais que atuaram em teatros, boates, cinemas rádio e TV do Brasil e do exterior. Exploro negros sem nenhuma ajuda oficial e vivo numa miséria que faz gosto, ensinando-lhes tema do nosso popular, a música, a dança, a mímica, a poesia e o ritmo do nosso povo. Hoje até alguns brancos estão sendo explorados por mim através dos cursos que realizei.*<sup>33</sup>

O Teatro Popular Brasileiro atuava junto às camadas de baixa renda, formando artistas através de cursos de interpretação, dicção e danças. Ao observarmos os espaços nos quais Solano

---

31 NASCIMENTO, Abdias do; LARKIN, Elisa (Org.). *Quilombo*: vida, problemas e aspirações do negro. Edição fac-similar do jornal dirigido por Abdias Nascimento, n. 5, p. 12.

32 As dificuldades do TPB. *Folha da Manhã*, São Paulo, 18 set. 1958 Disponível em: <<http://www.museudofolclore.com.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2004.

33 TRINDADE diz quatro Coisas. *Última Hora*, [S.l.: s.n].

Trindade selecionava seus artistas, podemos afirmar que, além do compromisso de classe social, o fundador do Teatro Popular Brasileiro desejava oferecer aos negros e mestiços a oportunidade de ingresso na instituição cultural, ou pelo menos essa oportunidade era oferecida aos que eram comprometidos com a cultura afro-brasileira. No plano pessoal, o TPB significou a afirmação do compromisso de Solano Trindade com as classes populares e a possibilidade da revitalização da cultura negra, dentro de uma invenção cultural mais ampla: a “cultura popular”.

Através do teatro, Solano estabeleceu uma direta participação no debate racial do período, combatendo pontualmente o racismo. O teatro exercia a função de representar para seu elenco a dimensão social do seu cotidiano. O artista estava adquirindo e oferecendo ao seu grupo social uma nova dignidade, ou seja, estimulando a capacidade de criar, revitalizando a inteligência, a sensibilidade e a sociabilidade presentes nas classes populares. Através da representação da “cultura popular” era possível construir uma nova consciência, um elo de ligação entre seu “lugar social” e a sociedade mais ampla. Construída no diálogo com folcloristas, as concepções da “cultura negra” elaboradas por Solano Trindade estavam inseridas no conceito de “popular”. Assim como os folcloristas e memorialistas do século XX, a cultura popular é fruto de um forte sincretismo, portanto, múltipla e híbrida, e é definida a partir da mestiçagem racial e cultural brasileira.<sup>34</sup>

A sobrevivência financeira foi uma batalha diária do Teatro Popular Brasileiro, segundo relatos orais. Além das festas organizadas na própria residência de Solano Trindade, os recursos também advinham da ajuda financeira oferecida pelos amigos do teatro, apresentados como pessoas de esquerda que frequentavam o Café Vermelhinho.<sup>35</sup> As apresentações em embaixadas estrangeiras rendiam alguns recursos para o grupo.

---

34 ABREU, Martha. Histórias da Música Popular Brasileira: uma análise da produção sobre o período colonial. In: JANCÓS, I.; KANTOR, I. (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial; Hucitec, 2001. Vol. II, p. 683-705.

35 SILVA, Mayte Ferreira da. *Depoimento sobre Solano Trindade*. Entrevista concedida a Maria do Carmo Gregório. Rio de Janeiro, julho 2003. Entrevista concedida para a pesquisa.

O exemplar do espetáculo folclórico guardado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, censurado em 21 de junho de 1952 devido às canções presentes no seu conteúdo, aponta como patrocinadores o Serviço Nacional de Teatro e a Prefeitura do Distrito Federal, o que nos faz concluir que dos órgãos oficiais adivinham recursos escassos.<sup>36</sup>

Em 1955, o Teatro Popular Brasileiro viajou para a Polônia e a Tchecoslováquia, realizando apresentações por 14 cidades, dentre elas, Varsóvia e Praga, no Festival da Juventude Comunista.<sup>37</sup> O grupo recebeu o pagamento na moeda local da Polônia que, não sendo possível cambiar no Brasil, por se tratar de dinheiro de um país comunista, foi trocado por cristais, o que garantiu o sustento do grupo por algum tempo.<sup>38</sup> Com o elenco do Teatro Popular Brasileiro, Solano Trindade participou dos seguintes filmes: *Leonora dos Sete Mares* e *Agulha no Palheiro*. Realizou em Praga, Tchecoslováquia, um documentário colorido, laureado no festival de filmes de balé. No Rio de Janeiro, sua maior participação foi em *Magia Verde*, filme ítalo-brasileiro. Trata-se de documentário premiado em Cannes.

A decisão de Solano Trindade em fixar residência com o Teatro Popular Brasileiro em São Paulo aconteceu em 1957, com a promessa de temporadas artísticas através de exposições no teatro e na televisão.<sup>39</sup> Neste mesmo ano, Solano Trindade também esteve responsável pela direção coreográfica do filme *Estouro na Praça*, que conta a história do samba. Neste período, ele já estava separado de Margarida Trindade.

Em 1958,<sup>40</sup> Solano passava por dificuldades financeiras devido ao estado de abandono do grupo na capital paulista.

---

36 TRINDADE, Solano. *Espectáculo Folclórico*. Rio de Janeiro. 1952. Biblioteca Nacional (mimeo).

37 BELLA, Ivan de Barros. Solano Trindade não há crítica, nem técnicos; folclore não é arte. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1961.

38 ROCHA, Godiva Solano Trindade. *Depoimentos sobre Solano Trindade*. Entrevista concedida a Maria do Carmo Gregório. Rio de Janeiro, julho 2003. Entrevista concedida para a pesquisa.

TRINDADE, Raquel. *Depoimentos sobre Solano Trindade*. Entrevista a Maria do Carmo Gregório. Embu das Artes, São Paulo, julho 2003. Entrevista concedida para a pesquisa.

39 OLIVEIRA, C. de. Esqueço as vezes que vou completar cinquenta anos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 out. 1957, 1 cad.

40 Nesse mesmo ano é lançado seu segundo livro: TRINDADE, Francisco Solano. *Seis tempos de poesias*. São Paulo: H. Mello, 1958.

Faltava apoio governamental.<sup>41</sup> Em setembro desse mesmo ano, ele afirmava ter realizado espetáculos nos teatros da prefeitura, o que rendeu poucos resultados financeiros. O contrato com a televisão foi uma promessa que não se cumpriu. Solano Trindade, endividado, se confessa desanimado, afirmando não desistir devido ao compromisso moral com os companheiros de cena. Entretanto, devido às dificuldades financeiras, os talentos formados não conseguem se manter no grupo.<sup>42</sup>

Em 1961, a crise financeira parecia amenizada. O teatrólogo, mais animado, informa, em entrevista, o ensaio com Micio Tati da peça *Epopéia de Palmares* (o molango) e a realização de programas de televisão com o elenco do Teatro Popular Brasileiro e que já estava planejando uma nova excursão para o exterior.<sup>43</sup>

Nesse mesmo ano, com grande cobertura de um jornal paulista, através de entrevista concedida por Solano Trindade, é anunciado o lançamento do seu livro *Cantares ao Meu Povo*. O jornal registra a trajetória do poeta relatada por Carlos Freitas, que prefaciou o livro.<sup>44</sup>

Em 1962, Solano Trindade ofereceu um curso sobre danças folclóricas brasileiras, que foi realizado no Museu de Arte de São Paulo. O evento foi patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura através do Departamento de Assuntos Culturais, órgão que abrigava a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, na época, dirigida por Edison Carneiro, personalidade influente no Movimento Folclórico Brasileiro.

Em 1963, sua atuação se deu em cursos de diversas universidades: Católica, Mackenzie, ITA, Faculdade de Direito, Fundação Armando Álvares Penteado, Faculdade de Medicina, Politécnica da USP e muitas outras. Conferências e cursos foram realizados no Museu de Arte, Instituto de Arquitetos, Faculdade

---

41 POESIA negra, social e mística no livro de Solano Trindade. *Diário da Noite*, São Paulo, [s.d.].

42 As dificuldades do TPB. *Folha da Manhã*, São Paulo, 18 set. 1958 Disponível em: <<http://www.museudofolclore.com.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2004.

43 TRINDADE diz quatro Coisas. *Última Hora*, [S.l: s.n].

44 TRINDADE, Solano. *Espectáculo Folclórico*. Rio de Janeiro. 1952. Biblioteca Nacional, Mimeografado.

Cáspser Líbero, União Brasileira de Escritores e Associação Cultural do Negro.<sup>45</sup>

Para Solano Trindade, a cidade de São Paulo era a que melhor abrigava os espetáculos folclóricos, exibindo uma intensa agenda de atividades: “São Paulo ansiosa de cultura e sabedoria das associações culturais, das escolas, do teatro, dos sindicatos, não a São Paulo das boates e inferninhos”.<sup>46</sup>

A inserção de Solano Trindade no movimento folclórico significou a possibilidade de uma elaboração sobre seu passado no bairro São José no Recife, descrito pelo poeta como composto por inúmeros grupos folclóricos.<sup>47</sup> Através do teatro o passado podia ser constantemente revivido e recriado com as lembranças de sua infância e parte de sua juventude. Seu Manuel Abílio foi uma referência na relação de Solano com o folclore regional, além de ser membro das religiões afro-brasileiras, que nos dias de folga dançava pastoril e bumba meu boi.

*Natal de minha terra/ De bumba-meu-boi/ De lapinha/ De mulata pastorinha/ De Mateu, de Bastião/ De Babau/ de Zé Tobinha...*

*O natal da minha terra/ estou cheio de saudades/ do menino deus de Olinda? Da torre de Caxangá / Ó natal da minha terra,/ você se muda pra cá,/ com mulatas e mucambos/ Com pamonhas e Muguja.../ Ó natal de minha terra!/ Por deus, se muda pra cá.*<sup>48</sup>

Suas lembranças do Recife estavam envolvidas no folclore da cidade. Uma quantidade considerável de poemas dedicados ao tema, principalmente os dispensados à cultura de matriz africana apontam o comprometimento pessoal com o assunto, não apenas como alguém que coleta dados considerados interessantes, curiosos ou artísticos. Solano Trindade estaria formulando e criando baseado em sua vivência cotidiana

---

45 TRINDADE diz quatro Coisas. *Última Hora*, [S.l: s.n].

46 Idem.

47 As dificuldades do TPB. *Folha da Manhã*, São Paulo, 18 set. 1958. Disponível em: <<http://www.museudofolclore.com.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2004.

48 TRINDADE, Solano. Natal na minha terra. In: \_\_\_\_\_. *O poeta do povo*. São Paulo: Cantos e prantos, 1999. p. 173.

do passado, reconstruído agora segundo as novas exigências do presente: preservar o que ele considerava “as tradições culturais do seu povo”. Ele era um homem do Nordeste e mesmo que por mais de dez anos afastado de Recife, suas concepções de cultura popular o remetiam às suas raízes, às suas origens. Novas aquisições serão feitas com a incorporação da cultura popular carioca presente nas rodas de samba e nos terreiros de macumba, mas sem perder a relação com a busca do “tempo perdido”, com um apego ao passado que ficou junto a Recife.

### O TEATRO POPULAR BRASILEIRO: CULTURA E IDENTIDADE NEGRA

O poema “Carro de Boi” figura na abertura do seu espetáculo folclórico censurado no Rio de Janeiro em 1952. Nele o negro é comparado ao carro de boi, rude, bruto. Porém, o carro de boi geme quando quer, o negro é cantiga, é sensibilidade, geme quando apanha. Ainda fica evidente no poema que, para o poeta, as dores do passado ainda estavam gemendo em sua alma, que seria africana, americana, universal. O espetáculo pode ser destacado como um espaço de reformulação do lugar do negro na sociedade brasileira. Da representação simbólica de uma “realidade social”, o poema se apresenta como uma proposta política que usa o “objeto” da discriminação para promover a consciência da marginalização e a possibilidade da ação.<sup>49</sup>

*Quem tá gemendo/ Negro ou carro de boi?/ Carro de boi geme quando quer, negro não,/ negro geme porque apanha,/ Apanha pra não gemer...*

*Gemido de negro é cantiga/Gemido de negro é poema.../ Geme na minha alma,/ A alma do Congo/ Do Níger da Guiné/ de toda África enfim...A alma da América.../A alma universal.../Quem tá gemendo?/ Negro ou carro de boi?<sup>50</sup>*

As reflexões realizadas junto aos outros integrantes do Centro de Cultura Afro-Brasileiro possibilitaram a Solano Trin-

---

49 SPITZER, Leo. *Vidas de entremeio: assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África ocidental 1780-1945*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. p. 193-223.

50 TRINDADE, Solano. Quem tá gemendo? In: \_\_\_\_\_. *O poeta do povo*. São Paulo: Cantos e prantos, 1999. p. 41.

dade adquirir a consciência de que sua cor de pele demarcava distinções fundamentais de integração do negro à sociedade brasileira. Solano Trindade incorporou a pigmentação de sua pele à sua personalidade, interiorizou a forma como era classificado pela sociedade e construiu um contradiscurso que o projetava como porta-voz do grupo social no qual estava inserido. Uma linguagem simples era sua bandeira; a propagação de sua autoconsciência a outros indivíduos de mesma identidade social e racial foi seu objetivo; criar laços emocionais e sociais que permitissem ao grupo subordinado fomentar movimentos de ação coletiva em prol da mudança social foi sua utopia. Ele ambicionou conduzir um processo de mudança que atendesse ao grupo racial e à classe social com os quais se identificava.

Na ressignificação da memória construída em relação ao sofrimento vivido durante a escravidão, Solano articulou versões de consciência histórica, um uso do passado que permitisse aos negros novos posicionamentos sociais no presente. Em sua obra, sua identidade se expressa dentro da consciência do tempo, elaborando uma narrativa que envolve o passado e remete ao futuro. Uma compreensão da ação humana no tempo, na leitura das diferenças sociais atribuídas aos negros e aos segmentos populares da sociedade.<sup>51</sup>

Politicamente, Solano Trindade conviveu com a ditadura do Estado Novo, sofreu as incertezas provocadas pela Segunda Guerra Mundial e se identificou com os intelectuais comunistas, principais formuladores das correlações entre o negro e o proletariado nacional, conjugando raça e classe nas formas de se conceber as relações raciais do país. Mesmo aderindo a esse projeto coletivo, o idealismo político de Solano Trindade demarcou um discurso que apontava a existência de uma questão racial no Brasil, que precisava ser contemplada na revolução idealizada.

*Blues! Swings! Sambas! Frevos! Macumbas! Jongos!*  
*Ritmos de angústia e de protesto, / Estão ferindo os*  
*meus ouvidos!... / São gemidos seculares da humanidade*

---

51 ALBIERI Sara. História pública e consciência histórica. In: ALMEIDA, Juniele Rabelo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org.). *Introdução a história pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 27.

*ferida, / Que se impregnaram nas emoções estéticas, /  
da alma americana.*

*É a América que canta... / esta rumba é um manifesto,  
/ contra os preconceitos raciais, / Esta conga é um grito  
de revolta, / contra as injustiças sociais, / Este frevo é um  
exemplo de aproximação e de igualdade.*

*Canta América, / A tua voz irá do Ocidente para o  
Oriente, / E do oriente para o Ocidente,? Porque no  
futuro, / Só teremos uma forma de arte.*

*Canta América, / Não o canto de mentira e falsidade, /  
Que a ilusão ariana, / Cantou para o mundo, / Na con-  
quista do ouro, / nem o canto de supremacia dos der-  
ramadores de sangue, / das utópicas novas ordens, / De  
napoleônicas conquistas, / mas, o canto da liberdade dos  
povos, / E do direito do trabalhador.*

*América teu nome é um poema de libertação / É o  
mundo que libertará o mundo, / Canta o poema sublime  
de redenção humana, / Destroí os algozes fascistas, /  
Para a felicidade de gerações vindouras / E salvação  
dos puros / que se confundiram na massa nazista... /  
Canta América, / Que se fará um coro de vozes / Por  
todo o Universo.<sup>52</sup>*

A “esperança” apresentada na poesia de Solano Trindade pode ser atribuída ao período iniciado em 1944, que apontava para o fim da grande guerra. A América Latina foi palco de uma onda de democratização, de tendências políticas à esquerda e de forte militância trabalhista. Esses acontecimentos não chegaram a ser um divisor de águas na história da região, mas, por todo o continente, caíam ditadores, mobilizavam-se forças populares, realizavam-se eleições com níveis de participação relativamente elevados. O período ofereceu certas vantagens para o crescimento da esquerda marxista, ligada aos diferentes partidos comunistas espalhados pela América Latina.<sup>53</sup>

---

52 TRINDADE, Solano. Canto da América. In: \_\_\_\_\_. *O poeta do povo*. São Paulo: Cantos e prantos, 1999. p. 71.

53 BETHELL, Leslie; ROXBOROUGH, Ian. (Org.) *A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 17-61.

Segundo Gilroy<sup>54</sup> “as culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separaram a genealogia da geografia e o ato de lidar com o de pertencer”. As experiências da escravidão e do pós-Abolição favoreceram o rompimento da relação objetiva de pertencimento entre “lugar, posição e consciência” e o conceito de diáspora permite pensar a identidade cultural descolada da ideia de território. As identidades são construídas, a partir da lembrança do trauma que a escravidão representou do combate ao racismo decorrente deste processo. Redes de solidariedade foram forjadas através de trocas e fluxos culturais. A identidade negra para o autor é uma construção política e histórica marcada por trocas culturais através do Atlântico. Neste contexto, as origens nacionais importam menos que as experiências compartilhadas dentro do processo de desenraizamento, deslocamento e criação cultural. O pensamento e as produções artísticas produzidas pelos negros carregam uma dupla consciência e funcionam como uma contracultura diante da modernidade.

No poema “Canto da América”, Solano Trindade posiciona-se contra as promessas não cumpridas, decorrentes do discurso intelectual do Iluminismo e da sociedade liberal, nele fundamentada, ressaltando uma interpretação da particularidade vivida pelos negros através do deslocamento e da ocupação de diferentes especialidades e territórios, demarcados por sons e ritmos associados ao protesto. São expressões culturais protagonizadas por afrodescendentes como forma de combate ao racismo. O poeta associa o negro ao trabalhador, conjugando suas múltiplas identidades. Ao se filiar ao Partido Comunista Brasileiro, Solano se aproxima de temas centrais do marxismo e de movimentos radicais, acionando uma agenda revolucionária como forma de estabelecer diálogos entre o local e o global. Uma identidade sem fronteira e territórios, localizada e analisada nas reflexões propostas pelo Atlântico negro, no caso

---

54 GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM; 34, 2001. p. 9-25.

de Solano Trindade, casa-se perfeitamente com o combate ao nacionalismo próprio da concepção marxista da luta universal.

A concepção de cultura e identidade negra de Solano Trindade associadas à memória da escravidão no Brasil e de uma herança racializada ligava o continente africano, de forma embrionária, ao continente americano. A memória da escravidão na diáspora africana pelo continente americano e a vigência do racismo decorrente deste processo foram os elementos fomentadores de sua identidade. A poesia e o teatro foram os veículos escolhidos para, através da arte, tornar públicas as suas reflexões. Foram as formas encontradas para ampliar e expandir o conhecimento produzido e a identidade construída.

Solano Trindade, pode-se dizer, possui uma biografia e uma produção que expressam uma longa história de conexões entre raça e classe que tem sido objeto de reflexão das ciências sociais no Brasil. A trajetória de vida de Solano Trindade, que atravessa várias décadas da história republicana brasileira, revela, de forma vigorosa, os dilemas de construção de identidade dos negros, sobretudo no pós-Abolição. Sua identidade se situa numa herança cultural híbrida e dinâmica, que tem nos sons e ritmos seu aporte político de luta. Sua casa é descrita como espaço familiar, acolhedor, de festa e militância política. E o teatro, um misto de tudo isso.

**PARTE III – LIDERANÇAS NEGRAS  
E MOBILIZAÇÃO RACIAL**

**“O NEGRO NUNCA FOI ESTÚPIDO, FRACO, IMORAL  
OU LADRÃO”:<sup>1</sup> HEMETÉRIO JOSÉ DOS SANTOS,  
IDENTIDADE NEGRA E AS QUESTÕES RACIAIS NO PÓS-  
ABOLIÇÃO CARIOCA (1888-1920)<sup>2</sup>**

*Luara dos Santos Silva*

*E por falar em macacos os pretos agora entenderam de fundar em nosso país uma cousa que não existia: o preconceito da cor [...]*

*Está aí no que deu toda intrigalhada feita em torno do caso Monteiro Lopes! Agora os brancos vão ver o que é perseguição [...]*

*Porque os pretos perderam a paciência e querem enfim tomar o lugar que lhes compete: vão dar a nota. Isto quer dizer muitas cousas entre as quais que o que hoje nós chamamos “cabelo ruim” vai agora ser chamado “cabelo bom”.*<sup>3</sup>

Entre fins do século XIX e início do XX estavam em pauta nas páginas de alguns dos principais periódicos diferentes questões de “interesse nacional”: disputas ideológicas no campo da política oficial, projetos de modernização do país,

---

1 SANTOS, Hemetério José dos. Resposta ao Sr. Alcindo Guanabara. *O Imparcial*, 20 out. 1913, página 5.

2 Este texto é fruto das reflexões construídas no diálogo entre as fontes e a bibliografia integrantes da pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico Raciais (PPRER) do Cefet/RJ e concluída em setembro de 2015. Como resultado da pesquisa, produzi a dissertação “Etimologias, preto: Hemetério José dos Santos e as questões raciais de seu tempo (1888-1920)”, com aprovação da banca avaliadora também em setembro de 2015. Aqui também articulei as reflexões e discussões construídas ao longo da disciplina “Pós- Emancipação em Perspectiva Comparada: Cidadania, Trabalho e Raça nos Estados Unidos, Caribe e Brasil”, ministrada pelos professores Mônica Grin e Flávio Gomes, no Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS) – UFRJ. Optei por obedecer às normas atuais de ortografia na transcrição dos trechos dos artigos de jornais para sua melhor compreensão.

3 Texto publicado pela revista *Careta* em abril de 1909 (p. 12), sob o pseudônimo “Zagloba”. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ.

educação popular, dentre outros. A temática racial também se fez presente nessas páginas jornalísticas, ganhando contornos bem peculiares quando exposta nos veículos “para fazer rir”, como a revista *Careta*, *Fon-Fon* e *Tagarela*. Sob a bandeira da ironia e do riso, eram publicados charges e textos comparando homens pretos aos macacos e outros primatas. Conforme discutem Sílvia Almeida e Rogério Silva em estudo sobre as formas de representação caricatural do negro na Primeira República, esse contexto foi permeado de grandes tensões em torno da presença do negro na sociedade brasileira, especialmente em espaços de prestígio social.<sup>4</sup>

O trecho reproduzido no início deste artigo, publicado em abril de 1909, foi retirado da revista satírica *Careta* e integra um conjunto de outros artigos publicados no decorrer da campanha eleitoral em que Monteiro Lopes, candidato negro, concorreu a uma vaga na Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro. Todo o processo, muito conturbado, culminou com a ratificação da eleição do político a despeito de muitos protestos.<sup>5</sup> A revista, assim como outros tantos periódicos da época, participava ativamente dos debates públicos defendendo pontos de vista, declarando apoio ou fazendo oposição ferrenha a políticos e outros “figurões” da então capital federal. Ironizando o possível conteúdo racial existente na recusa da vitória de Monteiro Lopes no pleito eleitoral daquele ano, a revista expressa abertamente visões estereotipadas e racializadas, ao mesmo tempo que nega a existência do “preconceito de cor” no Brasil. As questões raciais estavam também em pauta e atravessadas no cotidiano de outro homem, também negro e contemporâneo do político Monteiro Lopes: o intelectual Hemetério José dos Santos.

---

4 ALMEIDA, Sílvia; SILVA, Rogério. Do (in) visível ao risível: o negro e a ‘raça nacional’ na criação caricatural da Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 52, p. 316-345, jul./dez. 2013.

5 No texto *Manoel da Motta Monteiro Lopes, um deputado negro na I República*, Carolina Dantas faz um estudo sobre a trajetória desse político e discute a participação negra na política republicana. Um dos aspectos destacados pela autora é o amplo apoio popular obtido por Monteiro Lopes e a mobilização da questão racial em torno da tentativa de invalidar os resultados do pleito de 1909. O texto foi publicado em 2008 pela Fundação da Biblioteca Nacional e está disponível em: <<https://www.bn.br/producao-intelectual/documentos/manoel-motta-monteiro-lopes-um-deputado-negro-i>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

Neste texto me proponho a discutir algumas das questões raciais presentes no imediato pós-Abolição carioca, especialmente no que diz respeito às disputas em torno das ressignificações das visões sobre os negros e do lugar que estes deveriam ocupar na sociedade recém-saída da escravidão. Essas disputas, materiais e simbólicas, se lidas à luz das trajetórias dos próprios sujeitos negros, nos permitem conferir novos sentidos ao contexto histórico construído após o período escravocrata. Possibilitam também uma aproximação a algumas das estratégias e caminhos tecidos por mulheres e homens negros no intuito de alcançarem uma emancipação concreta, rompendo com o estigma da inferiorização racial reproduzida por práticas sociais e discursos ao longo de séculos a fio naquela que foi a última nação a abolir a escravidão. No foco dessa discussão situo a trajetória do intelectual Hemetério José dos Santos, que investiu boa parte de seus esforços na construção de visões positivas e afirmativas do negro no Brasil e no mundo. Utilizando-se fartamente dos conhecimentos históricos e linguísticos de que era possuidor, esse “homem das letras” atuou diretamente, por meio dos acalourados debates públicos e de textos escritos, na desconstrução das visões estereotipadas que circulavam em seu tempo a respeito dos sujeitos negros. Essa agência nos permite, também, discutir sobre o quanto a cultura letrada poderia ser convertida em poderoso instrumento na luta antirracista, se convertendo num caminho de emancipação, inclusão e de superação das hierarquias e desigualdades raciais. Se para alguns intelectuais e chefes políticos, nos tempos do imediato pós-Abolição, a subalternização dos negros era algo “dado” e consequência da “incapacidade” e “inferioridade” destes, para homens como o professor Hemetério estas não eram explicações verídicas e muito menos válidas.

Nascido na província maranhense de Codó, o jovem embarcou para o Rio de Janeiro em 1875, aos 17 anos, buscando meios para completar os estudos e estabelecer-se na então capital da Corte. Contam-nos as páginas do jornal *A Noite*, edição de 3 de agosto de 1939, que a viagem fora empreendida por iniciativa própria e que ele buscou ajuda junto a outro maranhense, monsenhor Luiz Raymundo da Silva Brito, à época

reitor do Colégio Pedro II. Apoiado por seu conterrâneo, o jovem Hemetério deu seus primeiros passos no exercício do magistério, função que exerceria por toda a sua vida profissional.<sup>6</sup> Assim como Monteiro Lopes, o professor Hemetério dos Santos se lançou na vida política, candidatando-se por diversas vezes ao cargo de intendente municipal,<sup>7</sup> no qual teria como incumbência atuar nas esferas de moradia, educação e saúde, e ao de deputado federal. Apesar de não ter sido eleito para nenhum dos dois cargos, buscou formas de inserção e atuação nessa esfera pública.<sup>8</sup> Seus principais meios de atuação eram, de um lado, a realização de conferências públicas e, de outro, a publicação de artigos nos diversos órgãos de imprensa existentes na capital federal.

Como professor do ensino público suscitou a discussão de questões a respeito da formação docente, dos conteúdos ministrados, além de defender e pleitear a atuação do poder público como mantenedor dos espaços escolares.<sup>9</sup> Outro tema muito presente em suas conferências e artigos de jornais foi a questão racial. Especialmente entre 1900 e 1920 é possível encontrar uma série de discussões levantadas pelo professor Hemetério a esse respeito. Um dos pontos atacados por ele se referia às hierarquias e desigualdades que teimavam em persistir,

---

6 Professor Hemetério José dos Santos: alguns dados biográficos. *A Noite*, p. 1-2, 03 ago. 1939. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>. Acesso em: 24 out. 2014.

7 O cargo de intendente municipal equivalia ao atual cargo de vereador. A lei n. 85 de 20 de setembro de 1892, que estabelece a organização municipal do Distrito Federal, define, dentre outras tantas deliberações, a composição e as competências do poder legislativo municipal. O Conselho Municipal, com funções deliberativas, seria composto pelos intendentes eleitos por meio do voto e de acordo com a quantidade de distritos. A referida legislação encontra-se arquivada na Biblioteca Digital do Senado, seção Obras Raras, disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/4>>. Acesso em: 24 out. 2014.

8 Desde os momentos iniciais da República, Hemetério investiu em candidaturas políticas aos cargos de intendente municipal e de deputado. Já em 1890 ele se candidata ao cargo de Intendente pela Chapa Operária e posteriormente pelo Partido Republicano. Em 1912 ele se lança candidato ao cargo de deputado federal. Sua atuação política vai além das candidaturas oficiais visto que ele construiu ao longo de sua trajetória pública uma série de alianças e parcerias com figuras importantes de seu tempo.

9 O professor realizou algumas conferências públicas a respeito da organização do ensino e formação docente, além de artigos também sobre o tema, dentre eles, os que foram publicados pelo periódico *O Tempo* na coluna “Pelos Escolas”, em agosto de 1892.

rebatendo veementemente as concepções de inferioridade racial dos negros devido aos três séculos de escravidão vividos.<sup>10</sup>

Antes mesmo do término legal da escravidão no Brasil, por volta de 1878, Hemetério José já atuava como professor no Rio de Janeiro. Entretanto, foi no período do pós-Abolição que ele se fez presente de modo incisivo nos debates públicos, integrando o banco dos intelectuais, dos homens versados nas letras, tal qual figuras importantes de seu tempo, como Medeiros e Albuquerque, Alcindo Guanabara, José do Patrocínio, José Veríssimo, Carlos de Laet.<sup>11</sup> Nesse contexto, podemos afirmar que os investimentos do professor caminharam na construção de uma “identidade negra positivada”, buscando romper com as perspectivas que inferiorizavam homens e mulheres negros a despeito do fim da escravidão. Esse movimento está vinculado diretamente às muitas situações vividas pelo professor e seus familiares, pois mesmo sendo membros de uma camada social letrada, urbanizada e com certo prestígio, não escaparam das situações de discriminação racial e de exclusão de determinados espaços.<sup>12</sup> Positivando a identidade negra e se opondo à discriminação racial, o professor também trazia à tona a situação de marginalização que a maioria dos negros experimentava.

Em setembro de 1913, o intelectual Alcindo Guanabara<sup>13</sup> publica na primeira página do periódico *A Imprensa*, do

---

10 Uma das conferências realizadas pelo professor e publicizada nos periódicos da época foi “Pretidão de Amor”, em 1905, no Grêmio das Senhoras do Rio de Janeiro. Nesta palestra pública, o professor lançava questões a respeito da importância da presença negra na construção do Brasil. Por conta das diversas publicações, debates e mesmo embates a respeito da questão racial, revistas satíricas como a *Careta* deram ao professor a alcunha de “vigoroso defensor das virtudes etíopes”.

11 Tais sujeitos, “homens das letras” no Brasil da Primeira República, mostram-se muito ativos nas páginas dos periódicos assim como na vida pública. Essa conjuntura histórico-cultural é discutida pelo autor João Paulo Coelho de Souza Rodrigues no trabalho “A dança das cadeiras – política e literatura na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)”.

12 Em 1917 um dos filhos de Hemetério teve matrícula negada no Colégio São Vicente de Petrópolis devido à sua cor. O professor escreveu aos jornais e às autoridades protestando contra tal situação. A notícia percorreu as páginas dos jornais do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e do Maranhão (terra natal do professor). A discriminação racial explícita vivenciada pelo filho de Hemetério motivou até mesmo a mobilização da Federação dos Homens de Cor de São Paulo, que organizou uma assembleia com esse intuito, conforme notícia o periódico *O Imparcial* em 10 de abril de 1917 (Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional).

13 Alcindo Guanabara foi um dos “homens das letras” contemporâneos do professor Hemetério. Proprietário do periódico *A Imprensa*, participou ativamente da política e da vida pública do Rio de Janeiro da Primeira República, chegando a ocupar o cargo de senador.

qual era proprietário, um ataque feroz ao professor Hemetério, “um culto espírito e uma inteligência respeitável” e que se arrogava a falar em nome dos “filhos de Cam” e a se colocar no lugar de “representante da raça malsinada”. Os ataques de Guanabara recaem sobre o fato de o professor ter recorrido ao influente político Pinheiro Machado,<sup>14</sup> em carta particular, buscando tratar de questões relativas às dificuldades enfrentadas por homens negros em ocupar determinados espaços sociais e políticos. De acordo com o autor das críticas ao “representante dos filhos de Cam”, “preconceito de raça”, “má vontade contra o negro, ódio ao negro, repulsão ao negro” não se verificavam na sociedade brasileira. A questão se explicaria, então, pelo simples fato de que em seu tempo eram “raros os negros de inteligência, energia e ‘saber querer’”. Ou seja, a questão não seria racial, mas de cunho individual. Recorrendo ao pensamento científico da época, fortemente influenciado pelas teorias raciais em voga, Alcindo defende que:

*[...] a raça definha, absorvidos os seus melhores elementos pela raça branca, mais numerosa e possuidora das melhores qualidades para a luta [...]*

*A raça depauperada já não produz tipos dessa grandeza [dos que se mostravam fortes o bastante para defenderem publicamente sua negritude]. Há o que dizemos como o professor Hemetério: “nós os negros...” Mas, a esses é uma lástima ouvi-los: a confissão é sempre um grito de angústia e fraqueza – um brado de impotência clamando misericórdia aos homens de pele branca.*<sup>15</sup>

---

14 José Gomes Pinheiro Machado (1851-1915), natural do Rio Grande do Sul, foi um dos mais ativos e influentes políticos nos anos iniciais da Primeira República. No posto de senador da República, teve papel importante na condução dos negócios políticos, apoiando os governos de Prudente de Moraes, Campos Sales, Rodrigues Alves e Afonso Pena. Além disso, foi um dos principais articuladores e apoiadores da campanha e eleição presidencial de Hermes da Fonseca em 1910. No governo deste, Pinheiro Machado se tornou vice-presidente do senado. Estas e outras informações estão disponíveis em: <[http://pt-br.senpinheiromachado.wikia.com/wiki/senador\\_pinheiro\\_machado\\_-\\_resumo\\_historico](http://pt-br.senpinheiromachado.wikia.com/wiki/senador_pinheiro_machado_-_resumo_historico)>; <[http://pt-br.senpinheiroachado.wikia.com/wiki/senador\\_pinheiro\\_machado\\_-\\_bibliografia](http://pt-br.senpinheiroachado.wikia.com/wiki/senador_pinheiro_machado_-_bibliografia)>. Acesso em: 12 abr. 2015.

15 *A Imprensa*. Rio de Janeiro, 29 set. 1913, p. 1. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.



Fazendo uso de seus conhecimentos em literatura e história, Hemetério se utiliza de textos de Camões e outros pensadores para reforçar seus argumentos contrários aos discursos que negativavam e inferiorizavam os sujeitos negros. Em sua exposição ele ratifica que tanto o aclamado escritor português, quanto o jurista Gil Vicente, de mesma nacionalidade, bem como o tenente P. Roeckel, da infantaria colonial francesa, em tempos históricos distintos, registraram boas observações dos povos africanos e negros com os quais tiveram contato.<sup>16</sup> Ao longo do texto o intelectual defende seu posicionamento em favor das boas qualidades dos negros e sua importância para a formação da nação brasileira. De acordo com ele:

[...] o negro nunca foi estúpido, fraco, imoral ou ladrão [...] *Todos sabem como o negro, em pouco tempo, vinculando-se ao solo, perdendo o hábito de nomada, adquiriu a rudimentar ciência conhecida de seus dominadores, e se tornou o único lavrador nosso, a quem, na mingua e na má qualidade dos alimentos, o inclemente sol respeitava, desenvolvendo-lhe, sem letras e sem livros, a inteligência portentosa pelo calor que lhe derramava no cérebro, dando-lhe admiráveis qualidades assimiladoras, tornando-o de cedo o só operário nosso da cidade, o abridor de roteiros, o prático de estradas de ferro, o artesão, o artista, nos vários aspectos da estética, cantor em desafios, repentista e tropeiro, tudo isto no estado de incultura, empiricamente [...]*

*Nunca a honra nacional teve defensor mais esforçado, mais dedicado e de mais épicas varonilidades. [...]*

*[...] e foi também o defensor da honra e da dignidade nacional nas cruentas e barbaramente trágicas campanhas do norte e do sul, ahi pela auroreal e fecunda regência de D.*

---

16 Hemetério destaca alguns versos de Camões em que o poeta luso, ao narrar sua viagem pela África, reforça as virtudes dos negros de “bons vizinhos” e respeitadores das leis. Já em relação ao jurista Gil Vicente, ele destaca a fala deste em relação à ausência de “expostos” e de “prostituição”. Quanto ao tenente francês, o destaque era para a “admiração” do militar em relação à “moralidade da família negra”. Todas essas observações positivas em relação ao negro expostas por Hemetério foram escritas e publicadas por seus autores, ou seja, eram de conhecimento público nos meios letrados e o intelectual negro toma como tarefa divulgá-las e, como consequência, torná-las de amplo conhecimento entre os círculos letrados brasileiros.

*João VI, e pelo enamorado governo de Pedro I, e pelo luminoso e redentor reinado de Pedro II, o imperador letrado.*

*Do eito saíam, repousavam as enxadas e as foices, empunhavam as armas, e libertos pelo dinheiro que eles próprios haviam ganho lá iam, completamente esquecidos dos maus tratos recebidos, caminho da vitória, fazendo triunfador o seu torrão querido [...].<sup>17</sup> [grifos meus]*

Buscando formas de legitimar seus posicionamentos, o professor Hemetério não mede esforços em mostrar seu farto domínio de um repertório cultural prestigiado e valorizado entre a intelectualidade carioca da época. Ao utilizar como fontes as produções literárias de intelectuais notáveis e respeitados, entendidos como referências de “bom gosto” e daquilo que era “melhor”, ele reforça seus argumentos de modo a torná-los praticamente inquestionáveis. Ou seja, não era apenas ele quem defendia as “boas qualidades” dos negros, mas também homens europeus, símbolos da cultura e da “evolução”, matrizes e fontes de inspiração para intelectuais brasileiros. Para além de comprovar as “boas qualidades negras” na história do Brasil e do mundo, o professor também transmite aos seus leitores algumas chaves de leitura para a compreensão da situação de subalternização dos negros no passado e no presente: nada além do que a exploração dos “ladrões e escravocratas”.

Ao narrar a “epopeia negra” em terras brasileiras, ele reforça o papel de “construtores do país” que os antepassados escravizados exerceram. Além disso, há também referências ao fato de que para a maioria dos que experimentaram os grillhões da escravidão, a liberdade foi algo alcançado graças ao acúmulo de meios próprios proveniente de árduo trabalho. Assimilando a cultura do seu dominador se tornaram os “operários da cidade”, “defensores da honra nacional” em diferentes campanhas de guerra, construtores da própria libertação, caminhantes “rumo à vitória”. Definitivamente entre os negros não havia nada de “fraqueza”, “estupidez” ou inferioridade. Seguindo a linha argumentativa de Hemetério, Alcindo Guanabara assim como

---

17 Resposta ao Sr. Alcindo Guanabara. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 20 out. 1913. p. 5. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

outros intelectuais da época que se filiavam às teorias de inferioridade racial negra estavam completamente equivocados.

No desenrolar do artigo são ainda mencionados o movimento insurgente da Balaiada no período regencial e diversos outros exemplos de personalidades negras, como Gonçalves Dias, Alexandre Dumas, Tobias Barreto, para reafirmar seus argumentos:

*No século passado foram dois gênios, descendentes diretos do negro, que tornaram conhecido o Brasil no mundo civilizado e artístico, e, por essa ocasião, um negro francês, Alexandre Dumas, filho do negro de mesmo nome, general de Napoleão, enchia Paris e as nações todas do universo com a fecundidade do seu talento imaginativo, excelente até agora, nem de leve sobrepujado.*

*Bem moço ainda, Gonçalves Dias era aos 30 anos, familiar da literatura alemã, cujas principais joias punha-se em vernáculo, tendo a satisfação de ver em trasladadas em vários idiomas do norte e centro da Europa as suas singulares produções.*

*Tobias Barreto era lido nas Universidades alemãs, e, dizia-me o dr. Henrique Leal, G. Dias era lido na Universidade de Bonn, sobre filologia portuguesa.*

*Ambos jamais se esqueceram de se filiar na descendência de mãe, e, em composições científicas, poesias e cartas particulares, ora públicas, ambos se queixavam da sem razão dos ataques surdos que recebiam, e de pronto os pulverizavam, como eu o tenho feito, com os ladrões e escravocratas que, na falta do negro escravo para sugarem, vivem de chupar o Tesouro Federal e a condescendente indiferença dos eleitores.<sup>18</sup> [grifos meus]*

Gonçalves Dias e Tobias Barreto, “dois gênios” e descendentes diretos do negro, apesar da grandeza de sua produção intelectual, eram alvos de “ataques surdos” provenientes dos que se recusavam a aceitar suas qualidades. Por essa situação

---

18 *A Imprensa*. Rio de Janeiro, 29 set. 1913, p. 1. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

também passava Hemetério que, assim como os seus dois antepassados negros, também “pulverizava” tais ataques. Esse negro “fraco”, “depauperado” e que estaria “definindo” existia tão somente nas conjecturas de Guanabara e dos que se filiavam a tais crenças. Tanto os negros de “altas inteligências”, quanto os pobres e analfabetos Raymundo Gomes e Cosme, líderes do movimento insurgente da Balaiada, a “epopeia maranhense de 1840”, seriam para o professor a real e mais fiel definição do negro no Brasil. Sua leitura do passado, aliada aos seus conhecimentos em língua portuguesa, apresentam ao público leitor outra versão da história negra – positiva e afirmativa.

Os tempos da liberdade não significaram para a população negra o fim das visões negativas e estereotipadas de quem eram objeto, assim como não se converteram automaticamente em tempos de melhores condições materiais de vida. Para a historiadora Wlamyra Albuquerque é muito importante discutir os impactos que o fim do direito de propriedade sobre terceiros acarretou na sociedade brasileira do pós-Abolição, com destaque ao papel central que a ideia de raça adquire e a construção de novos termos nos quais as relações sociais passaram a se dar. Nem como “aquisição de liberdade irrestrita”, nem como “completa fraude”, a Abolição é entendida por esta autora como momento de “tensão e disputa em torno dos sentidos de cidadania e liberdade”.<sup>19</sup> Esta é uma discussão crucial visto que tais perspectivas variavam bastante, podendo ter sentidos distintos para antigos senhores, antigos escravizados ou para homens negros livres, como o professor Hemetério e Monteiro Lopes. As definições do que seriam liberdade, trabalho, cidadania tanto para ex-escravizados, quanto para seus antigos senhores, assim como as relações de negociação e conflito, são importantes chaves de compreensão das sociedades que vivenciaram o pós-Abolição.

O fim da escravidão, ainda de acordo com Wlamyra Albuquerque, “favoreceu, desestabilizou e reestruturou a arquitetura social brasileira”,<sup>20</sup> sendo interpretado e experienciado

---

19 ALBUQUERQUE, Wlamyra. *O jogo da dissimulação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 97.

20 *Ibidem*, p. 98.

das mais diversas maneiras. O “respeitado pedagogo”, como era mencionado por muitos dos textos de jornais publicados entre os anos de 1900 e 1920, Hemetério José dos Santos e sua família tiveram acesso a lugares de certo prestígio, a uma boa educação formal e a cargos no funcionalismo público. Frequentando as colunas jornalísticas dos eventos sociais como “pessoas que se puderam notar”, escaparam até certo ponto das estruturas sociais racistas de seu tempo.

Ao voltarmos nossos olhos para a trajetória de Hemetério no Rio de Janeiro, percebemos que a construção de uma identidade negra positivada se fez em diferentes âmbitos da vida desse intelectual: a constituição de uma família; os investimentos em adquirir capital simbólico; a construção de nome e sobrenome respeitáveis; a participação ativa nos enredos políticos da capital federal; a participação em associações e sociedades de auxílio mútuo;<sup>21</sup> as boas relações construídas com figuras importantes e poderosas da cidade;<sup>22</sup> a construção de laços e redes de apoio mútuo junto a outros homens negros, como José do Patrocínio e Monteiro Lopes. Todos esses investimentos não podem ser encarados de modo linear, necessitando serem entendidos num contexto amplo, permeado por conflitos, alianças, consensos e dissensos. É preciso também ser entendido de modo articulado às transformações sociais e políticas pelas quais passava a então capital republicana. Como bem aponta o historiador Eric Brasil em *Áfricas, macacos e flores: os carnavais cariocas e o ensino*

---

21 Ao longo da pesquisa e seleção de fontes primárias na Seção de Periódicos Raros da Biblioteca Nacional encontrei algumas referências à participação de Hemetério em três associações: a Companhia Polygráfica, em 1891, que se propunha a reunir, publicar e distribuir manuais e compêndios pedagógicos; o Club dos Repórteres, em 1896, que se propunha a reunir todos os professores e atiradores da capital, promovendo encontros literários, festas e seções na “sala de armas”; e a Igualdade, em 1910, que reunia em seu corpo diretivo deputados, senadores e doutores como Hemetério. Esta última associação tinha por objetivo reunir recursos materiais e “dar um pecúlio de trinta contos de réis” aos herdeiros ou beneficiários dos sócios que porventura viessem a falecer. As informações sobre a Companhia Polygráfica foram consultadas no jornal *Diário do Commercio*, de 28 de fevereiro de 1891, p. 4; sobre o Club dos Repórteres, *Jornal do Brasil*, de 31 de outubro de 1896, p. 1; sobre a Igualdade, revista *O Malho*, 10 de abril de 1910, p. 20. Todos esses materiais estão localizados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, disponíveis em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

22 Em diversos momentos os jornais lançaram pequenas notinhas informando sobre reuniões e encontros entre Hemetério e políticos da então capital federal.

de história e culturas afro-brasileiras,<sup>23</sup> é de suma importância problematizar a visão de que a *europização* da cidade e o *embranquecimento* dos costumes se fez de modo totalizante. Não se fez, e é o próprio autor quem nos leva a pensar nas ambiguidades desse processo, ao afirmar e evidenciar o quanto a cidade estava permeada por disputas materiais e simbólicas.

Quais seriam, então, as possibilidades de inserção social para homens e mulheres negros numa sociedade em que, como dito anteriormente, a brancura era normatizada e altamente valorizada? Quais seriam os caminhos para ser a “antítese do negro preguiçoso, bêbado e violento, que ameaçava a ordem e a sociedade”?<sup>24</sup> Dominar a cultura letrada e possuir uma boa rede de relações foram elementos fundamentais na conquista de espaço, legitimidade e melhora nas condições materiais de vida nesse período. Entretanto, conforme evidenciado em linhas anteriores, estar em posição de prestígio social não impedia a explicitação de atitudes racistas contra tais sujeitos. Assim, nesse movimento de pensar os caminhos percorridos por Hemetério, não podemos perder de vista a existência de uma relação dialética entre sujeito e estruturas sociais. Por isso, é também muito importante resgatar as experiências de sujeitos negros, intelectuais e detentores de certo prestígio social, tal qual nosso professor. A agência negra na história do Brasil se deu das mais diversas formas e nos mais variados espaços. Ela se construiu por meio da tessitura de projetos de vida e de cidadania, como os caminhos percorridos por Hemetério dos Santos, sua esposa Rufina dos Santos e os demais membros de sua família.<sup>25</sup>

A partir do nascimento de sua primeira filha, Coema, em 1889, o professor transforma seu nome em sobrenome para todos os membros da família. Num contexto recém-saído da escravidão,

---

23 BRASIL, Eric. Áfricas, macacos e flores: os carnavais cariocas e o ensino de história e culturas afro-brasileiras. In: XAVIER, Giovana (Org.). Histórias da escravidão e do pós-abolição para as escolas. Cruz das Almas, BA: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. p. 256-257.

24 Ibidem, p. 265.

25 Ao longo da pesquisa encontrei nas fontes primárias referências sobre a família Hemetério dos Santos: composta pelo casal Hemetério e Rufina, filhas Coema e Gulgare e filhos Otávio, Aristides, Clóvis e Luiz. Todos formados nos bancos escolares e exercendo cargos no funcionalismo público.

é importante pensar no valor simbólico expresso nessa ação, pois escravizados eram obrigados a adotar por sobrenome os de seus senhores. Ainda que ele, esposa e filhos não tenham experienciado a escravidão, estavam, como sujeitos negros, todos atravessados por concepções pejorativas em torno desse pertencimento étnico-racial. Para os “Hemetério dos Santos” fazia todo sentido e importância demarcar um lugar, construindo uma identidade própria para sua família. Distante de toda e qualquer imagem ou postura estereotipada, a família Hemetério dos Santos investia na formação intelectual de seus membros e na conquista de espaços socialmente valorizados. E nesse aspecto foram bem-sucedidos, pois em periódicos mais sérios, como *O Paiz*, eram fartas as menções de modo respeitoso e de bom tom aos membros dessa família, como as que se seguem:

*Esteve ontem em festa o lar do professor Hemetério dos Santos. Sua filha, a adjunta senhorita Coema dos Santos completou mais um aniversário e isso foi motivo bastante para que os amigos e companheiros do major Hemetério dos Santos se reunissem em sua residência, à rua Barão de Ubá, em agradável reunião. [...]*

*A festa toda de caráter familiar terminou tarde da noite, deixando em todos grata recordação.<sup>26</sup> [...]*

*Realizou-se a 21 de outubro o auspicioso enlace matrimonial da senhorita Coema dos Santos com o Sr. Otávio Ferreira Pacheco.*

*A senhorita Coema dos Santos é filha do provecto educador major Hemetério dos Santos, cujos numerosos amigos foram levar à sua residência os mais fervorosos votos de felicidade ao jovem par.*

*Foram paraninfos dos noivos os Srs. General Pinheiro Machado e Exma. esposa e o Sr. Carlos Gomes Xavier e sua digna consorte.<sup>27</sup> [...]*

---

26 *O Século*. Rio de Janeiro, seção Festas, 02 out. 1908. p. 2. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

27 *A Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, seção Casamentos, p. 148, 01 nov. 1910. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

*Realizou-se domingo último, na matriz de Inhaúma, o batizado da menina Zára, filha do Sr. Octávio Hemetério dos Santos e de D. Geraldina Hemetério dos Santos e neta do distinto professor Hemetério dos Santos. Foram padrinhos a professora D. Arminda Bastos e o Sr. Tancredo Burlamaqui.<sup>28</sup> [...] [grifos meus]*

Voltando algumas linhas atrás e retomando a publicação de 1909 da revista *Careta*, em que os negros são associados à figura de um macaco, podemos fazer uma distinção bem nítida entre as formas de representar e mencionar o professor Hemetério e sua família, todos negros. Pessoas “distintas” e que realizavam eventos de “caráter familiar” com a presença de figuras proeminentes do cenário carioca daquele tempo. Nenhuma associação à “raça mal-sinada” a que se referiu Alcindo Guanabara lá pelos idos do ano de 1913. O fato de os jornais “sérios” se referirem sempre de bom tom e com palavras elogiosas ao professor e aos demais membros da família Hemetério dos Santos pode ser entendido como um reconhecimento do pertencimento deles aos estratos de prestígio social. E isso se deve, majoritariamente, aos esforços empreendidos pelo casal (de modo mais centrado na figura do professor, visto que estamos tratando de uma época em que os homens majoritariamente dominavam os lugares de fala e de ação) na ocupação desse espaço. Construir lugares valorizados socialmente para si e para os seus foi um projeto levado a cabo pela família Hemetério dos Santos e as páginas dos jornais de seu tempo estamparam esse movimento em suas páginas de diversas maneiras: através dos artigos antirracistas do professor, dando notícias sobre eventos sociais envolvendo a família ou informando sobre a atuação de Hemetério dos Santos na esfera da política oficial da cidade do Rio de Janeiro.

As questões raciais do pós-Abolição carioca estiveram muito presentes nas páginas dos principais periódicos da cidade, direta ou indiretamente, levantando discussões, abrindo espaço para embates e debates ou noticiando as tensões cotidianas que se faziam presentes nas relações sociais. Se para figuras públicas e notórias, como o

---

28 *O Paiz*. Rio de Janeiro, seção *Batizados*, 08 abr. 1915. p. 5. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

professor Hemetério e o político Monteiro Lopes, uma das questões centrais estava em fazer valer os lugares de prestígio que conquistaram, refutando estereótipos, para outros sujeitos negros, como os operários Frederico Hermes, Sabino Laurentino e José Amaral, a questão ganhava contornos ainda mais tensos. Para esses homens se fazia necessário não somente refutar os estereótipos como também impedir a perpetuação de algumas práticas escravistas, como os castigos físicos. Conforme contam as páginas do jornal *A Imprensa*, em 23 de novembro de 1911, os três homens acabaram por se envolver num homicídio após agredirem o gerente da olaria, Domingos Lopes da Cruz. Sem tecer maiores comentários ou expressar diretamente seus posicionamentos sobre o ocorrido, o texto jornalístico narra os antecedentes que levaram ao trágico desfecho das divergências entre os empregados e o gerente assassinado:

*Esse modo grosseiro de tratar os homens que necessitam trabalhar ali não tem agradado, é claro, a esses operários que o têm suportado devido à necessidade de ganhar o pão. Os gritos e repelões têm sido aturados com muita calma, mas hoje, essa calma se perdeu diante da atitude agressiva de Domingos.*

*Na olaria trabalhavam, por volta do meio dia, os oleiros Frederico Hermes, de cor parda, de 18 anos de idade, solteiro, morador à rua Fernandes, n. 185, e José Amaral, morador à travessa Cruz Gomes, n. 03, em Niterói. Àquela hora entrou ali Domingos. Era a hora do almoço e Domingos distribuiu dinheiro aos oleiros, dizendo-lhes que o trabalho deles não valia um caracol, que era menor em valor do que comiam.*

*Como os operários protestassem, entendeu Domingos distribuir correíadas pelos homens, com a correia que tinha à mão. Diante da agressão, os três [Frederico e Sabino e José] armaram-se de paus, pedras e tijolos, havendo um verdadeiro conflito entre os três operários e outros que vieram em auxílio de Domingos.<sup>29</sup>*

---

29 *A Imprensa*. Rio de Janeiro, 23 nov. 1911. p. 3. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 28 mar. 2015.

A tentativa de controle sobre o trabalho e sobre os corpos dos operários, levando o gerente Domingos Lopes da Cruz a agredi-los fisicamente por não aceitar seus protestos, 23 anos após o fim da escravidão, nos fornece alguns elementos para pensar a respeito da “reestruturação da arquitetura social”, conforme pontua a historiadora Wlamyra Albuquerque. Frederico Hermes, Sabino Laurentino e José do Amaral podem não ter tido a experiência de viver numa sociedade escravista (Frederico, por exemplo, nasceu em 1892 ou 1893). Viveram, contudo, experiências de (re)definição das relações de trabalho e de poder, de racialização e disputa constante em torno das mudanças nos códigos hierárquicos em relação ao pertencimento racial. Estamos diante de uma situação em que três operários negros estão, em tempos de liberdade, sendo agredidos fisicamente, assim como ocorria aos sujeitos negros escravizados algumas décadas anteriores. O texto jornalístico não levanta essa questão e também não fornece meios para que façamos uma associação direta entre preconceito racial e agressão física, porém isso não nos impede de problematizar acerca das relações de poder e as formas de seu exercício experimentadas por negros e não negros no contexto do pós-Abolição carioca.

A associação entre homens negros e primatas, encontrada fartamente nas páginas das revistas satíricas, e a autoridade para agredir fisicamente os funcionários de uma fábrica fazem parte de uma lógica hierarquizada consolidada ao longo dos três séculos de regime escravista no Brasil. O incômodo gerado pela presença e autoafirmação de sujeitos negros em espaços de prestígio social, expresso nas satirizações de revistas como *Careta*, *Tagarela* e *Fon-Fon!*, assim como as agressões físicas e verbais sofridas cotidianamente pelos operários Frederico Hermes, Sabino Laurentino e José Amaral em seu local de trabalho são facetas de um processo tenso de (re)definição dos lugares sociais nos anos que se seguiram ao fim da escravidão negra.

Retomando os apontamentos feitos por Wlamyra Albuquerque, nos momentos iniciais do pós-Abolição havia uma dubiedade entre a ruptura das relações escravistas e o empenho pela continuidade das hierarquias.<sup>30</sup> Essa dubiedade não se des-

---

30 ALBUQUERQUE, Wlamyra. *O jogo da dissimulação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 125.

fez nas décadas posteriores à Abolição, mas, ao contrário, se fez presente das mais variadas formas, ora de modo implícito, ora explícito. As situações debatidas anteriormente evidenciam a tensão entre a “continuidade das hierarquias” e a ruptura de um mundo pautado pelo escravismo. Tensões, conflitos, consensos e dissensos que nos descortinam um cenário no qual as “permanências” e “rupturas”, “transformações” e “continuidades” pautam as relações sociais no pós-Abolição. Frederico, Sabino, José, Hemetério, Monteiro Lopes, Rufina, dentre tantos outros mulheres e homens negros, experienciaram esse processo de permanências e rupturas bem distantes do paradigma do “negro passivo”. Foram sujeitos que, a despeito de toda a complexa estrutura social excludente na qual estavam inseridos, construíram suas agências e buscaram meios de escapar a tais estruturas. Atréladados a elas, porém não imobilizados por elas.

\* \* \*

Ao longo da pesquisa procurei discutir a respeito dos investimentos empreendidos por Hemetério a fim de construir um lugar valorizado para si e para seus familiares numa sociedade do pós-Abolição e fortemente marcada por visões estereotipadas em torno dos sujeitos negros. Cabe aqui levantarmos algumas questões em torno do que o sociólogo Roger Bastide<sup>31</sup> qualificou como “novo negro” em suas reflexões em torno dos “efeitos do preconceito de cor”. Investigando o contexto das relações de classe e de raça na cidade de São Paulo das primeiras décadas do pós-Abolição, o autor discute os modos pelos quais alguns negros que conseguiram ascender socialmente se inseriram no que ele chama de “mundo dos brancos”. Para Bastide, dentre outras coisas, o negro que ascende à classe média investe seus esforços em se distanciar da classe baixa, criando para si uma aura de “respeitabilidade” e “honorabilidade”. A criação de clubes, federações e de uma imprensa negra em São Paulo, após a Primeira Guerra Mundial, seria, pois, o momento em que os negros “tomaram consciência de sua condição” e de

---

31 BASTIDE, Roger. *Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*/ Roger Bastide, Florestan Fernandes. 4. ed. rev. São Paulo: Global, 2008. p. 198-200.

“negrura”. Nesse momento é que se constrói, de acordo com Bastide, uma “ideologia de cor” em que o combate ao racismo e a “defesa do preto” se unem. Essa ideologia, expressa por meio das páginas de periódicos como *A Voz da Raça*, se manifestaria como negação de traços africanos e recusa de tradições como as congadas e batuques e na “imitação” dos costumes e manifestações culturais brancas. Bastide chega a definir que tais sujeitos aceitavam como “verdade” os estereótipos construídos pelos brancos sobre os pretos e que os investimentos em prol da instrução, da “boa postura”, da não vadiagem e do abandono da bebida poderiam ser resumidos na seguinte assertiva: “Sempre a imagem do ‘novo negro’ que é preciso substituir à antiga”.<sup>32</sup>

É inegável que as teias ideológicas que deram sustentação a esse mundo pós-escravidão estiveram embebidas em valores brancos e serviram para consolidar a branquidão como norma. Não podemos, entretanto, excluir desse processo as leituras próprias que sujeitos negros fizeram desse mundo, seus projetos alternativos, seus anseios e expectativas de (re)construção dos lugares que ocupavam na sociedade.

Esse mundo que se modernizava, tanto em São Paulo, quanto no Rio de Janeiro,<sup>33</sup> guardadas as suas especificidades históricas, era também lido por esses sujeitos negros e não simplesmente “copiado”. Essa (re)leitura poderia significar o reposicionamento de discursos e compreensões sobre o negro, tais como se propunha o intelectual Hemetério dos Santos. Essa crítica ao “afastamento” do negro de suas raízes africanas traz certa dose de essencialização no sentido de que procura localizar os sujeitos negros dentro de uma forma determinada de negritude, talvez a única possível e desejável aos olhos de intelectuais como Bastide. Suas reflexões vão além, é claro, de pro-

---

32 Bastide afirma que esse “mundo branco” é construído de modo que o próprio negro se torna imerso nesses valores através dos processos de socialização empreendidos pela educação. Assim, “mostrar-se bem vestido” e agir “como um *gentleman*” sintetizariam o processo de incorporação de uma “moral dos brancos”. Essa incorporação seria a justificativa para o investimento em cursos de alfabetização, de costura e nas orientações em prol da “boa moral” estampadas nas páginas de seus jornais.

33 A cidade do Rio de Janeiro, então capital republicana, viveu em fins do século XIX e início do XX grande efervescência cultural e arquitetônica, ganhando novas avenidas e reformas com o intuito de ser alçada ao *status* de “Paris dos Trópicos”.

por “enquadramentos” e são muito importantes para pensar a respeito das construções ideológicas que se materializavam na exclusão do grande contingente de negros dos espaços de privilégio e de poder.

É em meio a todo esse movimento que se constrói de modo mais incisivo o Hemetério como intelectual negro. Isto deve ser entendido não como um movimento linear de trajetória, mas como algo atrelado ao momento histórico vivido pelos habitantes da então capital republicana em interlocução mais ampla e abrangente com o mundo europeu: forte investimento numa cultura letrada e erudita, transformações e processos de modernização ocorridos na organização espacial, além dos embates sociais, políticos e culturais travados, a partir desses movimentos. Um movimento em direção à “modernidade”, rumo ao “progresso”, ao “erudito”. O movimento de aproximação a estes valores fez parte também do horizonte de homens negros e mulheres negras nas sociedades do pós-Abolição.<sup>34</sup> O sociólogo Antônio Sérgio Guimarães<sup>35</sup> discute algumas questões sobre a chamada “modernidade negra”, definindo-a como um movimento que teve o sentido de inclusão dos negros à sociedade ocidental, em termos culturais e simbólicos, e que se iniciou a partir dos processos de abolição da escravidão ocorridos nas colônias ao longo do século XIX. Esse movimento envolve, ainda de acordo com as perspectivas do autor, a representação europeia de si próprio de modo mais inclusivo, de um lado, e, de outro, a aquisição dos códigos culturais europeus por parte dos africanos, bem como a aquisição do estatuto formal de liberdade e igualdade. Para além deste estatuto formal foi necessário aos sujeitos negros como Hemetério comprovar a todo o momento sua filiação à “modernidade”, a essa civilidade moderna com ares europeus, mas fruto da relação constante entre texto e contexto brasileiros.

---

34 A historiadora Giovana Xavier Cortes, em sua tese de doutoramento a respeito do desenvolvimento de um “capitalismo negro” no pós-emancipação estadunidense, discute a atuação das mulheres negras no sentido de construir para si uma “feminilidade respeitável”.

35 GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. 2002, p. 1-3. Disponível em: <<http://www.fllch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20e%20modernidade%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

Importa, pois, como propõe a historiadora Giovana Xavier em *Branças de almas negras?: beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890-1930)*<sup>36</sup> ir além das interpretações que situam sujeitos negros em seus movimentos de inclusão ao mundo moderno como fruto simplesmente do desejo de “embranquecimento”. Ao descortinar os modos pelos quais as mulheres afro-americanas atuaram na (re)constituição de suas feminilidades, a autora nos ajuda a entender que esses movimentos estavam atrelados a uma luta mais ampla por direitos e à superação da condição de “quase-cidadãs” experienciada pela população negra nos tempos de liberdade. Assim, “boa aparência” e desconstrução de estereótipos a respeito do negro, tão cristalizados nos tempos de escravidão, faziam todo sentido num mundo urbanizado, industrializado, “moderno”.

Em nosso caso, também podemos optar por essa perspectiva de compreensão ao percebermos que também fazia muito sentido para sujeitos como Hemetério, Monteiro Lopes, Aristides, Coema, Gulnare, Rufina, dentre outros, ocupar novos lugares sociais em tempos de liberdade. Todos tiveram acesso à educação formal, ocuparam lugares de certo prestígio e honorabilidade e mesmo não tendo vivenciado a experiência direta da escravidão estavam marcados por ela e imersos num universo social em que estereótipos eram a todo o momento atrelados ao seu pertencimento étnico-racial. Assim como o “crioulo Dudu” investigado e descortinado pela historiadora Martha Abreu<sup>37</sup> que “podia e queria” tomar partido na política da capital republicana, os sujeitos aqui mencionados também podiam e queriam viver esse mundo moderno e que se abria ao cosmopolitismo. Tal escolha nada tem a ver com “querer ser branco” ou negação da negritude. Se para alguns intelectuais negros em sociedades pós-escravidão, como Marcus Garvey, a luta contra as opressões

---

36 XAVIER, Giovana. *Branças de almas negras?: beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890-1930)*. 2012. Tese (Doutorado em História Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

37 ABREU, Martha. O crioulo Dudu: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor, 1890-1920. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, jan./jun. 2010. p. 92-113. Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/topoi20/topoi20\\_07artigo7.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi20/topoi20_07artigo7.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2014.

racistas significaram lançar mão de discursos que valorizavam as heranças africanas e a própria África,<sup>38</sup> para outros essa pode não ter sido a escolha e via para se fazer sujeito.

O homem negro, intelectual, especialista em Língua Portuguesa, com vastos conhecimentos em História traduzia em si mesmo essa identidade negra positiva e afirmativa. As poucas fotografias dele a que tive acesso, como as reproduzidas a seguir, nos mostram esse “negro moderno” que não se enquadrava nas imagens estereotipadas e que também não negava seu pertencimento étnico-racial:

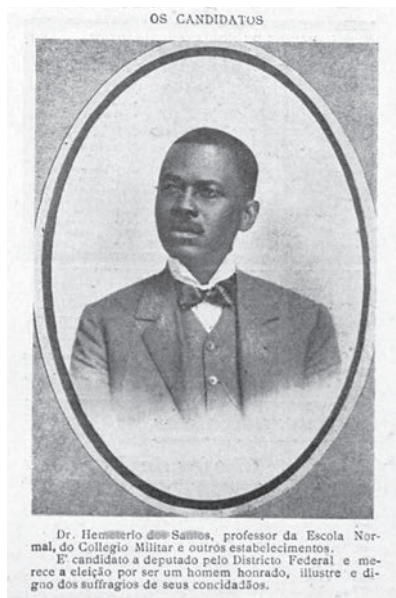


Figura 2 – CANDIDATO independente ao cargo de deputado federal do Rio de Janeiro. *O Malho*, Rio de Janeiro, 1912

---

38 O movimento em prol de um “Nacionalismo Negro” e de um “Pan-africanismo”, liderado por Marcus Garvey, se construiu no início da década de 1910 em território jamaicano, mas expandiu-se também para os EUA. O “Garveyism” como filosofia e bandeira de ação política inspirou *blacks* ao redor do mundo na luta contra ideologias racistas opressões pautadas nas mesmas. Essas e outras informações se encontram disponíveis em: <<http://www.international.ucla.edu/africa/mgpp/introduction>>. Acesso em: 24 set. 2014.



Figura 3 – Corpo docente do Colégio Militar, s/d. Na primeira cadeira à direita está sentado o professor Hemetério dos Santos. De autor não identificado, a imagem originalmente compõe o acervo do Arquivo do Exército Brasileiro.

Fonte: MÜLLER, Maria Lúcia Rodrigues. *A cor da escola: imagens da Primeira República*. Cuiabá, MT: Entrelinhas/EdUFMT, 2008, p. 92

Em se tratando dos investimentos do professor Hemetério é ainda mais interessante percebermos que sua opção por ser um “negro moderno” trajado de fraque e fumando charuto não excluía a presença africana. Essa África, contudo, nada tinha a ver com a “barbárie” e a “incivilidade” que povoavam os discursos e imaginários de grande parte das pessoas em tempos de teorias raciais. Em muitos de seus textos ele reforça as “boas qualidades” do negro, em solo brasileiro ou africano, como elementos reais e de importância para a sociedade brasileira. Como homem republicano, brasileiro, residente em uma capital que se abria para o “mundo moderno”, ele não negava as raízes africanas que faziam parte de sua própria trajetória assim como da nação. Mas não precisava ser africano e certamente não fazia parte dos seus horizontes “retornar” à África. No artigo endereçado ao seu correligionário Alcindo Guanabara em 20/10/1913, já mencionado anteriormente, Hemetério chega mesmo a propor uma inversão no que se refere aos discursos e entendimentos sobre o continente negro: *“As suas grandes qualidades de amor, de ordem e de progresso é que compeliram as nações modernas a escravizá-lo,*

de preferência às outras raças [...]”.<sup>39</sup> Segundo ele, os europeus que passaram pela África (Angola, Guiné, Cabo Verde) muito se admiraram e registraram que a única diferença entre eles e os negros era a cor da pele. Hemetério destaca como uma das provas de seus argumentos a fala do padre Antônio Vieira a respeito dos habitantes da Ilha de Santiago, em Cabo Verde:

*São todos pretos, mas somente neste acidente se distinguem dos europeus. Têm grande juízo e habilidade e toda política que cabe em gente sem fé e sem muitas riquezas, que vem a ser o que ensina a natureza. Há aqui clérigos e cônegos tão negros como azeviche, mas tão compostos, tão autorizados, tão doutos, tão grandes músicos, tão discretos e bem morigerados, que podem fazer inveja aos que lá vemos nas nossas catedrais. [...].<sup>40</sup>*  
[grifos meus]

E, como “Foi desta gente que se povoaram os campos de... Portugal e os do Brasil...”, era extremamente incorreto, sob a perspectiva do professor, negar as qualidades dos negros de lá e também dos de cá. Essa África cheia de homens e mulheres de qualidade, tal como apontam depoimentos de europeus ao longo da História, assim o é porque em pouco se diferencia do padrão e modelo europeu. A negrura da pele era a única distinção entre africanos e europeus. A referência principal para ele era a civilização portuguesa. Essa nação era douda, detentora do saber relevante e as qualidades dos negros residiam, assim, na capacidade de incorporarem essa cultura a despeito das agruras da vida escrava:

*A sua língua [portuguesa], por isso mesmo a mais rica do universo, a mais plástica, foi a primeira que o Oriente ouviu, e que chamou o africano para ajudá-lo na grande empresa de integrar e confraternizar a humanidade, pelo sentimento, na sua mais alta compreensão.<sup>41</sup>*

---

39 Resposta ao Sr. Alcindo Guanabara. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 20 out. 1913. p. 5. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

40 Idem.

41 Resposta ao Sr. Alcindo Guanabara. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 20 out. 1913. p. 5. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

Vimos algumas linhas atrás que o professor reconhecia e se opunha de modo veemente aos lugares sociais ocupados por seus contemporâneos negros, bem como aos discursos pejorativos e estereótipos associados aos seus semelhantes. Poderíamos supor, então, que ele desconhecia a associação direta entre escravidão negra e hierarquias raciais? Poderíamos entender que ele não fazia uma leitura “correta” dos fatos históricos ao engrandecer a colonização portuguesa? Mais do que estabelecermos respostas a tais questões, podemos tecer considerações a respeito e a principal delas é a de que as disputas pelas (re)configurações dos lugares a serem ocupados pelos negros na sociedade republicana e do trabalho livre situavam-se também (e talvez principalmente) no campo ideológico. Essas reconfigurações cruzavam muitos caminhos, se localizando na construção de outros olhares, outras falas, bem como outras perspectivas a respeito do negro e que se traduziriam, certamente, em formas concretas de superação das muitas barreiras encontradas por tais sujeitos.

Convencer um leitor e correligionário, que frequentava os mesmos cafés da elegante rua do Ouvidor, que também falava francês e viajava para a Europa, de que aqueles negros que havia bem pouco tempo eram símbolos da escravidão e do “atraso” em todos os aspectos, requeria lançar mão de recursos discursivos muito convincentes e atraentes. Requeria habilidade com as palavras, apesar da firmeza; requeria tecer comparações com o modelo português e mesmo reforçar as virtudes deste como a que repreender os brasileiros por não o estarem seguindo no que se referia às questões raciais. Era mesmo bastante ousado, pois chegava a questionar os lugares que seus pares ocupavam enquanto intelectuais e detentores de conhecimento: “V. ex. parece desconhecer o papel português na civilização mundial”.<sup>42</sup> Uma advertência ao seu interlocutor Alcindo Guanabara, que bem poderia ser endereçada aos demais leitores que também manifestassem uma postura de desprezo e de inferiorização dos negros, se afastando dos ensinamentos portugueses.

---

42 Idem.

Essa disputa por novas concepções não se propõe a distinguir “novos” e “velhos” negros, tal como ocorre nas experiências vivenciadas pelos afro-americanos, em especial as mulheres, conforme as discussões levantadas pela historiadora Giovana Xavier. Esses recursos discursivos empreendidos por Hemetério se propõem a convencer os leitores de que o negro continuava sendo portador de todas as qualidades aventadas por ele nesses “passaios” ao passado. Qualidades que os colocavam no mesmo patamar de importância que os portugueses colonizadores do passado e, por conseguinte, aos homens brancos do seu presente.

*Sejamos brasileiros, [ilegível] e aumentando a herança que, orgulhosamente, nos deixaram os nossos maiores [portugueses], e não a afeiemos por imitações descabidas...*

*Disso é que devemos nos envergonhar, e não de termos sangue de negro e de africano... [...]*

*O que nós brasileiros, filhos de portugueses e dos negros, por sangue, por linha ou pelo destino, queremos é uma civilização republicana, democrática, dirigida pela virtude, pelos talentos e pela bondade [...].*<sup>43</sup>

Na defesa contundente de “uma raça”, a negra, Hemetério lograva convencer seus leitores e correligionários e liquidar o opositor Alcindo Guanabara, reforçando as qualidades dos africanos e dos afro-brasileiros, lançando mão de reflexões em torno das relações raciais em diferentes lugares do mundo. Vejamos:

*Quando até nos Estados Unidos do Norte Roosevelt e os da sua numerosa legião querem pelo amor unir todas as raças, quando é iminente a vitória futura do Japão, acabando com as castas, causa nojo ler o que ditou v.ex., à face dos seus patrícios, que desta sorte, foram castigados por haverem rebaixado o senado da república, contaminando-o de asquerosa lepra cerebral, pondo ali um inimigo da Pátria, escravagista impenitente, exemplo repugnante de mau chefe de família, mau marido e mau pai.*<sup>44</sup>

---

43 Resposta ao Sr. Alcindo Guanabara. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 20 out. 1913. p. 5. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

44 Idem.

Em 4 de novembro de 1913 *O Imparcial* publica na íntegra uma carta assinada por Danton Benedito Valladares, professor da Faculdade Livre de Direito, sob o título “Em defesa de uma raça”. Nessa carta o professor de Direito apoia Hemetério:

*Assim, sem compartilhar da aspereza dos seus conceitos, em relação ao aludido senador [Alcindo Guanabara], não conhecendo sequer de ‘inde irae’, venho apenas felicita-lo pela erudição histórica e sociológica que revelou em sua carta que li hoje n’ O Imparcial.*

*Não somente por isso, como pela justiça (e a justiça edifica sempre), que distribuiu à raça negra, em tese, e quanto ao seu papel em nossa história, venho aplaudir e corroborar o seu trabalho. Ai se construiu um padrão de glória, ao negro, pela sua energia, pelo seu trabalho frutuoso, e pelo predicado de bondade de coração, quicá o que mais eleva o homem e serve à civilização democrático-cristã.<sup>45</sup>*

Muito agradecido, Hemetério responde à carta de apoio recebida, em 11 de novembro de 1913, ocupando também duas colunas de *O Imparcial*. Mais uma vez expõe seus conhecimentos históricos ao falar da condição do negro e das relações raciais no mundo. Vejamos, pois, sua defesa em prol dos valores “modernos” e “civilizados” que ingleses, franceses e mesmo portugueses carregavam consigo:

*É como dizeis vós, meu Dr. Valladares: a América do Sul, bem como o mundo inteiro, grande dívida tem para com essa gente [africanos e seus descendentes] e é chegado o tempo de pagamento.*

*A França, como cérebro do mundo, já começou o seu resgate. Os seus maiores pensadores esperam restaurar as forças nacionais, apelando para as suas colônias africanas: a África Ocidental e a África Equatorial serão em breve a resistência na produção pelo caldeamento e darão inteligentemente, como já o dão empiricamente, contingentes para o Exército, Marinha, para as indústrias do campo e da cidade.*

---

45 *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 04 nov. 1913, p. 6. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

*A Algéria [Argélia] é já a França para além do Mediterrâneo. [...]*

*(...) o coronel Mangin traça num volume de perto de quatrocentas páginas, a organização do Exército continental e colonial por contingentes negros, e entoa agradecido em nome da humanidade, os epínícios das antigas e medievais vitórias etiópicas. [...]*

*Sigamos o exemplo da França, e não nos inquietem os conceitos de visitantes que não vêm explorar, e das peruas, como esta Irma Hudsperth que aqui julgou encontrar etíopes, famintos faunos que lhe convertessem a fealdade envelhecida em louras libras esterlinas.*

*E acresce que nós que, singularmente trouxemos o negro a formar a família brasileira, temos a mais nobre missão entre as nações modernas, a de sermos a Canaã de todos os povos, sem distinção dessa coisa que se chama raça [...]*

*Preparemo-nos, para receber e aumentar, sob a boa orientação latina, os contingentes crematísticos que nos hão de vir, proximamente, dos Estados Unidos do Norte, após a futura lição de humanidade que lhe dará o Japão portentoso. [...].<sup>46</sup> [grifos meus]*

A “modernidade” das nações europeias, como a França, e mesmo o Japão, que daria uma “futura lição de humanidade” aos Estados Unidos já haviam iniciado direta ou indiretamente a “nobre missão” de extinguir as distinções baseadas no perencimento racial. Notemos que sua fala se dá no intuito de defender a convivência entre todas as raças, numa “Canaã de todos os povos”.

Esse projeto de “modernidade” não explicitava, ao menos de acordo com os textos encontrados, o intuito de “reformulação” ou “reconstrução” do negro. O que se vê são estratégias discursivas em que a valorização e positivação da figura do negro, africano ou brasileiro, apresentam o claro intuito de convencer seus pares de que era possível aos negros participarem dos negó-

---

46 *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 11 nov. 1913. p. 3. Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional/RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

cios da modernidade, no Brasil e no mundo. Sendo detentor da capacidade em assimilar as qualidades intelectuais e de organização social europeias, os negros estavam mais que gabaritados a tomarem assentos nos lugares sociais de prestígio, poder e de intervenção política. E isto era uma dívida a ser resgatada devido aos longos anos de exploração e espoliação sofridas pelos negros ao redor do mundo. A história de quatro mil anos antes de Cristo era mais um dos argumentos a corroborar sua tese de que tais sujeitos, detentores de “épicas varonilidades” em tempos longínquos, mantinham sua importância e qualidades para ocupar um lugar no presente que lhes pertencia havia muito:

*[...] o sempre legendário Nilo nos mostrou a mais antiga civilização egípcia – fomentada por exércitos regulares de negros, leoninamente inclitos nos combates, fundando, com essa coragem indomada, a primeira civilização no Mediterrâneo, fonte da civilização grega, gérmen de todas as civilizações latinas, consolo, tranquilidade e regalo do planeta – indústria, arte na sua concepção mais elevada, e conforto de todo homem digno da criação.*

*Tudo isto sem contestação porque esses exércitos de negros do Alto Nilo, os semeadores dessa cultura, colonizando a Núbia e a Etiópia, e levando-os até ao Eufrates.*

*Nessa península, onde a terra se acaba e o mar começa, desde o século VIII da nossa era, encontram-se, na Espanha, exércitos negros de quarenta a cem mil homens. Marius Ary-Leblond, pela “Sociedade de Antropologia de Berlim”, diz que o “grosso do exército árabe se compunha de escravos negros, chamados ‘fetawies’.”*

*Westein, o mais erudito e o mais conhecedor profundo dos árabes, fez notar que nas suas mais importantes guerras e conquistas, as funções principais são confiadas a escravos negros e de força atlética, a couraceiros pretos. Estes, nascidos quase sempre nas suas tribos, educados para o combate, como gladiadores romanos, são verdadeiros heróis de campanhas.<sup>47</sup>*

---

47 *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 11 nov. 1913. p. 3.

A África e os negros definitivamente eram, para o professor Hemetério, os verdadeiros “civilizadores” da humanidade, detentores de conhecimento e isso quem comprovava eram os “grandes intelectuais” europeus mencionados por ele ao longo do texto. Passado e presente se misturavam nessas narrativas e as leituras do professor em relação aos processos de dominação europeia e colonização, tanto na América dos séculos XIV ao XVIII, quanto na África dos séculos XIX e início do XX, se coadunavam no sentido de reforçar as “altas qualidades africanas”. Ou seja, tais processos tiveram na figura do negro e da África o elemento central não por conta dos discursos em prol da “necessidade” de intervenção europeia contra o “barbarismo” e a “não civilidade” desses povos, mas, ao contrário, tais intervenções seriam uma forma de incorporação e reconhecimento do elemento negro como colaborador da “obra civilizatória”.

#### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Para concluir as reflexões desenvolvidas neste texto, retomo algumas das ideias colocadas nas linhas iniciais em torno da construção de uma “identidade negra positivada” por parte do professor Hemetério e de outros sujeitos negros no período pós-Abolição. Uma delas é a da agência negra no movimento de ocupação de outros lugares sociais para além dos da marginalização social. Negros que “podiam”, “queriam” e tomavam parte nos assuntos intelectuais, modernos, políticos e estéticos da cidade.

As relações sociais no pós-Abolição não mais deveriam estar assentadas nas figuras de “senhores” e “escravizados”, mas em relações de igualdade, de direitos e deveres entre cidadãos e o Estado. Contudo, as hierarquias sociais com base nos pertencimentos étnico-raciais não se desfizeram com a Abolição. Ao contrário, foram reatualizadas e ressignificadas cotidianamente nas vidas de sujeitos negros e não negros, por meio de práticas que situavam e ratificavam na subalternidade o lugar dos primeiros? Os sentidos sociais de ser “negro” e “preto” veiculados pelos periódicos da capital têm um peso

importante na configuração desse cenário. Igualmente importantes são os investimentos de Hemetério na contramão das imagens pejorativas, risíveis e racistas estampadas em textos escritos e imagéticos, publicados por revistas satíricas como a *Careta*. Sua estratégia antirracista não era a do silenciamento da cor, mas, ao contrário, a da positivação dos aspectos fenotípicos assim como da importância crucial dos africanos e de seus descendentes na construção do Brasil.

Negando para afirmar, nosso professor fazia contínuas referências às boas qualidades dos negros, lançando mão de conhecimentos históricos, apelando a um passado de grandes feitos e de “épicas varonilidades” negras. Se as teorias raciais localizavam no pertencimento étnico-racial negro a origem dos males e das desigualdades, alguns “homens das letras” como o professor Hemetério seguiam em sentido oposto, reafirmando o peso dos aspectos históricos na construção e consolidação das hierarquias sociais. Nosso professor salientava, inclusive, que as populações negras haviam sido extremamente exploradas ao longo da história da humanidade e que “era chegada a hora do pagamento”.

Outro ponto importante e que tomo de empréstimo das reflexões desenvolvidas por Giovana Xavier é o do distanciamento de qualquer leitura que “enquadre” os sujeitos históricos investigados. Estamos tratando de homens e mulheres, ainda que o foco esteja na figura do professor Hemetério, que faziam parte de um universo social e que dialogavam com seus signos, valores e regras a todo o momento. Fazendo escolhas, filiando-se ou não a determinadas visões ideológicas, tomando ou não partido. Atravessados por algumas questões em comum, como a experiência da discriminação racial, tais sujeitos viviam a experiência de serem negros das mais variadas formas, e trazer à tona essa complexa teia ajuda a ampliar o debate histórico sobre a questão racial no Brasil.

# MOYSÉS ZACHARIAS: CARNAVAL, CIDADANIA E MOBILIZAÇÕES NEGRAS NO RIO DE JANEIRO (1900-1920)

*Eric Brasil*

## INTRODUÇÃO

O carnaval é o lugar da cultura negra? As festas e batuques são os espaços em que homens e mulheres negras se fazem visíveis e se sentem mais à vontade? A cultura, em suas múltiplas possibilidades, é o *locus* do negro na sociedade brasileira? Aparentemente, durante décadas, intelectuais das mais variadas correntes de pensamento parecem ter respondido afirmativamente essas questões. Muitos deles não viam contradição em defender políticas repressivas de controle social, baseadas em argumentos racistas, e ao mesmo tempo valorizar – ou pelo menos reconhecer – a contribuição da população negra para a cultura carioca e nacional.

Por intermédio de folcloristas e memorialistas do fim do século XIX até o tempo presente, mulheres e homens negros se viram representados em livros, jornais, músicas, espetáculos teatrais, no rádio, na televisão e atualmente na internet em recortes culturais. No caso da cidade do Rio de Janeiro, o carnaval foi construído como o espaço de participação negra por excelência, como se confirmasse uma “vocaçãõ” para a festa.

Porém, e nos demais 362 dias do ano? Os negros e negras retornariam para seus casulos aguardando o próximo carnaval para desabrochar como mestres-salas e porta-bandeiras? Por onde esses sujeitos circulavam, o que faziam para ganhar a vida, quais seus projetos, quem eram seus aliados e interlocutores? Estariam preocupados apenas com o carnaval? Para responder tais questões é preciso pesquisar, rastrear e reconstruir as redes

sociais, as teias costuradas no cotidiano por esses sujeitos negros ao longo do ano. Neste artigo busco analisar os caminhos trilhados pelo cidadão negro Moysés Zacharias da Silva, membro e fundador de sociedades carnavalescas, sindicalista, eleitor e membro da Guarda Nacional. Assim, o artigo tem como foco a compreensão e a análise das estratégias de mobilização, partindo da experiência de Moysés Zacharias da Silva, para entendermos as experiências cidadãs de negros no pós-Abolição carioca, mostrando que esses indivíduos não entendiam sua realidade apenas nos limites da festa carnavalesca.

Só foi possível alcançar tais resultados, a partir do cruzamento de informações das mais variadas fontes, iniciando pela documentação policial relativa aos pedidos de licença para funcionamento das associações carnavalescas – no Arquivo Nacional –, passando pelos jornais preservados na Biblioteca Nacional e os Diários Oficiais da União. Esses dois últimos corpos documentais se encontram atualmente disponíveis para consulta *on-line*, contando com um sistema de busca por palavras que possibilita a construção minuciosa das redes de sociabilidade desses sujeitos, propiciando uma maior compreensão da formação de uma cultura negra no Rio de Janeiro.<sup>1</sup>

O termo cultura negra não será pensado ou utilizado aqui como um conceito fechado e definitivo, capaz de explicar e dar conta da análise. Muito pelo contrário, a percepção de cultura negra adotada aqui é fruto de experiências dos próprios sujeitos sociais, sempre plurais. Assim como não há uma cultura negra única e definitiva, os sujeitos negros também são plurais e suas identidades são construídas de múltiplas maneiras, dialogando, negociando, formando alianças, se opondo a também variados interlocutores sociais. Portanto, ser negro varia de acordo com as experiências sociais de cada indivíduo. Não há um *sujeito negro* único, mas sim diferentes formas de se viver

---

1 Hemeroteca Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. JusBrasil. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/>>. Para mais informações sobre essa metodologia de pesquisa, ver minha tese de doutorado: BRASIL, Eric. *Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição*. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. Tese (Doutorado em história) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2016.

e lidar com as identidades. Fatores como classe, gênero, geração são fundamentais para nossa percepção das nuances dessas experiências negras no pós-Abolição. Entretanto, o elemento capaz de aproximar essas diversificadas experiências é a existência do racismo. Ser alvo, enfrentar, silenciar, evitar, pensar o racismo foram ações recorrentes para esses variados sujeitos descendentes de africanos, impactados pela diáspora e pelos debates sobre cidadania.

### ASSOCIATIVISMO NEGRO E OS CARNAVAIS CARIOCAS

Num tom imparcial, formal e direto, associações carnavalescas cariocas, entre 1900 e 1920, solicitavam licença para funcionar, ensaiar e desfilar pelas ruas da cidade. Essa demanda se fazia através de pedidos de licença endereçados ao chefe de polícia da capital da República. Nessa documentação – analisei mais de mil pedidos de licença entre os anos de 1901 e 1920<sup>2</sup> – seus autores não deixavam transparecer os matizes de pele dos sócios. Esses sujeitos não faziam questão de registrar naquele tipo de documento tal informação, nem lhes era preciso. Falavam o estritamente necessário para conquistar a licença. Aprenderam os trâmites para que o papel selado e assinado pelo chefe de polícia – aquele sujeito responsável por determinar as medidas e limites para cada carnaval, responsável por reprimir e dialogar diretamente com os foliões, responsável também por caçar as licenças dos que descumprissem os termos preestabelecidos – chegasse a suas mãos.

A ampla maioria das associações carnavalescas não optaram por assumir títulos com rótulos raciais, como várias associações civis fizeram, mesmo no Rio de Janeiro, mas especialmente em São Paulo.<sup>3</sup> É preciso discutir com mais atenção essa escolha. Segundo Paulina Alberto, depois da Abolição em

---

2 Brasil (2016).

3 Para o Rio de Janeiro, consultar: DOMINGUES, Petrônio. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930), *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 251-281, 2014. Para São Paulo, consultar: BUTLER, Kim. *Freedoms given, freedom won: Afro-Brazilians in Post-abolition*, São Paulo and Salvador. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998. p. 6.

1888, liberdade e cidadania foram similarmente condicionadas por desigualdades sociais e raciais que sobreviveram e evoluíram na ausência da escravidão.<sup>4</sup> Como já afirmaram Hebe Mattos e Ana Lugão Rios, não devemos entender a situação da população negra no pós-Abolição apenas como reflexo das condições geradas pela escravidão.<sup>5</sup> Obviamente o peso simbólico e material da escravidão foi sempre um fardo e fator relevante nas desigualdades raciais e econômicas no Brasil. Porém, durante muito tempo se compreenderam as disparidades raciais no Brasil como simples consequência do ponto de partida social diferente vivenciado pelos ex-escravos. Porém, na análise de Carlos Hasenbalg, essa noção traz pelo menos dois problemas para a compreensão das relações raciais no Brasil pós-Abolição: primeiro, ela não leva em consideração que a maioria da população não branca teve experiência prévia com a liberdade, o que é facilmente demonstrável pelo relativamente pequeno número de escravizados no ano de 1888, em torno de 750 mil, e, segundo,

*não leva em conta a diferença entre a experiência histórica de grupos negros e mulatos e aquela de imigrantes europeus que entraram no Brasil entre 1890 e 1930. A maioria desses imigrantes não possuíam habilidades particulares ou qualificações, nem possuíam recursos econômicos.*<sup>6</sup>

Ou seja, para esse autor, o ponto de partida de imigrantes brancos e as populações não brancas brasileiras eram bastante similares economicamente. Desta forma, teriam de enfrentar dificuldades semelhantes em sua vida cotidiana. Entretanto, segundo Hasenbalg, as práticas racistas na sociedade brasileira excederam sobremaneira as consequências da escravidão e legaram profundas desigualdades durante o pós-Abolição – salários, empregos, educação, moradia, direitos políticos, dentre outros –, temas que estarão sempre na pauta das ações dos membros das sociedades carnavalescas negras, como veremos a seguir.

---

4 ALBERTO, Paulina L. *Terms of inclusion: black intellectuals in Twentieth-century Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011. p. 3.

5 RIOS, Ana Lugão; MATTOS, Hebe Maria. *Memórias do cativo*: família, trabalho e cidadania no pós-abolição. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005. p. 301.

6 HASENBALG, Carlos A. *Race relations in post-abolition Brazil: the smooth preservation of racial inequalities*. Berkeley: University of California, 1978. p. 165-166.

Mesmo com a escravidão ficando para trás na História, as práticas racistas permaneciam, gerando o que o autor chama de processo de acumulação de desvantagens pelos filhos e netos das populações não brancas. Isso afetaria a autoimagem, a motivação e as expectativas dessas populações.<sup>7</sup>

O processo de abolição da escravidão não veio acompanhado de políticas públicas que pudessem garantir a real emancipação desta parcela da população, com a discussão e expansão do acesso à terra, à educação e a melhores condições de trabalho. Durante a Primeira República as teorias do embranquecimento ganharam força em setores ilustrados e diretivos da sociedade brasileira, influenciando políticas públicas que não atentavam para problemas específicos das populações negras no Brasil.<sup>8</sup>

As políticas de incentivo à imigração europeia nas primeiras décadas da República são talvez o maior exemplo da força das teorias do embranquecimento no Brasil. A vinda de imigrantes brancos possibilitaria de uma só vez sanar dois problemas da sociedade brasileira na percepção de grande parcela das elites políticas e econômicas do país: suprir a suposta carência de mão de obra, e acelerar o processo de embranquecimento da população. Essa imigração, associada com uma alta taxa de mortalidade da população negra, proporcionou uma acentuada diminuição da população não branca ao longo da Primeira República.<sup>9</sup>

Em meio a esse contexto – de intensa desvalorização por parte significativa das classes dominantes das tradições, estéticas, práticas negras e em que as teorias científicas racistas afastavam os debates de igualdade e cidadania e aproximava-os da biologia<sup>10</sup> – inúmeros intelectuais e grupos negros optaram por

*enfrentar o racismo através de comportamentos exemplares ao invés de palavras de confronto, e ao escolher recorrer à “amizade” e sentimentos elevados de brancos mesmo em*

---

7 HASENBALG, Carlos A. Race relations in post-abolition Brazil: the smooth preservation of racial inequalities. Berkeley: University of California, 1978. p. 209.

8 ALBERTO, Paulina L. Terms of inclusion: black intellectuals in Twentieth-century Brazil. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

9 Ibidem, p. 27.

10 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História do Brasil nação: a abertura para o mundo, 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 61.

*face de pungente discriminação, [eles] não estavam capitulando ao conformismo. Eles estavam combatendo o racismo como eles experimentavam na República – não na forma legal, mas como um conjunto de “dogmas” sobre inferioridade cultural e racial que condicionava suas relações interpessoais com colegas brancos, familiares, ou patrões.<sup>11</sup>*

Por exemplo, no caso da imprensa negra paulista, o discurso da *Fraternidade* tornou-se arma retórica importante em suas lutas para participar da comunidade nacional.<sup>12</sup> A noção de harmonia racial como patrimônio nacional já aparece em discursos e textos jornalísticos na década de 1910, em contraposição ao segregacionismo da sociedade dos Estados Unidos. Portanto, para Alberto, a ideia de harmonia racial não foi apenas utilizada por membros da elite branca como arma de controle e políticas racistas. Em certos momentos poderia prover uma linha de defesa contra formas abertas de discriminação.<sup>13</sup> E, nas suas palavras:

*Em um sistema político onde igualdade tinha pouco sentido, mas onde argumentos invocando sentimentos poderiam conter o avanço da legislação racista, a metáfora da fraternidade, com suas mútuas obrigações de amor e respeito familiar implícitas, proveram aos homens da classe de cor uma arma estratégica em sua luta contra a exclusão racial.<sup>14</sup>*

As sociedades carnavalescas negras apresentam características que nos possibilitam incluí-las nessas discussões e mesmo aproximá-las das estratégias da imprensa negra paulista de defender a fraternidade entre todos, evitar demandar cidadania ou direitos através de distinções raciais que implicariam distinções sociais. Entretanto, é importante ressaltar que tais escolhas não refletem simplesmente a aceitação das teorias racistas de embranquecimento por parte dessas associações. Flávio Gomes, sobre a imprensa e clubes negros, afirma que,

---

11 Alberto (2011, p. 36).

12 *Ibidem*, p. 40.

13 ALBERTO, Paulina L. *Terms of inclusion: black intellectuals in Twentieth-century Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011. p. 42.

14 *Ibidem*, p. 44.

*O fato de os valores e visões de mundo divulgados nesse tipo de imprensa serem, em grande parte, os mesmos das elites brancas e das classes dominantes a ausência de um projeto específico das “classes de cor”; indica, sobretudo, que um tipo de diálogo esteve em curso. E qualificá-lo de “embranquecimento” ou mesmo de ter reproduzido “valores importados” revela pressupostos analíticos evidentemente parciais [...] Ao instituírem-se territórios de lazer análogos aos dos brancos – quanto aos códigos de conduta e símbolos de status conquistados (no vestuário e na linguagem sobretudo) – contudo exclusivamente frequentados por negros, diminuiu-se o percurso em direção à “igualdade”.<sup>15</sup>*

No Rio de Janeiro pós-Abolição, as sociedades carnavalescas negras também se valeram de visões de mundo, práticas e formas das elites brancas, assim como buscaram nelas aliados. Porém recriaram tais práticas de acordo com seus interesses e expectativas. Pretenderam fazê-lo evitando reforçar estereótipos racistas, ao contrário, decidiram valorizar a igualdade e a fraternidade e mostrar que os cidadãos não deveriam ser segregados por causa da cor da pele.

Ao lado da grande importância das relações de trabalho e moradia, as identidades étnicas e as afinidades culturais entre as populações descendentes de africanos da cidade tiveram um peso significativo na formação das associações carnavalescas. Leonardo Pereira afirmou

*Mais do que social, era, assim, étnica a ligação de muitos desses pequenos clubes do bairro. Por mais que a Saúde estivesse longe de constituir qualquer tipo de território exclusivamente negro, abrigando muitos trabalhadores de outras procedências e perfis étnicos, o modelo adotado por clubes como aqueles baseava-se no compartilhamento e defesa de alguns símbolos identitários de matriz africana.<sup>16</sup>*

---

15 GOMES, Flávio dos Santos. *Negros e política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. p. 92.

16 PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 35, p. 97-116, 2013. p. 107.

Esses “símbolos identitários de matriz africana” foram defendidos ao mesmo tempo que dialogavam com as ideias mais *modernas* do período, buscando manter e expandir direitos que extrapolavam as práticas festivas. E, a partir desses diálogos – e conflitos –, surgiram as expressões carnavalescas e culturais que formataram boa parte da identidade cultural carioca na primeira metade do século XX e que de certa forma ainda marcam identidades na cidade em pleno século XXI.

Conquistando posição de destaque na cultura carioca e estabelecendo importantes referências para as identidades e formas de ação da população negra na cidade, associações carnavalescas representam um fértil caminho para se compreender as diferentes estratégias de combate ao racismo e de superação das limitações políticas, econômicas e sociais impostas pelo regime republicano.

Para tanto é necessário investigar de maneira mais minuciosa as múltiplas redes de sociabilidade tecidas pelos membros das associações carnavalescas. Os fios dessas complexas teias sociais passam pelas relações de trabalho, educação, eleições, religiosidade, compreendendo um amplo mapa de mobilizações negras da cidade.

## **TRABALHO, MORADIA, CARNAVAL**

Para ser sócio de uma associação carnavalesca era preciso pagar mensalidades e ajudar com os rateios do clube. Despesas que pesariam no minguado orçamento de grande parte da população negra da cidade, comumente ocupando postos de trabalho com baixa remuneração. Analisando essas sociedades percebemos que eram majoritariamente compostas por trabalhadores do Arsenal da Marinha, da Estrada de Ferro Central do Brasil, por estivadores do cais do porto, soldados do Exército e da polícia e operários. Alguns eram “trabalhadores do comércio” e outros, funcionários públicos.<sup>17</sup> Aqueles que apareciam nas listas de sócios e diretores nos documentos policiais sempre

---

17 AN – GIF – 6c63, 135, 170, 251, 365, 367, 368, 377, 408.

possuíam emprego, sendo essa uma das exigências da polícia para conceder a licença.

As experiências de trabalho eram fundamentais na vida desses sujeitos para além da conquista da licença carnavalesca. Conquistar empregos estáveis era essencial nas batalhas do dia a dia. Se durante os anos iniciais da República, a crise do Encilhamento gerou falência e aumento nos preços, a década de 1910 – com o processo de substituição de importações e a crise da agricultura – experimentou o aumento da importância das cidades na economia nacional, elevando as disputas por empregos, arrojando salários e aumentando o custo de vida.<sup>18</sup> Entre 1887 e 1912 o custo geral de vida subiu 940%.<sup>19</sup>

Os trabalhadores urbanos, sofrendo diretamente com os efeitos de uma economia fortemente ligada aos interesses agroexportadores e carentes de leis de proteção ao trabalhador, intensificaram sua mobilização na década de 1910. Suas principais reivindicações giravam em torno da regulação da jornada de trabalho, dos salários e da oficialização de órgãos de representação. Entre 1910 e 1913 aumenta a carestia e com isso aumenta o número de associações operárias e protestos, situação que se agrava com o avanço da Primeira Guerra Mundial e atinge seu ápice com as grandes greves de 1917 e 1919.<sup>20</sup>

Segundo Eulália Lobo et. al., a Primeira Guerra Mundial (1914-1918)

*provocou uma alta dos preços de exportação e do mercado do Rio. Os preços dos gêneros de consumo importados experimentaram uma ascensão pronunciada, decorrente da falta de transporte e das dificuldades de exportação nos países de origem. Os dos alimentos produzidos no Brasil e exportados sofreram o reflexo do aumento da demanda*

---

18 Mas ainda bastante restrito a algumas áreas (RJ, SP, BH). 1920: 69,7% pessoas se dedicavam à agricultura; 13,8% à indústria e 16,5% aos serviços. Diferentes temporalidades convivendo e se chocando. Consultar: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 152.

19 HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham; London: Duke University Press, 2013. p. 42.

20 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História do Brasil nação: a abertura para o mundo, 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 57.

*externa. Os produtos de consumo interno exclusivo tenderam a substituir os de importação, o que afetou o seu nível de preços.*<sup>21</sup>

Gêneros alimentícios de grande importância na dieta do carioca sofrem diretamente com esse contexto de guerra e crise internacional. Feijão, farinha de mandioca, toucinho, manteiga, farinha de trigo, charque, bacalhau, arroz, açúcar e café apresentam alta significatividade de preços entre 1914 e 1918.<sup>22</sup>

Tamanha crise não passa despercebida entre os cronistas e chargistas da capital. Tais jornalistas se valem do humor carnavalesco para ao mesmo tempo debochar e denunciar a corrupção e a incapacidade dos políticos em solucionar as crises constantes e ridicularizar a suposta apatia, inocência e ignorância do “Zé Povo”. Muitas vezes se colocavam numa posição acima dos corruptos políticos e dos alienados populares (sic).

Uma breve análise de charges publicadas na revista *O Malho* nos possibilita evidenciar tal postura. Segundo Ana Mauad, a revista *O Malho*, “lançada em 1902, especializou-se em crítica política e caricaturas, chegando a ser uma das mais importantes revistas de crítica da primeira década [do século XX].”<sup>23</sup> Encontramos recorrentemente caricaturas de mulheres representando a Crise, a Carestia e a Politicagem, produto dos “maus governos” que atrofiam e matam o “Zé Povinho”, inocente e passivo ao longo de todo o ano.<sup>24</sup> A ideia da Crise como uma mulher magra e cadavérica percorre as páginas das revistas ilustradas daqueles anos. No carnaval de 1915, a Crise aparece fantasiada de Fartura, assutando o sujeito na charge abaixo de *O Malho*.

---

21 LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro 1820-1930 - resultados preliminares. *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 4, p. 235-265, 1971. p. 249.

22 Ibidem, nota 17.

23 MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. 1990. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 1990. p. 208.

24 O despertar de um Sonho. *O Malho*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1914. p. 33.



Figura 1 – A VERDADE mascarada. *O Malho*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1915. p. 37

É comum encontrarmos o Zé sendo ameaçado pela carestia, falta de trabalho, crise, falta d'água, politicagem<sup>25</sup> e constantemente alvo de tentativas de assassinato por parte das temidas Crise e Carestia. Apesar de sobreviver a cada ano, o Zé Povo aparecia com frequência como uma alienado folião, que apesar de ser o mais atingido pela crise, não demonstra consciência política e só deseja brincar de carnaval, apesar da barriga a “roncar-lhe de fome”. Em 1916 um folião é retratado com traços símios e pele escura. A legenda diz:

*Neste ano entramos no Carnava na fase mais desgraçada e miserável que um povo possa atingir no decurso de sua vida civilizada! E ainda há quem tenha coragem de divertir-se, com a alma despedaçada e a barriga a roncar-lhe de fome!*

25 Resolução heroica de um suicida. *O Malho*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1915. p. 27;

A carestia dos gêneros e o bode expiatório (carro de crítica). *O Malho*, Rio de Janeiro, 04 mar. 1916. p. 13.



Figura 2 – O MALHO. Rio de Janeiro, 4 mar. 1916. p. 19

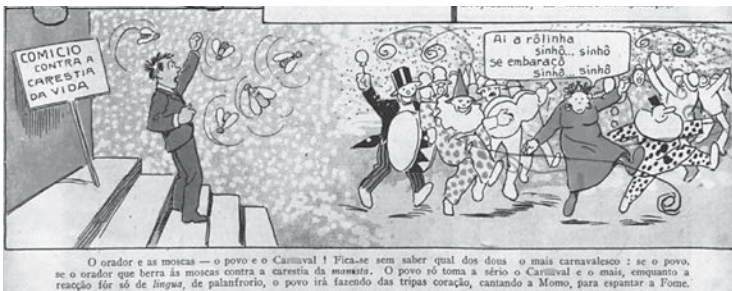


Figura 3 – COMÍCIO contra a carestia de vida. *O Malho*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1917. p. 20

Em 1917, auge do sucesso de *Rolinha*, que seria registrada na Biblioteca Nacional por Donga e Mauro de Almeida sob o título de *Pelo Telefone*, o “povo” se diverte enquanto o “orador” fala às moscas num “comício contra a carestia da vida”. Cantando “Ai a Rolinha, sinhô, sinhô...” “o povo só toma a sério o Carnaval e o mais, enquanto a reação for só de *língua*, de panfletório, o povo irá fazendo das tripas coração, cantando a Momo, para espantar a Fome”.

Este conjunto de charges publicadas em *O Malho* nos possibilita perceber a intensa sensação de crise econômica e política que marcaria as duas décadas iniciais do século XX.

Ao mesmo tempo expressa uma percepção estereotipada e negativa sobre a população pobre da cidade do Rio por parte significativa da imprensa: esta população seria completamente alienada dos debates políticos e não demonstraria interesse nem mesmo no combate aos problemas econômicos, que a afetaria diretamente. Essa concepção teve importantes reflexos inclusive entre pesquisadores, como José Murilo de Carvalho, que olharam para a Primeira República e entenderam os trabalhadores como bestializados (incapazes de compreender o desenrolar dos eventos políticos da cidade) ou bilontras (espécie de “malandros” que pretendiam se afastar da política, pois não a entenderiam como caminho para melhoria nas condições de vida). Bestializados ou bilontras só lutariam por sua cidadania de forma reativa e violenta, sem organização ou movimentos propositivos. Ou então buscariam “a participação não através da organização dos interesses, mas a partir da máquina governamental, ou em contato direto com ela”, através do que Carvalho chama de “Estadania”.<sup>26</sup>

Se significativa parcela dos caricaturistas, jornalistas e intelectuais – e mesmo parte da historiografia – compreendeu a população pobre como alienada e incapaz de se mobilizar por seus direitos e aspirações na Primeira República, o olhar sobre a experiência de mulheres e homens negros era ainda mais complicada. Sobre eles recaíam olhares racializados que reforçavam visões de inferioridade, violência, ócio e preguiça.<sup>27</sup> Os desafios eram enormes, sobretudo aqueles pertinentes às relações de trabalho e moradia, temas mobilizadores durante os anos iniciais da República.

O preço dos aluguéis na cidade acompanharam a alta nos custos de vida e, mesmo após as reformas urbanas na década de 1900, os cortiços, estalagens, casas de cômodo, habitações coletivas em geral ainda eram uma realidade marcante na vida

---

26 CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 65.

27 NASCIMENTO, Álvaro. Qual a condição social dos negros no Brasil no fim da escravidão? O pós-abolição no ensino de história. In: SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade (Org.). *A República e a questão do negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

dos cariocas. Segundo Eulália Lobo et. al., no ano de 1908, com base no jornal *A Voz do Trabalhador*, órgão da Confederação Operária Brasileira,

*as fábricas de tecidos do Rio de Janeiro estavam alugando casas para famílias operárias por 8\$000, 10\$000 e 30\$000. Nessa oportunidade o jornal se queixava de que os salários dos tecelões tinham sido reduzidos de 1\$300 a 2\$000 por dia, para o nível de 600 a 1\$000 por dia no ano de 1908. Portanto, o aluguel mais baixo representava 44% do salário mínimo e o mais alto 50% do salário máximo.*<sup>28</sup>

Arrocho salarial caminhava lado a lado com o aumento no preço dos gêneros alimentícios e o alto custo dos aluguéis. Eulália Lobo afirma ainda que,

*a reimplantação do sistema de monocultura de exportação não foi favorável a uma melhoria do padrão de vida do trabalhador manual, apesar do surto de industrialização desse período. [...] Se por um lado a acumulação capitalista baseada nas exportações do café, na liberação de capitais investidos no tráfico negreiro e na entrada de capitais estrangeiros financiou o desenvolvimento industrial da segunda metade de século [XIX], também impôs limitações a esse surto fabril, provocando uma alta dos alimentos e influido no padrão salarial que não permitia uma grande ampliação do poder aquisitivo do mercado interno.*<sup>29</sup>

Entender esse contexto de carestia combinada aos altos custos dos aluguéis na cidade ajuda a compreender melhor a relação das camadas populares com o presidente marechal Hermes da Fonseca, eleito em 1910, após intensa disputa com Rui Barbosa, com sua conhecida campanha civilista. O discurso do marechal ao longo da campanha focava na ampliação das indústrias nacionais, desenvolvimento do comércio e crítica à monocultura; defendia a

---

28 LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro 1820-1930 - resultados preliminares. *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 4, p. 235-265, 1971. p. 256.

29 LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro 1820-1930 - resultados preliminares. *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 4, p. 235-265, 1971. p. 257.

ampliação dos transportes e a educação como caminhos para se desenvolver a economia e a justiça do país. O poderoso senador Pinheiro Machado foi um dos principais sustentáculos de sua campanha. Machado desejava a manutenção da Constituição de 1891 para manter os poderes estaduais, o que interessava às oligarquias do Rio Grande do Sul, seu estado de origem.<sup>30</sup>

Segundo Marcelo Henrique Pereira dos Santos, nas eleições de 1910, tanto Hermes da Fonseca, quanto Rui Barbosa valeram-se dos esquemas políticos mais comuns durante a Primeira República – fraudes, manipulações e o uso dos poderes locais representados pelos coronéis.<sup>31</sup>

Após eleito, Hermes empreendeu uma intensa campanha de apropriação do primeiro de maio e buscou maior aproximação com os operários. Segundo Luciana Barbosa Areas, o governo de Hermes da Fonseca foi o primeiro a tratar da questão operária em plataforma de governo. Muitos republicanos radicais, que cerravam fileiras com o marechal, defendiam o contato com operários como forma de legitimar o governo. Há uma clara tentativa de monopolizar as comemorações do 1º de Maio, concedendo folgas e ponto facultativo e realizando eventos de celebração.<sup>32</sup>

Vários sindicatos e associações operárias apoiaram o presidente, sobretudo aqueles de corrente mais reformista (chamados de “amarelos” pelos membros do anarco-sindicalismo, especialmente). Um dos pontos mais importantes na tentativa de apoio dos operários foi a criação (ou pelo menos os planos de construção) das vilas operárias. Segundo Fernandes e Oliveira, o governo Hermes da Fonseca estabeleceu as primeiras políticas habitacionais, antes de Getúlio Vargas. Afirmam que, citando Claudio Batalha,

---

30 SANTOS, Marcelo Henrique Pereira dos. *Barbosa Rui e Pinheiro Machado: disputa política em torno da candidatura e do governo do Marechal Hermes da Fonseca*. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. p. 129 em diante.

31 Contudo, o marechal teria mais estados ao seu lado nessa disputa, sendo eleito presidente (Santos, 2005).

32 AREAS, Luciana Barbosa. As comemorações do primeiro de maio no Rio de Janeiro (1890-1930). *História Social*, Campinas, SP, n. 4/5, p. 9-28. Não houve monopólio, e o 1º de maio continuou sendo disputado por diferentes grupos. Os governos seguintes mudaram de estratégia e intensificaram a repressão às celebrações e às associações operárias.

*pelo lado da história do movimento operário o pensamento se deixa seduzir pela corrente anarco-sindicalista, para a qual as vilas operárias não tiveram qualquer relevância, pois sendo uma bandeira dos sindicatos reformistas não poderiam ter maiores conseqüências. Os pesquisadores parecem assumir a mesma antipatia que os anarquistas, [...] especialmente quando viam o fortalecimento [dos “amarelos”] pelo apoio ao nome de Hermes da Fonseca para a presidência [...], e posteriormente, com a contribuição do governo com o patrocínio do IV Congresso Operário em 1912.<sup>33</sup>*

Em abril de 1911 o governo federal lançou o projeto final de uma vila operária a ser construída em Mangueiras. Apresentava 1.350 habitações, escolas profissionais, correio, teatros, biblioteca, mercado, corpo de bombeiros, delegacia e os alugueis custariam entre 40\$000 e 60\$000 (mais do que um operário poderia pagar, em torno de 30\$000). Para viver nela, o operário deveria apresentar o certificado de proletário, ter boa conduta, ser chefe de família e teria o aluguel descontado em folha, sendo o empregador o fiador.<sup>34</sup>

Devido à dificuldade em fazer conversões de valores monetários em espaços de tempo tão longos, precisamos recorrer à tabela abaixo para ter uma noção mais clara de valores e custo de vida da população carioca do período: um operário fabril que ganhasse em torno de 75\$000 (setenta e cinco mil-réis) teria grande dificuldade em se manter no Rio de Janeiro, visto que o custo de vida individual girava em torno de 110\$000. Teria de fazer muita economia para conseguir pagar aluguel, alimentação, transporte, vestuário, mesmo conjugando seus ganhos com o do trabalho da esposa e talvez dos filhos. Com 2\$000 poderia comprar um litro de leite, pães, um quilo de carne e um quilo de arroz e talvez sobrassem alguns réis para pagar a tarifa do bonde.

---

33 FERNANDES, Nelson da Nóbrega; OLIVEIRA, Alfredo César Tavares de. Marechal Hermes e as (des)conhecidas origens da habitação social no Brasil: o paradoxo da vitrine não vista. *Scripta Nova Revista Electrónica De Geografía Y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. 14, n. 331, p. 1-13, 2010. p. 5.

34 Idem.

Atividade / Provisão	Ano	Preço / Valor
Custo de vida individual estimado (por mês)	1913	110\$000
Custo de vida estimado para uma família de quatro pessoas (por mês)	1913	210\$000
Quarto mensal com alimentação em pensão	1910-1913	100\$000 – 300\$000
Aluguel mensal de terreno para construir moradia provisória	1909	75\$000
Salário de policial (por mês)	1911-1913	120\$000 – 200\$000
Salário de operário fabril (por mês)	1910-1913	50\$000 – 104\$000
Salário de criado (por mês)	1910-1913	40\$000 – 150\$000
Salário de cozinheiro (por mês)	1910-1913	30\$000 – 200\$000
Ordenado oferecido para criada (entre 12 e 16 anos) no <i>Jornal do Brasil</i> (por mês)	1913	25\$000
<b>Mensalidade do Macaco é Outro</b>	<b>1911</b>	<b>2\$000</b>
<b>Jóia para tornar-se membro do Macaco é Outro</b>	<b>1911</b>	<b>5\$000</b>
Mensalidade dos Tenentes do Diabo	1913	5\$000
Jóia para tornar-se membro dos Tenentes do Diabo	1913	20\$000
Lança-perfumes (10 – 60 gramas)	1912	7\$000 – 22\$000
Preço da carne (por quilo)	1910-1914	\$400 – 1\$525
Preço do pão (por quilo)	1910-1913	\$400 - \$500
Preço do arroz (por quilo)	1910-1914	\$300 - \$747
Preço do leite (por litro)	1910-1914	\$400 - \$500
Tarifa do bonde	1910-1912	\$100 - \$400
Edição da <i>Revista da Semana</i>	1913	\$300
Edição avulsa do <i>Jornal do Brasil</i>	1913	\$100
Cadeira para assistir espetáculo no Teatro Recreio	1913	3\$000
Camarote no Teatro Recreio	1913	15\$000

Tabela 1 - Custo de Vida e Salários – Rio de Janeiro, 1909-1914

Fontes: HERTZMAN, Marc H. *Making Samba: a new history of race and music in Brazil*. Duke University, 2013; LOBO, Eulália Maria Lahmeyer et al. Evolução dos preços e do padrão de vida no Rio de Janeiro, 1820-1930. *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 4, p. 235-265, out./dez. 1971. p. 256; *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 jan. 1913; REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 663, 1913 – Fundação Biblioteca Nacional, seção periódicos.

A pedra fundamental da chamada vila Deodoro foi lançada em 1º de maio de 1911.<sup>35</sup> Logo foi organizada uma grande manifestação operária para celebrar o aniversário do presidente, no dia 12 de maio, e congratulá-lo por sua atenção à causa dos trabalhadores. Um préstito foi organizado, composto por 88 grupos, sendo 18 associações carnavalescas – dentre elas, os Caçadores da Montanha, a Flor do Abacate, o Ameno Resedá e a Liga Africana. Tais grupos carnavalescos fechavam o préstito, encerrando o desfile após a apresentação de bandas de música, fogos de artifício e discursos de líderes operários.

Essa manifestação esteve repleta de membros do governo, de influentes e importantes políticos e demandou um grande investimento na organização, com a contratação de bandas, fogos de artifício, dentre outros elementos. Apesar de possuir um caráter bastante oficial, essa manifestação nos possibilita analisar também as visões de trabalhadores negros sobre aquele momento e compreender como as associações carnavalescas estavam imiscuídas em diferentes redes.

Um dos personagens que recebeu a função de endereçar algumas palavras ao chefe do Poder Executivo foi Moysés Zacharias da Silva. Segundo o *Diário Oficial da União*, de 13 de maio de 1911, Moysés seria o presidente da comissão de operários e falou “em nome do operariado”. Reproduzo o discurso na íntegra a seguir:

*Exmo. Sr. Marechal Presidente da República – Incumbido por meus companheiros das classes operárias para traduzir-lhes o pensamento, trazendo-os em massa compacta à vossa presença. Desobrijo-me desse honroso dever por meio desta tosca alocação.*

*De há muito, Exmo. Senhor, estava a classe proletária como que divorciada das classes dirigentes e só nas forças armadas parecia repousar a lei garantidora dos direitos do cidadão.*

---

35 Os trabalhos foram parados em 1913, quando Pinheiro Machado conquistou a hegemonia dentro do governo. Ainda assim a vila foi inaugurada em 01 de maio de 1914. Consultar: FERNANDES, Nelson da Nóbrega; OLIVEIRA, Alfredo César Tavares de. Marechal Hermes e as (des)conhecidas origens da habitação social no Brasil: o paradoxo da vitrine não vista. *Scripta Nova Revista Electrónica De Geografía Y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. 14, n. 331, p. 1-13, 2010.

*Esquecidos como servos da gleba, ou repudiados, ou caluniados como elemento subversivo da ordem social, os operários de todos os matizes, reunindo-se em pacíficas associações, sempre mostraram no Brasil a sua índole conservadora, e esperam na justiça dos homens, pelo menos, as simpatias que merecem aqueles que representam o rude trabalho, a força vital de uma nação.*

*Sucederam-se os governos da livre República que abraçamos há 22 anos, e vós fostes o primeiro Presidente que nos encaraste com a devida justiça, traçando uma tangente no círculo de nossas aspirações, já dispensando do ponto obrigatório os empregados públicos no dia 1 de maio, já lançando a pedra fundamental de uma das primeiras vilas para residência dos menos favorecidos da fortuna, atos estes que vieram diretamente trazer-nos verdadeiro conforto e excitar-nos a gratidão.*

*Para patentearmos esse sentimento afetivo, ofereceu-se-nos naturalmente o ensejo de vosso aniversário natalício, dia de congratulações de parentes e de amigos sinceros, aos quais nos associamos em ações de graça à Providência por nos haver conservado a vossa vida até hoje, seguidas de preces para que seja dilatada a vossa existência, afim de que prestéis maiores serviços para nossa cara Pátria, do que aqueles que possais realizar num quadriênio de governo.*

*O nosso reconhecimento ficará gravado indelével neste álbum, em cujas páginas inscrevemos os nossos nomes, rogando-vos que nos releveis a ousadia de vo-lo oferecer, como penhor da nossa gratidão e lembrança perpétua do dia de hoje. [grifos meus]<sup>36</sup>*

Moysés Zacharias da Silva pretende deixar claro em seu discurso que as classes operárias vinham se sentindo excluídas pelas “classes dirigentes”, confiando mais nas Forças Armadas do que nos mecanismos da política republicana – tal ponto se reforça quando olhamos para a relação das classes populares

---

36 *Diário Oficial da União*. Rio de Janeiro, 13 maio 1911. p. 3679.

com membros do Exército, especialmente quando mediavam conflitos com as autoridades republicanas.<sup>37</sup>

Contudo, desejava também reforçar o caráter pacífico das associações operárias e dizer que “os operários de todos os matizes” almejavam justiça para sua causa, pois eram a “força vital de uma nação.” Realmente, os trabalhadores do Rio de Janeiro possuíam muitos matizes, de ideologia, de nacionalidade, de religião, de gostos musicais e de cor de pele. Moysés era negro e pretendia, em seu discurso de líder operário, chamar a atenção para a necessidade de se superar as tensões entre os diferentes “matizes” em busca da Justiça.

Estariam ali, nas ruas, porque Hermes da Fonseca seria o primeiro presidente em 22 anos de “livre República” a apontar para ações que atendessem as aspirações das classes operárias. Se por um lado demonstra a gratidão por tal postura do presidente, o discurso de Moysés se encerra reforçando um acordo implícito estabelecido naquele ato. Ele afirma que o álbum entregue ao presidente, composto pela assinatura dos operários, representa um penhor da gratidão destes, mas ao mesmo tempo é “uma lembrança perpétua do dia de hoje”. Moysés ao mesmo tempo agradece a criação da vila operária e sela um pacto material e simbólico de apoio ao presidente.<sup>38</sup> Para que esse pacto simbólico se mantenha, é preciso que ambas as partes se permaneçam leais aos termos.

A estratégia de Moysés Zacharias ilustra bem um modo de interação social bastante comum na cultura brasileira e, como afirma Kim Butler, “amplamente abraçada pelos afro-brasileiros”, que ela chama de *Patronage*:

*Não apenas condicionou suas relações com brancos e a sociedade como um todo, mas informou a estrutura da extensão que encorajou dinâmicas mútuas de patronagem*

---

37 Sobre as tensões entre as diferentes forças com autoridade policial nas ruas do Rio, consultar: BRETAS, Marcos. *A guerra das ruas: povo e polícia na Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça; Arquivo Nacional, 1997.

38 Essa noção de pacto material e simbólico tem inspiração no trabalho de Ângela de Castro Gomes sobre a invenção do trabalhismo, analisando as relações contruídas entre Vargas e os trabalhadores. Consultar: GOMES, Ângela Maria de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Vértice, 1988.

*dentro da comunidade negra. Também, entre afro-brasileiros as dinâmicas de patronagem não englobaram o aspecto violento e abusivo tão frequentemente evidente no modelo senhorial desenvolvido durante a escravidão. Como uma linguagem nacional do discurso social, a patronagem colocou afro-brasileiros num papel de dependência em relação a patrões brancos. A representação desproporcional de brancos em posições de poder ajudou a institucionalizar as relações entre brancos e negros como patrões e clientes, respectivamente.*<sup>39</sup>

Escolher utilizar esse tipo de interação social, baseada na construção de alianças com indivíduos brancos poderosos, não implicava uma submissão dos sujeitos negros, mas sim a percepção de uma alternativa de acesso a bens de capital e simbólicos disponíveis na sociedade brasileira da época. Nesse evento o pacto é estabelecido diretamente com o chefe do Poder Executivo, mas nas mais comuns relações do cotidiano da população negra, tais alianças se deram com jornalistas, comerciantes, e outras agremiações, como veremos a seguir.

Entretanto, antes de chegar à posição de líder operário e discursar diretamente para o presidente da República, Moysés Zacharias da Silva trilhou um longo caminho buscando consolidar sua cidadania. Nossa atenção aqui recai especialmente sobre esse sujeito negro, não apenas pelo fato de ter conquistado tão honrosa posição ao discursar naquele evento de 1911, mas porque sua trajetória possibilita entendermos mais claramente os elos entre as diversas redes e espaços de sociabilidade tecidas por sujeitos negros na Primeira República.

---

39 "Not only did it condition their relationship with whites and the larger society, but it informed the structure of the extent that it encourage mutual dynamics of patronage within the black community. Also, among Afro-Brazilians the dynamics of patronage did not encompass the abusive or violent aspect so frequently evident in the seigneurial model developed under slavery. As a national language of social discourse, patronage placed Afro-Brazilians in a role of dependency upon white patrons. The disproportionate representation of whites in positions of power helped institutionalize the relationship between whites and blacks as patrons and clients, respectively." BUTLER, Kim. *Freedoms given, freedom won: Afro-Brazilians in Post-abolition, São Paulo and Salvador*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998. p. 23.

Moysés era o presidente da Sociedade Dançante Carnavalesca Triunfo dos Caçadores da Montanha, no ano de 1906, quando envia documento pedindo licença para que a associação pudesse “sair em passeata nos dias de Carnaval”.<sup>40</sup> O delegado da 17ª Circunscrição Urbana (2º distrito do Engenho Novo) responde “não haver inconveniente na saída, durante os 3 dias de carnaval, da Sociedade Dançante Carnavalesca ‘Triunfo dos Caçadores da Montanha’ com sede à rua Santo Amaro, n° 43”.<sup>41</sup>

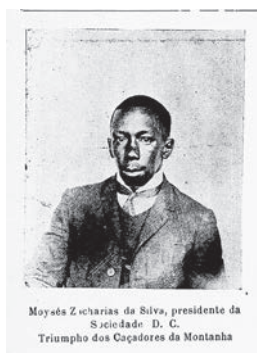


Figura 4 – MOYSÉS Zacharias da Silva, Presidente da Sociedade D. C. Triunfo dos Caçadores da Montanha. *Revista da Semana*, ed. 305, 1906. p. 20

A Sociedade Dançante Carnavalesca Triunfo dos Caçadores da Montanha, fundada provavelmente na primeira metade da década de 1900, teve intensa participação nos carnavais cariocas até a década de 1920. Além de desfilarem nos três dias de carnaval, os Caçadores da Montanha participaram de concursos promovidos pelos jornais, visitaram as sedes e bailes de sociedades como a Flor do Abacate e o Ameno Resedá, participaram de peças do Teatro de Revista como a *Fandanguassu*, promoveram bailes e passeatas nos dias de Reis e organizaram festivais públicos focados na realização de partidas de futebol. Também estiveram presentes na manifestação operária em homenagem

---

40 AN – GIF1 - 6C171.

41 Idem.

ao presidente Hermes da Fonseca, na qual seu antigo presidente iria discursar.<sup>42</sup>



Grupo da orquestra e pessoal de canto da Sociedade Caçadores da Montanha



Grupo de pastora; da mesma Sociedade

Figura 5 – GRUPO da orquestra e pessoal de canto da sociedade Caçadores da Montanha. *O Malho*, Rio de Janeiro, ed. 36, 1912

42 *A Imprensa*. 06 jan. 1911 e 14 fev. 1911; GN. 09 jan. 1910; *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 18 mar. 1906; *A Noite*. Rio de Janeiro, 06 jan. 1913; *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 06 fev. 1910 e 30 dez. 1912; *A Notícia*. Rio de Janeiro, 28 mar. 1910 e 19 nov. 1910; *O Paiz*. Rio de Janeiro, 10 maio 1911 e 30 dez. 1919. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 25 dez. 1919.



Figura 6 – CAÇADORES da Montanha: grupo de pastoras e directores. *O Malho*, Rio de Janeiro, 1912. p. 20

Estas imagens mostram o grupo de músicos e o grupo de pastoras (cantoras) da sociedade, compostos majoritariamente por pessoas negras. Os homens vestidos com terno, postura séria, as mulheres com vestidos longos, cabelos cuidadosamente penteados, leques, cordões e brincos são perceptíveis. Buscam se autorrepresentar de forma austera, respeitável e ordeira, dentro dos preceitos mais modernos e em voga entre as classes mais poderosas da capital.<sup>43</sup>

A liderança demonstrada por Moysés na esfera carnavalesca e sindical andou lado a lado com sua constante busca por exercer seus direitos políticos. Em 1905 encontramos seu nome no alistamento eleitoral do Distrito Federal. Moysés era eleitor da Segunda Pretoria de Santa Rita.<sup>44</sup> Quatro anos mais

---

43 Para uma análise mais detalhada das fotografias dessas associações carnavalescas negras consultar: BRASIL, Eric. *Carnaval em preto e branco: imagens e representações carnavalescas*. In: \_\_\_\_\_. *Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição*. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. Tese (Doutorado em história) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2016.

44 *Diário Oficial da União*. Rio de Janeiro, 12 out. 1905. p. 12 do suplemento.

tarde, em 1909, ocuparia cargo de suplente na mesma pretoria, para servir nas eleições municipais “marcadas para o dia 31 de outubro”.<sup>45</sup> Seu nome apareceria repetidas vezes nas listas de eleitores do Distrito Federal entre as décadas de 1910 e 1920.

A Constituição de 1891 definiu os cidadãos brasileiros aptos a votar em seu artigo 70, que dizia:

*São eleitores os cidadãos maiores de 21 anos, que se alistarem na forma da lei.*

*§ 1º Não podem alistar-se eleitores para as eleições federais, ou para os estados:*

*1º) os mendigos;*

*2º) os analfabetos;*

*3º) as praças de pré, excetuados os alunos das escolas militares de ensino superior;*

*4º) os religiosos de ordens monásticas, companhias, congregações, ou comunidades de qualquer denominação, sujeitas a voto de obediência, regra, ou estatuto, que importa a renúncia da liberdade individual.*

*§ 2º A eleição para cargos federais reger-se-á por lei do Congresso.*

*§ 3º são inelegíveis os cidadãos não alistáveis.*<sup>46</sup>

Portanto, as exigências centrais para o exercício da cidadania política eram ter mais de 21 anos e não ser analfabeto.<sup>47</sup> Tal definição manteve o número de eleitores, ao longo do período em que a constituição esteve em vigor, sempre entre 2 e 5% no Brasil.<sup>48</sup> Entretanto, apesar das dificuldades, fraudes, violência e barreiras institucionais à efetivação das escolhas através do voto, as eleições desempenhavam um papel importante durante a Primeira República. Primeiro, serviam para regu-

45 *Diário Oficial da União*. Rio de Janeiro, 21 out, 1909. p. 7576.

46 KARAVEJCZYK, Mônica. O voto feminino no Congresso Constituinte de 1891: primeiros trâmites legais. In: Simpósio Nacional de História, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Associação Nacional dos Professores Universitários de História, 2011.

47 Sobre a questão do voto feminino na constituição de 1891 e seu debate no carnaval, consultar: PARADOXOS carnavalescos : a presença feminina em carnavais da primeira república (1889-1910). *Clio*, Recife, v. 31, n. 1, p. 1-15, 2014.

48 MATTOS, Hebe. A vida política. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.) *História do Brasil nação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 (A abertura para o mundo 1889-1930, v. 3). p. 93.

lar disputas entre coronéis e pautar negociações entre as elites locais e as oligarquias estaduais, muitas vezes inviabilizando o constante clima de conflito e mesmo de guerra civil entre elites locais.<sup>49</sup> Segundo, como descreveram Ângela de Castro Gomes e Martha Abreu, as eleições possuíam um papel-chave no sistema político, especialmente nas cidades:

*De um lado, porque eram fundamentais para uma relativa, mas estratégica, circulação de elites, introduzindo na cena política um mínimo de competição e renovação. De outro, porque eram responsáveis por uma incipiente porém pedagógica, mobilização de eleitores, o que ocorria certamente de formas muito diversas, fundamentando um aprendizado político constante pela realização sistemática de pleitos.<sup>50</sup>*

Não podemos esquecer que esses ainda eram os anos iniciais da República, e a experiência do voto e do engajamento político ainda estava sendo construída, sofrendo com inúmeras barreiras e limitações. Mesmo assim, homens como Moysés entenderam a importância do voto como caminho para a cidadania. No ano de 1918 seu nome aparece na relação de capitães da Guarda Nacional que tiveram suas patentes “julgadas [e] devidamente legalizadas” pela Comissão de Organização das forças de 2ª linha (referente à Guarda Nacional).<sup>51</sup> Essa milícia, fundada ainda em tempos do Império, só aceitava eleitores como membros. Durante a Primeira República, a Guarda Nacional desempenhou um papel praticamente simbólico, ornando de *status* social seus membros. Seria encerrada em 1918, mas até lá muitos ostentariam títulos de tenentes e coronéis da Guarda Nacional.

A distinção e o prestígio do título de capitão da Guarda Nacional foram ostentados por outros negros contemporâneos de Moysés, como o cronista Vagalume e o músico Eduardo das

---

49 Os coronéis usavam com fins políticos a capacidade de mobilizar homens armados e o controle de eleitores. Assim podiam negociar com as forças estaduais e controlar cargos e funções públicas (Ibidem, p. 96).

50 Ibidem, p. 113.

51 *Diário Oficial da União*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1918. p. 15016.

Neves.<sup>52</sup> É importante notar que um membro da Guarda Nacional ocupava, portanto, um importante espaço na busca por prestígio e respeitabilidade na sociedade carioca. Tal estratégia foi utilizada por negros de diferentes profissões, como jornalistas e estivadores, e de diferentes regiões do país, e também por membros das sociedades carnavalescas que temos estudado.

A trajetória de Moysés Zacharias da Silva até desembocar no discurso diante do presidente da República conjugou constante mobilização através do voto, fazendo valer seus direitos políticos, com a participação e a liderança em associações civis, como a Sociedade Carnavalesca Caçadores da Montanha. Também foi membro da diretoria da União dos Operários Estivadores no ano de 1911. Uma parte dos estatutos dessa sociedade civil foi publicada no Diário Oficial da União no dia 2 de julho de 1911, dois meses após a homenagem ao presidente Hermes da Fonseca. Segundo seus estatutos, reformados em 1910, a sociedade havia sido fundada em 1903 e tinha por fim:

a) *Proteger e defender os seus associados, trabalhar pelo levantamento moral e prosperidade intelectual e material da classe.*

g) *Comemorar solenemente o seu aniversário de fundação e o dia 1 de maio.*

h) *Criar aulas de instrução, jornal de propaganda, uma biblioteca, quando os recursos sociais o permitirem, promover conferências e preleções que interessem à classe e sejam para ela outros tantos elementos de instrução e educação cívica.*

i) *Fornecer auxílios pecuniários aos sócios enfermos e também para o funeral dos mesmos dentro desta Capital.*

j) *Intervir, pelos meios ao seu alcance e de acordo com a lei, em todas as questões, que por ventura se suscitem, por motivos de salário, horas de trabalho e regalias de classe.*

k) *Fundar uma caixa de resistência para ocorrer [socorrer?] às despesas com greves que porventura sejam decre-*

---

52 ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. É chegada “a ocasião da negrada bumar”: comemorações da abolição, música e política na Primeira República. *Vária Historia*, Belo Horizonte, v. 27, n. 45, p. 97-120, jan./jun. 2011.

*tadas pela assembleia geral ou pelas maiorias das classe (com adesão da sociedade), sendo-o fundo da mesma caixa constituído pelas “contribuições de entrada”, por donativos voluntários ou de outra natureza. [grifos meus]*<sup>53</sup>

Celebrar o 1º de Maio, valorizar a instrução, lutar por melhores salários e condições de trabalho, criar uma caixa de resistência para ajudar os operários em momentos de greve. Objetivos claros e bem definidos estabelecidos pelos estivadores: educação e melhores condições de trabalho. Moysés foi o primeiro secretário da União no mandato da diretoria em 1911. Acompanhar os indícios da trajetória de Moysés pelas décadas iniciais do século XX nos possibilita avaliar o apoio e a participação de associações carnavalescas no evento em homenagem ao presidente Hermes da Fonseca. Tais grupos escolheram participar não porque eram manipulados, ou *amarelos*. Estavam tomando decisões políticas, a partir de lógicas próprias. As relações de trabalho, a procura dos direitos políticos e civis, as lutas por melhores condições sociais, a busca por ocupar o espaço público com seus desfiles carnavalescos não eram iniciativas entendidas como díspares, como podemos supor. Moysés Zacharias da Silva agiu em inúmeras frentes para, como homem negro, marcar posição de igualdade e expor suas reivindicações, não importando os “matizes” que diferenciam os sujeitos sociais.

Moysés não deve ser encarado como exceção, mas sim como um dos indivíduos que tiveram a sorte de legar documentos para nós historiadores entendermos melhor sua vida de cidadão negro na Primeira República. A cidadania esteve na ponta<sup>54</sup> para inúmeros outros sujeitos negros, em variadas sociedades, mobilizando-os para além da estadia, das imagens de bestializados ou bilontras.<sup>55</sup>

---

53 *Diário Oficial da União*. Rio de Janeiro, 02 jul. 1911. p. 8134.

54 Em expressão da época, “na ponta” significava estar na moda, na vanguarda, em evidência.

55 BRASIL, Eric. *Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição*. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. Tese (Doutorado em história) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2016. Cap. 2.

## DEMOCRACIA E PROGRESSO

O carnaval desempenhou um papel de destaque nas estratégias de mobilização em busca de direitos civis, políticos e sociais. Foi um caminho possível de associativismo negro na cidade. Entendo associativismo aqui, como definido por Petrônio Domingues, “uma noção dinâmica envolvendo um processo contraditório e conflitivo que combina resistência, assimilação e (re)apropriação de ações coletivas e formas organizativas para a defesa dos interesses específicos do grupo”.<sup>56</sup> Petrônio Domingues demonstra o florescimento no Rio de Janeiro, nos anos logo após a proclamação da República, de:

*um associativismo negro com bases raciais em vários aspectos semelhantes ao paulista no decorrer da Primeira República, de sorte que ali os libertos e seus descendentes erigiram agremiações, tanto de caráter recreativo e religioso quanto de cunho político e social. Retóricas de igualdade racial foram articuladas no bojo de ações coletivas de auxílio mútuo, de plataformas no campo de direitos e cidadania, de negociações em prol de demandas sociais, políticas e culturais, de intervenções nas estruturas formais de poder, em suma, no âmbito de sonhos e expectativas de inclusão social, reconhecimento e plena participação na vida nacional.*<sup>57</sup>

Guarda Negra; Sociedade Beneficente Estrela da Redenção (1888); Clube Republicano dos Homens de Cor (1889); Grêmio Literário Treze de Maio (1888); Caixa Beneficente José do Patrocínio (1889); Confederação Brasileira dos Homens de Cor (1903); Grêmio dos Homens de Cor; Centro Cívico Monteiro Lopes (1910); Associação dos Homens de Cor (1921); Centro Patriótico Treze de Maio (1922) são alguns exemplos dessa “arena fluida, plural e multifacetada, calibrada por diferentes experiências político-culturais, perspectivas de cidadania e narrativas de igualdade” que emergiu na cidade do Rio logo após a Abolição e ao longo da Primeira República.

---

56 DOMINGUES, Petrônio. Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930), *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 251-281, 2014. p. 254.

57 *Ibidem*, p. 271.

A constante reivindicação pelo cumprimento dos direitos civis e expansão dos direitos políticos e sociais foi a tônica entre as associações negras da cidade. Foram entendidas “como um importante espaço de construção de identidades e de luta por direitos, empoderamento e igualdade”.<sup>58</sup> Essas preocupações estavam também no cerne das associações carnavalescas negras, mesmo que através de estratégias diferentes.

Podemos concluir que, ao contrário das percepções presentes nas charges que vimos no início deste capítulo, a população negra estava constantemente preocupada em melhorar a vida para além dos dias do carnaval. Conquistar melhores posições no mercado de trabalho era um caminho essencial, assim como votar, ser membro da Guarda Nacional, participar de organizações civis das mais variadas. Contudo, o carnaval não era visto por eles como um elemento contraditório nessa luta ou único caminho possível, e sim parte complementar na experiência cidadã. A performance de Moysés Zacharias também se fez na esfera política, aliando o prestígio e o reconhecimento social, servindo de modelo e exemplo de empoderamento para tantos indivíduos negros que olhavam para aquele orador diante do presidente da República. Alguns desses haviam sido seus companheiros de folia nos Caçadores da Montanha, outros companheiros na União dos Operários Estivadores.

Os debates políticos e a constante mobilização para ampliar os direitos civis, sociais e políticos são bem exemplificados por outra sociedade presidida por Moysés Zacharias. Em dezembro de 1907, ele assinou pedido para aprovação de estatutos para que a “Sociedade Dançante Familiar Democracia e Progresso” pudesse funcionar ao longo do ano de 1908.

O chefe de polícia assina concedendo a aprovação dos estatutos no dia 26 de dezembro de 1907, após ter recebidos informações que atestavam a idoneidade dos diretores da associação. Nos estatutos descobrimos que essa associação familiar pretendia realizar bailes mensais e que seria permitida a entrada ilimitada de sócios, desde que atendessem às exigências estatu-

---

58 *Ibidem*, p. 265.

tárias: ter entre 18 e 50 anos de idade, possuir bom comportamento, pagar joia de 5\$000 réis e mensalidade de 2\$000; seriam accitos membros de ambos os sexos, sem distinção de cor e nacionalidade. Todos os cargos seriam preenchidos através de votação direta de todos os membros, todos teriam o direito de se expressar nas assembleias, assim como convocar assembleias extraordinárias e conferir os livros-atas, as contas e balancetes financeiros da associação.

Direito de expressão, exercício do voto, fiscalização dos gastos coletivos, reuniões mensais para lazer, igualdade jurídica entre sexos, cores e nacionalidades, reconhecimento por parte dos órgãos oficiais e cumprimento das leis. Esses eram os princípios básicos que pautavam o funcionamento do grupo. Não eram elementos raros ou exclusivos entre as associações cariocas – carnavalescas, dançantes, sindicais –, contudo é significativo o título escolhido por seus membros: subvertendo o lema estampado na bandeira nacional, substituindo ordem por um conceito muito mais caro para seus sócios, Moysés Zacharias assinou e conquistou o direito de estampar em seu estandarte o lema “Democracia e Progresso”, talvez imaginando que este também deveria estar no pavilhão verde e amarelo.

**O EMINENTE *SCHOLAR* (E CANDOMBLEZEIRO)  
DR. EDISON CARNEIRO:<sup>1</sup> PESQUISA ETNOGRÁFICA  
E LUTA POLÍTICA COM PAIS E MÃES DE SANTO DA  
BAHIA NA DÉCADA DE 1930<sup>2</sup>**

*Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento*

O ano de 2015 assistiu a lamentáveis episódios de acirramento da perseguição às religiões afro-brasileiras, com depredações de terreiros e campanhas de difamação, culminando com o ataque violento a uma criança.<sup>3</sup> Neste momento, avaliar a atuação de Edison Carneiro e sua militância contra a intolerância religiosa pode trazer importantes perspectivas de luta e valorização da cultura negra.

Nascido em Salvador, em 1912,<sup>4</sup> Edison Carneiro concluiu sua formação pela Faculdade de Direito da Bahia. Já por volta dos 20 anos de idade, seus interesses de pesquisa se voltaram para a religião e o folclore dos negros. Foi ao longo da vida chamado de etnógrafo, folclorista, historiador, jornalista. Escreveu sobre religiões afro-brasileiras, samba, escolas de samba, capoeira, a história da escravidão, a história da cidade de Salvador, os abolicionistas, Castro Alves, os quilombos, os estudos de folclore, a linguagem, as danças, as festas populares. Entre Salvador e o Rio de Janeiro, para onde se transferiu no

---

1 Esta é a forma como Ruth Landes apresenta Edison Carneiro na nota de agradecimento de seu livro: LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 31.

2 Este artigo elabora uma síntese de alguns argumentos apresentados em minha dissertação de mestrado, “O sexto sentido do pesquisador: a experiência etnográfica de Edison Carneiro” (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010).

3 Sobre alguns destes episódios, consultar: Associação Brasileira de Antropologia. *Nota de repúdio aos recentes atos de violência contra adeptos das religiões afro-brasileiras*. Ofício n. 029/2015/ABA/PRES, de 23 jun. 2015. Disponível em: <[http://www.portal.abant.org.br/imagens/Noticias/Oficio\\_n%C2%BA\\_029\\_-\\_Nota\\_intoler%C3%A2ncia\\_religiosa.pdf](http://www.portal.abant.org.br/imagens/Noticias/Oficio_n%C2%BA_029_-_Nota_intoler%C3%A2ncia_religiosa.pdf)>. Acesso em: 23 jun. 2015.

4 Salvador 1912 – Rio de Janeiro 1972.

fim de 1939, publicou 20 livros,<sup>5</sup> marcados fortemente por seu posicionamento como militante comunista. Além da escrita dos livros, organizou congressos, proferiu palestras e publicou, desde os 16 anos de idade, surpreendente volume de artigos, tanto em jornais de ampla circulação, quanto em revistas especializadas e acadêmicas, além de verbetes para enciclopédias e dicionários, textos de crítica literária e resenhas. Trabalhou como jornalista, funcionário público no Sesi, professor de folclore da Biblioteca Nacional e diretor-executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.<sup>6</sup>

Procuro perceber como seu trânsito entre mundos diversos – ciências sociais e folclore; antropologia brasileira e norte-americana; intelectuais e “nativos”; terreiros de candomblé nagô e banto; Rio de Janeiro e Bahia – confere especificidade à sua obra. Seus textos repercutem as diversas relações de troca às quais está vinculado.

Uma das leituras mais recorrentes da obra de Edison Carneiro o coloca como um dos fundadores do campo dos estudos afro-brasileiros, que, ao lado de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Roger Bastide, estaria comprometido com a construção e valorização do que seria a tradição nagô ou iorubá, e com a conseqüente desvalorização de outras tradições religiosas, principalmente as identificadas como bantos ou

---

5 Lenita (com Dias da Costa e Jorge Amado), 1931; Religiões Negras, 1936; Negros Bantos, 1937; Castro Alves – Ensaio de compreensão, 1937; Guerra de Los Palmares (edição mexicana) e O Quilombo dos Palmares (edição brasileira), 1947; Trajetória de Castro Alves, 1947; Candomblés da Bahia, 1948; Antologia do Negro Brasileiro, 1950; Dinâmica do Folclore, 1950; Linguagem Popular da Bahia, 1951; O Folclore Nacional, 1954; A Cidade de Salvador, 1954; A Conquista da Amazônia, 1956; O Negro em Minas Gerais, 1956; A Sabedoria Popular, 1957; A Insurreição Praieira, 1960; Ladinos e Crioulos, 1964; Dinâmica do Folclore (edição ampliada), 1965. E duas publicações póstumas, Folguedos Tradicionais, organizada por Vicente Salles em 1974 e Ursa Maior, organizada por Waldir Freitas Oliveira em 1980.

6 Em 1947 foi fundada a Comissão Nacional de Folclore (CNFL). Além de debates entre intelectuais em torno do tema do folclore, foram dirigidos apelos em favor da defesa das manifestações folclóricas e da instituição de uma agência governamental que coordenasse o esforço de pesquisa e preservação, finalmente criada em 1958 com o nome Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Edison Carneiro foi seu diretor-executivo de 1961 até 1964, quando foi afastado em função do golpe militar. Hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, integra a estrutura do Iphan (VILHENA, Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997).

caboclos. Esta leitura explora as alianças que teriam se estabelecido entre tais pesquisadores e os chefes de culto dos três terreiros de candomblé tidos como os mais antigos da Bahia: o Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, o Terreiro do Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá, os dois últimos nascidos de cisões do primeiro.<sup>7</sup> Procuo lançar um olhar mais atento para os sentidos dados por Edison Carneiro às categorias tão caras à sua reflexão: “nagô”, “banto” e “caboclo”, tentando entender de que forma o autor efetivamente participou do polêmico debate da pureza nagô.

### CRÔNICA JUVENIL DA MARAVILHOSA BAHIA<sup>8</sup>

Neste artigo concentro-me nos anos iniciais de sua produção, que foram bastante agitados. Em janeiro de 1936, contando apenas 23 anos de idade, escreve seu primeiro livro, *Religiões negras*, publicado por Arthur Ramos, na Editora Civilização Brasileira.<sup>9</sup> Logo em seguida começa a pesquisa para o segundo, *Negros bantos*. Em março de 1936, o jornal *O Estado da Bahia* o contrata como colaborador, e ele passa a publicar uma série de reportagens sobre os cultos populares. Em janeiro de 1937, organiza o Segundo Congresso Afro-Brasileiro<sup>10</sup> (cujas comunicações foram publicadas em 1940 no livro *O Negro no Brasil*)<sup>11</sup> e em agosto do mesmo ano funda a União das Seitas Afro-Brasileiras. O livro *Negros bantos* é publicado no fim do ano

---

7 DANTAS, Beatriz Góis. *Vovô Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. Sobre a importância do trabalho clássico de Dantas, o primeiro a explorar os caminhos ideológicos e sociológicos da valorização da pureza nagô no campo das religiões afro-brasileiras, consultar: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A construção da “pureza nagô”. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 15, 1991, p. 207-213.

8 LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 31.

9 CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

10 Alguns anos antes, em 1934, Carneiro participa do I Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Gilberto Freyre em Recife. As comunicações apresentadas neste foram publicadas em dois volumes: FREYRE, Gilberto et. al. *Estudos afro-brasileiros*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1988; FREYRE, Gilberto et. al. *Novos estudos afro-brasileiros*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1988.

11 CARNEIRO, Edison; FERRAZ, Aydano do. O negro no Brasil. In: Congresso Afro-Brasileiro da Bahia, 1937, Bahia. *Anais...* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940. Trabalhos apresentados no 2º congresso, 1937.

de 1937. Enquanto realiza todas estas atividades é intensa a troca de correspondências com Arthur Ramos.<sup>12</sup>

Ao longo das décadas de 1930 e 1940 forma-se uma rede entre intelectuais dos Estados Unidos, Brasil e Cuba em torno do chamado campo dos estudos afro-americanos. Fazem pesquisas na Bahia neste período Robert Park, Donald Pierson, Ruth Landes, Melville Herskovits e Franklin Frazier.<sup>13</sup> Recomendado por Arthur Ramos, Carneiro atuou como guia de alguns destes pesquisadores. O primeiro deles, vindo em 1935, foi Donald Pierson, da Universidade de Chicago, cujas pesquisas resultaram no livro *Branços e pretos na Bahia*.<sup>14</sup> Depois disso, entre 1938 e 1939, Edison teve participação central nas pesquisas de Ruth Landes, da Universidade de Columbia (aluna de Ruth Benedict e Franz Boas), para o livro *A cidade das mulheres*. Edison Carneiro é o personagem principal do livro, em que Ruth Landes narra esta pesquisa de campo no estilo de um diário, relatando na primeira pessoa cada passo de sua experiência.<sup>15</sup>

Procuro colocar em diálogo as imagens do autor produzidas de diferentes ângulos: as suas construções de si em materiais de diversas naturezas (livros científicos, reportagens para um jornal de grande circulação, correspondências), as impres-

---

12 Esta correspondência foi publicada, atendendo a uma sugestão da viúva, Magdalena Carneiro, por Waldir Freitas Oliveira e Vivaldo Costa Lima. Os autores incluíram na publicação preciosos comentários em cada uma das cartas (LIMA, Vivaldo Costa; OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Cartas de Edison Carneiro a Arthur Ramos*. Salvador: Corrupio, 1987).

13 CORRÊA, Mariza. Traficantes do Excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 6, v. 3, p. 79-98, 1988.

14 PIERSON, Donald. *Branços e pretos na Bahia: estudo de contato racial*. São Paulo: Nacional, 1971.

15 O trabalho recebeu duras críticas de Arthur Ramos e Melville Herskovits, que a perseguiram ao longo de toda sua carreira. Para Mariza Corrêa, os motivos da perseguição seriam o fato de ser uma mulher num campo dominado por homens e sua relação amorosa com Edison Carneiro; a ênfase nas relações raciais, num momento em que a antropologia passava a dar ênfase a explicações culturais; a descrição da importância do poder feminino nos terreiros de candomblé e a homossexualidade de alguns pais de santo. Consultar: CORRÊA, Mariza. O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Antropólogas e Antropologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 169.

Tardiamente Carneiro se posiciona publicamente em relação ao episódio, criticando a superficialidade do contato pessoal de Arthur Ramos com os candomblés da Bahia, contrastando-a com a intimidade que ele próprio e Landes teriam estabelecido. Consultar: CARNEIRO, Edison. Uma falseta de Artur Ramos. In: \_\_\_\_\_. *Ladinos e Crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 223-227.

sões de seus companheiros de juventude no momento em que transcorrem os acontecimentos em foco, as memórias de seus amigos e de sua família produzidas posteriormente,<sup>16</sup> as leituras dos textos de Edison Carneiro empreendidas pela literatura antropológica, o material guardado em seu arquivo.<sup>17</sup> Estes registros nos sugerem como as redes de relação pessoal e profissional com as quais Carneiro estava envolvido, perpassadas por afetos, amizades, interesses e filiações teóricas, repercutem na escrita dos seus textos, produzindo a sua própria história do candomblé da Bahia. De um lado os intelectuais que formavam o campo de estudos sobre o negro, de outro, os chefes de culto de terreiros de candomblé nagô, banto e de caboclo de Salvador.

#### TO EDISON, ON THE CONTRARY, THE “FIELD” WAS HIS LIFE AS WELL<sup>18</sup>

Alguns componentes importantes da trajetória de Edison Carneiro participam de seu olhar e de sua forma de se relacionar com os candomblés da Bahia. Em sua narrativa, o encontro com o universo dos terreiros de candomblé e rodas de samba, capoeira e batuque da cidade de Salvador, acontece a partir da relação com seu pai: “Meu pai sempre foi um estudioso, e rodeado do seu talento, desenvolvi dentro de mim uma curiosidade imensa para pesquisar coisas importantes. Fui sempre envolvido pelo folclore”.<sup>19</sup>

---

16 Waldir Freitas Oliveira, Bráulio do Nascimento e Vicente Salles, companheiros de Edison Carneiro, e Philon Carneiro, seu filho, compartilharam comigo suas memórias, pelo que muito especialmente agradeço.

17 O arquivo Edison Carneiro, guardado no Museu de Folclore Edison Carneiro, Rio de Janeiro, é composto de três caixas. A primeira delas contém manuscritos e primeiras versões de textos, publicados por ele em sua maioria, outros publicados após a sua morte, e alguns poucos inéditos; na segunda está sua correspondência expedida e recebida entre 1941 e 1971, quase toda referente às atividades na CDFB; e na terceira, pareceres de leitura e documentos dos mais variados: convites para eventos, certificados, mandados de busca e apreensão, documentos de sua aposentadoria, contratos, recortes de jornal. Segundo Waldir Freitas Oliveira, logo após a morte de Edison Carneiro, a viúva Magdalena Carneiro tentou voltar a viver na Bahia. Durante a mudança, o caminhão tombou na estrada e parte dos livros e papéis do intelectual foi perdida.

18 Para Edison, pelo contrário, o “campo” era também a sua vida. LANDES, Ruth. A woman anthropologist in Brazil. In: GOLDE, Peggy (Org.). *Women in the field: anthropological experiences*. Chicago: Aldine, 1970. p. 133.

19 CARNEIRO, Edison. Gente muito especial. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1971. Entrevista concedida a Tânia Góes.

Antonio Joaquim de Souza Carneiro era engenheiro, professor da Escola Politécnica, mas seu interesse por outras áreas além da engenharia faziam dele uma figura especial. Escreveu dois romances, *Furundungu* e *Meu menino*, que trazem negros como personagens principais, e um estudo sobre mitos africanos no Brasil; estudou ocultismo e esoterismo.<sup>20</sup> Tal imagem de Souza Carneiro foi desenhada pelos companheiros mais próximos de seu filho, jovens para quem a figura do velho professor e o ambiente de sua casa são descritos como aglutinadores de suas primeiras movimentações na cena cultural, política e intelectual de Salvador.<sup>21</sup> O membro do grupo, chamado Academia dos Rebeldes, que mais se destacou foi Jorge Amado. A Academia dos Rebeldes era um espaço de discussão, produção literária, crítica modernista e valorização da cultura popular, que reuniu romancistas, poetas, escritores. O grupo movimentava publicações em jornais, revistas e suplementos literários. Na mesma época Edison Carneiro se filia ao Partido Comunista. Dentre os tantos retratos que se pode pintar de Edison, o de militante comunista foi o que saiu com as cores mais fortes nas histórias de seu velho amigo Waldir Freitas Oliveira.

A atividade intelectual de Carneiro se reflete em extensa produção escrita, mesmo contando tão pouca idade. Além de ser a referência intelectual do grupo, apelidado de “Mestre Antigo”,<sup>22</sup> os Rebeldes falam de Edison como um “cicerone” entre as duas cidades em que dividem Salvador: uma, a do “pobre mundo burguês”, outra, a dos risos, cantos, danças e mistérios afro-brasileiros.

*Eterno cicerone que leva os amigos aos pais de santo, aos onze anos estudava ocultismo, se debruçava dias e dias na biblioteca de seu pai [...] aos doze hipnotiza, aos quatorze já é o maior amante da Cidade da Bahia. Corre pela Cidade, se dá com todo mundo, carrega consigo um*

---

20 O trabalho do pai de Edison Carneiro também foi duramente criticado por Arthur Ramos. Consultar: BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. *Arthur Ramos e as dinâmicas sociais de seu tempo*. Maceió: EDUFAL, 2005.

21 AMADO, Jorge. O Professor Souza Carneiro. *A Tarde*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1981; AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia de Letras da Bahia em 07 de março de 1985. *A Tarde*, Rio de Janeiro, 08 mar. de 1985.

22 FERRAZ, Áydano do Couto. Edison Carneiro: o mestre antigo. *A Tarde*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1980.

*outro mundo que a imaginação e os livros do pai lhe meteram na cabeça [...] Com a raça africana da Bahia, ele sofreu, ele riu em grandes gargalhadas, ele dançou nas macumbas, comeu comidas de estranhos nomes, amou. [...] Não fala um estudioso das Religiões Negras. Fala um membro das religiões negras que é ao mesmo tempo um dos sujeitos mais cultos do Brasil.*<sup>23</sup>

A imagem de Edison produzida pelos seus companheiros de juventude é muito identificada com o universo da cultura negra na Bahia. Mas na escrita do próprio Edison Carneiro tal identificação nem sempre é reificada. Diante das duas diferentes perspectivas eu me perguntava: qual era a natureza e a intensidade da relação do autor com o objeto do seu tão grande interesse? Como o próprio Edison experimentava tal relação e como a elaborava em sua escrita? O que o movia em direção a esse universo e até que ponto ele se envolveu ou foi envolvido por ele?

Em suas poesias de juventude o autor se coloca como um personagem do universo religioso afro-brasileiro, por exemplo, recorrendo a um famoso pai de santo para realizar uma conquista amorosa.

*Meu anjinho,/ não me despreze.../ olhe, veja lá/ se  
você não me quiser.../ eu não me mato, não!/ Mas  
vou/ ao Pau Miúdo/ e trago,/ para botar na sua  
porta/ uma coisa feita/ dessas que fazem/ morrer de  
amor,/ preparada,/ minha beleza, pelas mãos/ do  
grande mago/ Jubiabá!*<sup>24</sup>

Esta forma de elaborar a escrita não vai mais ser encontrada em seus textos posteriores, em que aparece cada vez mais preocupado em fazer jus à rubrica do etnógrafo cientista, produzindo uma escrita que procura ser objetiva e distanciada. Entretanto, sua escrita oscila entre diferentes estilos narrativos, que podem ser combinados até dentro de um mesmo livro.

---

23 AMADO, Jorge. O jovem feiticeiro. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1936.

24 Poesia de Edison Carneiro intitulada "Ameaça". Publicada originalmente na coluna Musa Capenga, do jornal *A Noite*, de Salvador, em 22 de outubro de 1928. (CARNEIRO, Edison. *Musa capenga: poemas*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado; EGBA, 2006. p. 83).

**RELIGIÕES NEGRAS: CONTRIBUIÇÕES AOS ESTUDOS INICIADOS  
POR NINA RODRIGUES E ARTHUR RAMOS**

Em 1936 foi publicado o primeiro livro de Carneiro, *Religiões negras* e, em 1937, o segundo, *Negros bantos*, pela Biblioteca de Divulgação Científica, dirigida por Arthur Ramos, na Editora Civilização Brasileira. Ambos trazem o subtítulo Notas de Etnografia Religiosa. *Religiões negras* foi escrito em menos de um mês, enquanto estava instalado no Mar Grande, na ilha de Itaparica, escondido da perseguição da polícia política (acusado de comunista).<sup>25</sup>

Nenhum dos primeiros livros de Carneiro é organizado em torno de uma experiência delimitada de trabalho de campo. Ele não se apresenta como um pesquisador que se desloca para passar um período determinado de tempo imerso em uma outra sociedade ou cultura, mas como alguém que “sempre esteve lá”. Uma das suas maneiras de elaborar na etnografia os caminhos pelos quais teria conhecido seu objeto de estudo são memórias de infância: “em menino era fato banal ver nas ruas da velha cidade”.<sup>26</sup> A introdução do livro *Religiões negras* localiza o contexto de realização de suas pesquisas, “um pouco por toda parte”<sup>27</sup> (poderíamos acrescentar “um pouco por toda vida”?).

Apesar da nota introdutória, *Religiões negras* é mais organizado em torno de referências bibliográficas (aos textos de Nina Rodrigues e Arthur Ramos, principalmente, mas também Lewis Morgan, Manuel Querino, Renato Mendonça, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior) que das observações de campo de Edison Carneiro. Mesmo quando as suas próprias observações aparecem, elas apenas complementam as de Nina Rodrigues e Arthur Ramos, adicionando itens às suas descrições de ambos. Em um momento de incipiente institucionalização acadêmica da antropologia, o processo de formação daqueles que começavam a ser chamados de antropólogos ou etnógrafos depende menos da

---

25 LIMA, Vivaldo Costa; OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos*. Salvador: Corrupio, 1987. p. 79. Carta de 04 de janeiro de 1936.

26 CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 86.

27 *Ibidem*, p. 17.

formação acadêmica especializada que de se estar circulando entre determinados espaços e redes de pessoas e dos interesses temáticos, teóricos e metodológicos de que se partilha. Nesta direção ganha sentido o movimento do jovem Edison Carneiro pelo diálogo com Arthur Ramos e pela citação de seus livros e dos de Nina Rodrigues. A identidade intelectual de etnógrafo, Edison Carneiro, até então jornalista e bacharel em direito, foi modelando ao se autoproclamar herdeiro e continuador de Nina Rodrigues e Arthur Ramos (eles próprios também vindos de outra formação, a medicina legal e a psiquiatria).<sup>28</sup>

Arthur Ramos ocupava a cátedra de Psicologia na Universidade do Distrito Federal, criada em 1935, e em 1939 foi indicado para a cátedra de Antropologia e Etnografia da Universidade do Brasil. Edison Carneiro, que nesse momento enfrentava dificuldades financeiras, era perseguido pela polícia política e não contava com nenhuma posição profissional, dependia de boas relações. Os leitores das correspondências concordam que há claros sinais de uma “assimetria” na relação entre os dois: “o jovem mulato baiano procurando o apoio do professor de medicina branco já consagrado”.<sup>29</sup> Por outro lado, Arthur Ramos já se transferira para o Rio de Janeiro e a relação com Edison Carneiro era uma das formas de manter seus vínculos com a Bahia, recebendo notícias, fotografias, transcrição de cantos e objetos vindos dos terreiros de candomblé.

Seguindo o esquema analítico de seus mestres, Edison Carneiro parte do enquadramento de seu campo de estudos segundo a divisão entre negros sudaneses e negros bantos. Essas categorias seriam definidas pela procedência dos africanos: aqueles “da zona do Níger na África Ocidental”, vindos das nações “nagô (iorubá), jeje (ewe), mina (tshis e gás), haussá, galinha (grúnci), tapa, bornus, e ainda fulas mandês (mandingas), carregados de forte influência muçulmana”,<sup>30</sup> estes “do sul

---

28 CORRÊA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Bragança Paulista: EDUSP, 1998.

29 \_\_\_\_\_. O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Antropólogas e antropologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 173.

30 CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 29

da África, Angola, Congo, Benguela, Cabinda, Mossamedes, na África Ocidental e Moçambique e Quelimane, na Contracosta”.<sup>31</sup> Nagô e banto, a princípio grupos linguísticos ou grupos de origem, são formulados como categorias totais na argumentação teórica do autor, envolvendo dimensões fundantes da vida social e simbólica como religião, rituais, técnicas corporais, música, culinária, estética, economia.

Carneiro produz polaridades bem demarcadas: de um lado a “superioridade”, a “importância”, a “cultura muito mais adiantada”, a “complexidade” dos “nagô”; do outro, a “inferioridade”, a “mítica pobríssima”, a “forma atrasada de religião”, a “cultura atrasadíssima”, a “simplicidade” dos “banto”, sobre quem se faz sentir mais fortemente os processos de “decomposição”, “degradação”, “deturpação”, “perda”, “esquecimento”, “absorção”, “fusão”, “simbiose” e “sincretismo”.

Seus primeiros informantes são ligados aos terreiros nagô do Engenho Velho e do Axé de Opô Afonjá, principalmente a mãe de santo Aninha e o babalaô Martiniano do Bonfim, defensores do discurso da pureza africana. Informante de Nina Rodrigues, personagem de destaque nas etnografias de Donald Pierson, Ruth Landes e Franklin Frazier.<sup>32</sup> Martiniano foi também presidente de honra do II Congresso Afro-Brasileiro e presidente da União das Seitas Afro-Brasileiras, organizados por Edison Carneiro. Ora apresentado por Edison como “o babalaô Martiniano do Bonfim”, ora como “o Professor Martiniano do Bonfim”, é alguém capaz de fazer a mediação entre os intelectuais e os terreiros para conseguir apoio para o congresso, professor de Edison nos estudos da língua iorubá e leitor dos livros de Edison Carneiro, Nina Rodrigues, Gilberto Freyre e Arthur Ramos.

No livro *Religiões negras*, Edison já faz um capítulo sobre os candomblés de caboclo e depois disso passa a se orientar no sentido de conhecê-los. Diz-se “desajudado” por não encontrar, na Bahia, bibliografia sobre o assunto para analisar o material

---

31 Ibidem, p. 126.

32 MATORY, James Lorand. *Black atlantic religion: tradition, transnationalism and matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2005.

que vinha recolhendo.<sup>33</sup> Em decorrência da dificuldade, lança-se a campo.<sup>34</sup>

O primeiro pai de santo mencionado no decorrer da pesquisa para *Negros bantos* é João da Pedra Preta, ou Joãozinho da Gomeia, de terreiro caboclo.<sup>35</sup> O religioso desfrutava, por um lado, de relativa fama entre o povo de santo da cidade de Salvador, e por outro, era alvo de críticas por parte das mães e filhas de santo defensoras dos padrões da ortodoxia nagô.<sup>36</sup> Os candomblés de caboclo seriam, segundo Edison, aqueles que veneram espíritos indígenas junto às divindades africanas.<sup>37</sup>

Carneiro dá a Joãozinho da Gomeia lugar de destaque em seus livros, nas entrevistas para o jornal e nas atividades do congresso. É ele que Carneiro vai escolher para fazer uma apresentação em programa de rádio, divulgada amplamente em sua coluna no jornal.<sup>38</sup> Alguns anos mais tarde, em 1946, Joãozinho da Gomeia se transfere para o Rio de Janeiro e continua mobilizando atenções em sua direção e provocando polêmicas. Ainda na sua despedida de Salvador, oferece uma festa no Teatro Jandaia, com danças de candomblé. No Rio de Janeiro participou de uma reportagem de jornal em que vestiu pessoas com as roupas dos orixás para serem fotografadas, realizou *shows* no Cassino da Urca, saiu fantasiado de vedete no carnaval, participou dos desfiles das escolas de samba.<sup>39</sup> No início da carreira de Joãozinho da Gomeia, é Edison Carneiro que estimula sua exposição pública, justamente o motivo de crítica das mães de santo tradicionais.

---

33 LIMA, Vivaldo Costa; OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Cartas de Edison Carneiro a Arthur Ramos*. Salvador: Corrupio, 1987. p. 90. Carta de 27 de janeiro de 1936.

34 CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 121.

35 Lima; Oliveira (1987, p. 109).

36 SILVA Vagner Gonçalves da; Lody, Raul. Joãozinho da Gomeia: o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (Org.). *Caminhos da alma: memória Afro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2002. p. 153-181.

37 CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 70.

38 CARNEIRO, Edison. O mundo religioso do negro da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 07 ago. 1936; \_\_\_\_\_. Uma noite africana na Rádio Comercial. *O Estado da Bahia*, Salvador, 12 dez. 1936; \_\_\_\_\_. A noite africana na Rádio Comercial da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 17 dez. 1936.

39 CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Pallas, 2004.

Aos poucos Edison vai se aproximando dos chefes de culto de outros terreiros: Manuel Paim, do terreiro Caboclo Estrela de Jerusalém; Manuel Bernardino da Paixão, do terreiro banto de Santa Bárbara; Manuel Falefá da Formiga, do terreiro jeje do Poço Bêta e o casal Manuel Lupércio e Germina do Espírito Santo, do terreiro Caboclo Filho das Águas. Sua associação com estas pessoas é duradoura – começa na pesquisa para o *Negros bantos* e estende-se às atividades do congresso e da União das Seitas Afro-Brasileiras, no decorrer das quais o pesquisador intensifica as trocas com este grupo.

Chamo a atenção para um deslocamento significativo de perspectiva entre os livros *Religiões negras* e *Negros bantos*. Enquanto o primeiro é organizado em torno de citações bibliográficas, o segundo o é em torno de suas observações de campo. Em *Negros bantos*, Carneiro se afirma como um autor, o primeiro a estudar os negros bantos da Bahia e a dar a devida atenção ao que era considerado até então “os candomblés menos importantes” da Bahia. Se com o primeiro livro Carneiro marca sua estreia no grupo dos “continuadores dos estudos iniciados por Nina Rodrigues”, com o segundo, valoriza sua “revisão na etnografia religiosa”, sua contribuição original, que teria sido possibilitada por sua experiência singular. Veremos à frente que efeitos tal deslocamento provoca em sua etnografia dos bantos.

#### **A GENTE QUÉ SAMBA, / MAS A POLIÇA CONTRAREIA...<sup>40</sup>**

Edison Carneiro estende ao seu corpo o jogo de distanciamento e aproximação em relação ao seu objeto de estudo. Para ele, o fato de ser “um homem de cor” possibilita uma relação diferenciada com o campo. Encontrei um único texto deste período em que Carneiro autoidentifica a cor de sua pele, quando indica ao seu editor os comentários que deseja selecionar para compor a orelha de seu livro.

*Para as “orelhas” do livro aproveite as seguintes coisas:  
“Homem de cor, amigo da raça negra, é elle, hoje, sem*

---

40 Embolada colhida por Edison Carneiro no Mar Grande (CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 210).

*nenhum partidatismo, um dos orientadores, um 'leader' dos homens de cor na Bahia".*<sup>41</sup>

Se Edison Carneiro pouco fala de sua cor, todos os autores que comentaram sua trajetória discutem a questão. A primeira é Ruth Landes, que se surpreende nas primeiras páginas de seu livro, ao conhecer pessoalmente Edison e encontrar um mulato, quando todas as cartas de apresentação que a levaram a ele vinham de colegas brancos e que não haviam mencionado a sua cor. Ela nota que Edison definitivamente não ligava a raça a assuntos pessoais, pois planejava uma viagem ao Sul dos Estados Unidos. O plano preocupou Landes, sabendo que o amigo seria incomodado em função do Jim Crow.<sup>42</sup> Landes considera que no Brasil se operavam distintamente dos Estados Unidos as relações entre cor e classe social e entende que a família Souza Carneiro era “o tipo de família chamada de negros brancos”, dado o seu percurso educacional e natureza de suas ocupações profissionais: o pai professor de engenharia, a tia diretora de uma escola, um tio juiz, um irmão mais velho advogado, as irmãs mais moças estudavam para serem professoras.<sup>43</sup> Deve-se notar, entretanto, que a família enfrentava situação financeira instável. Luiz Gustavo Freiras Rossi realizou cuidadosa pesquisa documental do itinerário educacional e profissional da família Souza Carneiro, suas relações e modalidades de inserção nos espaços das elites dirigentes baianas e os efeitos dessas relações no tipo de identidades sociais e étnico-raciais que resvalaram nesta família. O autor conclui que os Souza Carneiro dificilmente foram vistos como negros na sociedade baiana das primeiras décadas do século XX. No entanto, Rossi levanta a possibilidade de que a cor do autor tenha funcionado como fator de exclusão, preterimentos ou interdições veladas às posições e aos postos por ele pleiteados.<sup>44</sup>

---

41 LIMA, Vivaldo Costa; OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Cartas de Edison Carneiro a Arthur Ramos*. Salvador: Corrupio, 1987. p. 161. Carta de 27 setembro de 1937.

42 Leis decretadas nos estados sulistas dos Estados Unidos, em vigor entre 1876 e 1965. Exigiam que as escolas públicas e a maioria dos locais públicos (incluindo trens e ônibus) tivessem instalações separadas para brancos e negros.

43 LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p.49-50.

44 ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *O intelectual "feitiço"*: Edison Carneiro e o campo de estudo das relações raciais no Brasil. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011. Ver também: BIAGGIO, Talento; COUCEIRO, Luís Alberto. *Edison Carneiro: o mestre antigo*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2009.

São poucas as fontes que registram a narrativa que o povo de santo faz da relação com Edison Carneiro. As pistas indicam que Edison era chamado entre eles de “seu doutor” ou “meu pai”. Era visto como um doutor, um cientista, mas será que diferente dos outros? Era visto como negro ou como branco? A cor de sua pele ou sua condição financeira favoreciam uma maior identificação?

No livro de Landes, Edison aparece circulando com bastante desenvoltura. Leva a pesquisadora a festas em terreiros de tradições diversas, às casas de pessoas ligadas a estes terreiros, a rodas de samba e capoeira. É recebido por essas pessoas às vezes com certa reverência, e outras num registro mais informal.

*A rechonchuda filha do ogã sacrificador insistiu em levar Edison até o nosso táxi, com outra moça a quem dava o braço, e comentou, amuada: - o dr. Edison sempre dança até não poder mais! Mas hoje – nem nada!*

*– Ah, meu amor! – caçou Edison, de bom-humor. – Você bem sabe que o meu coração é seu! Sabe como me sinto honrado com a sua amizade!<sup>45</sup>*

Do comentário que Edison Carneiro seleciona para a orelha do livro, eu gostaria ainda de destacar outros termos além do “homem de cor”: a identificação de Carneiro como um *leader*, um “orientador” dos outros homens de cor da Bahia.

Na introdução ao livro *Religiões negras*, o autor apresenta a sua definição autoral sobre quem é o “negro”: um grupo expropriado de seus direitos fundamentais, sobre o qual se forjaram teorias racistas infundadas, e que depois de liberto da escravidão vai continuar a ser explorado compondo o proletariado urbano.

*O preconceito de raça, pesando sobre os seus ombros, tirou ao negro todas as possibilidades de desenvolvimento autônomo. Ninguém atentava no fato de ser a escravidão, e não a raça, a causa da degradação moral do negro.*

*A teoria da inferioridade da raça negra e dos demais povos de cor, que infelizmente conseguiu arrastar talentos*

---

45 LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 259.

*legítimos como Nina Rodrigues, nasceu da necessidade de justificativa por parte da burguesia europeia, dos crimes cometidos “em nome da Civilização”, na África e na Ásia, contra o direito dos povos de dispor de si mesmos.*

*O negro continua a ser explorado. Incorporado, porém, ao proletariado, sofrendo o peso da sociedade oficial (apesar de livre no texto da Constituição e das leis), o negro sabe como e por onde poderá levantar o seu nível intelectual e moral.<sup>46</sup>*

Em outros textos continua a criticar as teorias científicas racistas de Nina Rodrigues<sup>47</sup> e as perspectivas psiquiátricas (vigentes no Brasil neste período) de Arthur Ramos,<sup>48</sup> reafirmando que a noção de classe e não a de raça explicaria o lugar do negro na sociedade.

Ao mesmo tempo que está preocupado em construir um discurso objetivo e distanciado, os papéis do político e do científico não são tomados por Edison Carneiro como conflitantes, como o são os papéis pessoal e profissional. No que diz respeito a isso, é interessante notar a observação de Mariza Corrêa: “Édison Carneiro nunca teve um posto acadêmico, apesar (ou talvez por causa) de sua luta política pelos direitos dos negros e das associações religiosas de origem africana em Salvador”.<sup>49</sup>

Ele não separa a militância política de sua etnografia acadêmica, mas conjuga-as, bem como as suas preocupações com o comunismo e com a religião. Esta concepção política da religião

---

46 CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 22-25.

47 CARNEIRO, Edison. Nina Rodrigues. In: \_\_\_\_\_. *Ladinos e Crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 209-217. Artigo publicado originalmente em 1958.

48 CARNEIRO, Edison. Nota sobre “O Negro Brasileiro”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, abr. 1935. Carneiro está refutando o texto de Arthur Ramos, para quem a possessão seria uma consequência patológica do pensamento pré-lógico, próprio às “aglomerações atrasadas em cultura, classes pobres da sociedade, crianças, adultos nevrosados [...]”. (RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro, etnografia religiosa*. São Paulo: Nacional, 1951. p. 27.).

49 CORRÊA, Mariza. Traficantes do Excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 6, v. 3, p. 79-98, 1988. A autora se refere ao concurso para a cátedra de Antropologia e Etnografia da Universidade do Brasil, ocupada até então por Arthur Ramos, quando este a deixou em 1949 para dirigir o Departamento de Ciências Sociais da Unesco. Intencionavam disputar a vaga Edison Carneiro, Maria Alice Moura Pessoa, Heloísa Torres e Marina São Paulo Vasconcelos, assistente de Ramos. Os três primeiros pediram ao Conselho Universitário a concessão de “notório saber” para suprir a ausência de títulos e os três pedidos foram negados (Corrêa. “O mistério dos orixás e das bonecas”, p. 236).

repercute no modo como sua etnografia é produzida, buscando se expressar nos termos de sua luta contra a pobreza dos negros da Bahia, a perseguição policial ao candomblé e o preconceito das elites contra a religião negra, expressado pela imprensa. Tal preocupação determina as categorias do seu discurso. Todas as suas entrevistas com pais de santo no jornal iniciam-se por uma descrição detalhada da simplicidade de suas casas, de seus terreiros, de suas roupas, de suas figuras e sua relação com a polícia.

Apesar de “fazer o possível para não citar o velho Marx”,<sup>50</sup> a noção marxista de classe organiza seu pensamento sobre o negro e sua religião, estendendo-a inclusive à descrição dos orixás.

*Omolu especialmente o velho, isto é, São Lázaro, é muito querido nos candomblés afro-bantos da Bahia. E isso talvez se justifique devido à miséria em que vive a maioria dos negros, cujo único consolo talvez seja mesmo o de Omolu, santo que os previne contra a bexiga ou outras moléstias que afetam igualmente a pele. Sabe-se do verdadeiro horror que a simples perspectiva de ir para o hospital faz nascer entre as populações pobres em geral e nos negros em especial. Eles, quando vão para lá, fazem-no na qualidade de indigentes... Os negros supõem que, em casa, se tratarão melhor. Principalmente devido à intervenção do velho Omolu.*

*De Omolu pode dizer-se que é um orixá de classe, um orixá dos pobres. Ele torna inútil a medicina oficial, livrando os negros do perigo de apodrecerem nos hospitais.<sup>51</sup>*

No livro de Ruth Landes, Carneiro fala em diversas passagens do candomblé como a única segurança social encontrada pelos negros.

*O verdadeiro ópio é a ignorância e o analfabetismo em que vivem. Culpemos os latifundiários e toda nossa ineficiente economia. Na minha opinião, o candomblé é uma força criadora. Dá às pessoas coragem e confiança e faz com que se concentrem na solução dos problemas desta*

---

50 LIMA, Vivaldo Costa; OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos*. Salvador: Corrupio, 1987. p. 79-80. Carta de 04 de janeiro 1936.

51 CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 169-173.

*vida, e não na paz do outro mundo. Não sei onde estaríamos negros agora sem o candomblé!*<sup>52</sup>

A perseguição política ao próprio Edison Carneiro se iniciou cedo e perdurou até o fim de sua vida, por movimentar publicações, mobilizar uma influente rede de relações, estar ligado a jornais da oposição e pelo seu comprometimento com as chamadas classes populares.

Ruth Landes menciona em *A cidade das mulheres* dois períodos em que Edison esteve preso, por um curto período de tempo. Em muitas passagens do livro a dupla aparece sendo perseguida por policiais à paisana: “Édison se divertia – Bom, agora você sabe que é perigosa. Você é amiga de quem não deve, você não deve ser vista nem com negros nem com gente formada. Ou acabará na cadeia conosco, o ano que vem!”<sup>53</sup>

Ao longo da década de 1930, são muitas as suas mudanças de residência, ocasionadas tanto pelas dificuldades financeiras que enfrentava a família, quanto pela perseguição política que o obrigava a se esconder. Receoso de que sua correspondência também estivesse sendo vigiada, lançava mão de uma série de artimanhas para manter suas atividades em meio à censura.

Neste processo, estabeleceu com a mãe de santo Eugênia Ana Santos, Mãe Aninha, do terreiro do Axé de Opô Afonjá, uma relação de proteção mútua. Ficou refugiado em seu terreiro em um dos episódios de perseguição pela polícia política, escondido na casa de Oxum e cuidado por Mãe Senhora.<sup>54</sup> Carneiro diz a Ruth Landes que era disputado como ogã pelos candomblés do Engenho Velho, do Axé de Opô Afonjá e de Procópio.<sup>55</sup>

Dentre os documentos que compõem seu arquivo no Museu de Folclore Edison Carneiro constam mandados de busca e apreensão para sua residência, estes já do período da ditadura

---

52 LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 134-135.

53 *Ibidem*, p. 103.

Beatriz Góis Dantas mostra como na década de 1930 a acusação de comunista foi estendida dos intelectuais envolvidos com o estudo das religiões afro-brasileiras para os próprios terreiros (DANTAS, Beatriz Góis. De feitiçeiro a comunista: acusações sobre o Candomblé. *Dédalo*, Porto, n. 23 p. 97-116, 1984.).

54 SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos. *História de um terreiro nagô*. São Paulo: Carthago e Forte, 1994. p. 14.

55 Landes (2002, p. 197).

militar, quando foi afastado da direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Na ocasião o órgão foi interditado com o cartaz “fechado por ser um antro de comunistas”.<sup>56</sup>

## **O MUNDO RELIGIOSO DO NEGRO NA BAHIA:**

### **SÉRIE DE REPORTAGENS NO JORNAL *O ESTADO DA BAHIA***

Edison Carneiro procurou empreender essa liderança através de suas reportagens no jornal, da realização do Congresso e da criação da União das Seitas Afro-Brasileiras.

Em março de 1936 foi contratado pelo jornal *O Estado da Bahia* como colaborador, tendo em vista seu grande conhecimento na área de cultos populares. Apontado por vários autores como o primeiro a buscar mobilizar a sociedade na luta pela liberdade religiosa dos grupos de candomblé,<sup>57</sup> Carneiro publicava no jornal entrevistas com os pais de santo, em que falavam sobre sua religião, a relação conflituosa com a polícia e suas reivindicações pelo decreto da liberdade religiosa. Destaco o fato de as reportagens (publicadas pela primeira vez fora das páginas policiais do jornal, anunciadas na capa, repletas de fotografias e ocupando página inteira) serem feitas de entrevistas com pais de santo de terreiros de tradições diversas. São publicadas reportagens sobre a Mãe Aninha, do terreiro nagô do Axé de Opô Afonjá, e uma entrevista com o babalaô Martiniano do Bonfim, associado a esta mãe de santo. Mas também com os pais de santo Manuel Paim e João da Pedra Preta, ambos de candomblés de caboclo. Todas as reportagens foram precedidas da chamada “O mundo religioso do negro na Bahia” e receberam o subtítulo “Que diferença há entre a religião dos brancos e a religião dos negros?”<sup>58</sup> Desta

---

56 VILHENA, Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte; FGV, 1997. p. 106.

57 LÜHNING, Ângela. Acabe com este santo: Pedrito vem aí... Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 194-220, dez./fev. 1995/1996.

58 CARNEIRO, Edison. Martiniano, o famoso “babalaô” fez revelações interessantes. *O Estado da Bahia*, Salvador, 14 maio 1936;

\_\_\_\_\_. O mundo religioso do negro da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 07 ago. 1936;

\_\_\_\_\_. O mundo religioso do negro da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 29 ago. 1936;

\_\_\_\_\_. Era a mais popular mãe-de-santo da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 05 jan. 1938;

\_\_\_\_\_. Dona Aninha. *O Estado da Bahia*, Salvador, 25 jan. 1938.

forma, Edison Carneiro não só classificava todas os cultos de origem africana (candomblés nagô, banto e de caboclo) igualmente como religião, como ainda os equiparava à religião dos brancos. Nesse sentido, Carneiro marcava posição em relação a outros estudos sobre as religiões dos negros no Brasil que, como mostra Beatriz Góis Dantas, tentavam delimitar no interior do segmento afro-brasileiro separações entre religião e magia, tentando conseguir a legitimação e a legalização apenas para os terreiros que consideravam “africanos mais puros”.<sup>59</sup>

Enquanto circula com Ruth Landes pelos terreiros de Salvador, Edison recebe uma série de convites para comparecer a festas e rituais sagrados. Em muitas dessas situações aparece explicitamente que se espera que convites como esses devam render uma notícia positiva no jornal. O pesquisador é assim usado como parte dos movimentos de resistência de pais e mães de santo em sua luta ativa na construção de outra relação com os canais do poder. São várias as estratégias nessa direção, e a associação com políticos, autoridades e intelectuais que lhe davam visibilidade, prestígio e legitimidade, é uma delas. Um jornal de grande circulação e um congresso de intelectuais se revelam ferramentas privilegiadas para essas estratégias. Da parte de Edison Carneiro, é justamente dessa associação que irá retirar sua autoridade etnográfica.

## **O II CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO E A UNIÃO DAS SEITAS AFRO-BRASILEIRAS**

O I Congresso Afro-Brasileiro foi organizado em Recife em 1934 por Gilberto Freyre, que já tinha conquistado uma posição de importância no campo de estudos das relações raciais (depois de sua formação em Colúmbia e da publicação de *Casa Grande & Senzala*).<sup>60</sup> A organização do II Congresso é mais um passo do jovem Carneiro no sentido de colocar-se como parte do grupo de estudiosos de campo afro-brasileiro. O evento contou com apresentação de comunicações; exposição de objetos utili-

---

59 DANTAS, Beatriz Góis. De feiteiro a comunista: acusações sobre o Candomblé. *Dédalo*, Porto, n. 23 p. 97-116, 1984.

60 FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.

zados nas cerimônias religiosas do candomblé; apresentações de samba e capoeira e festas em terreiros. Participaram, presencialmente ou com o envio de comunicações que foram lidas nas mesas, e depois integraram o livro *O negro no Brasil*, Arthur Ramos, Jorge Amado, Aydano do Couto Ferraz, Clóvis Amorim, Reginaldo Guimarães, Martiniano Eliseu do Bonfim, Manoel Diégues Junior (Alagoas), Alfredo Brandão, Renato Mendonça, Jacques Raymundo, Robalinho Cavalcanti (Rio de Janeiro), Dante de Laytano, Dario Bittencourt (Rio Grande do Sul), Melville Herskovits (Northwestern University, EUA), Salvador Garcia Agüero (Cuba), Donald Pierson (Universidade de Chicago, EUA), Eugênia Ana dos Santos, Manoel Bernardino da Paixão e Manuel Vitorino dos Santos.<sup>61</sup>

A marca deste congresso em relação ao do Recife foi a participação de pais e mães de santo de terreiros da Bahia, dividindo as mesas com os pesquisadores: Eugênia Ana dos Santos, do Axé do Opô Afonjá (com o trabalho “Notas sobre comestíveis africanos”), Manoel Bernardino da Paixão (“Ligeira explicação sobre a nação congo”) e Manuel Vitorino dos Santos (“O mundo religioso do negro na Bahia”), que integraram também a publicação organizada com os textos do congresso; e em festas realizadas nos terreiros do Engenho Velho, do Gantois (esta também transmitida pela rádio), de Procópio, da Goméia, de Aninha, de Bernardino e do Alakêto, para receber os congressistas. Tanto os pais de santo que apresentaram comunicações nas mesas do congresso, quanto os terreiros em que foram oferecidas festas para os congressistas, integravam tradições diversas das religiões afro-brasileiras, definidas por Edison Carneiro como nagô, banto e caboclo. O organizador afirma ter conseguido a adesão de 40 candomblés ao congresso.<sup>62</sup> Um mês antes foi realizada, como um evento preparativo para o congresso, a apresentação na Rádio Commercial, para o grande público, de

---

61 CARNEIRO, Edison; FERRAZ, Aydano do. *O negro no Brasil*. In: Congresso Afro-Brasileiro da Bahia, 1937, Bahia. *Anais...* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940. Trabalhos apresentados no 2º congresso, 1937.

62 CARNEIRO, Edison. *O Congresso Afro-Brasileiro da Bahia*. In: \_\_\_\_\_. *Ladinos e Crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 98. Artigo publicado originalmente em 1940.

“cânticos de candomblés” dos filhos e filhas de santo do terreiro de João da Pedra Preta. Todas estas atividades foram diariamente anunciadas na primeira página do jornal e comentadas nos dias que se seguiram.<sup>63</sup>

Para Carneiro, o congresso deveria se realizar quando fosse possível conseguir a presença de um pesquisador de peso em Salvador, o que conferiria importância ao evento. Nos meses que antecederam o evento, ele se mostra, nas cartas enviadas a Arthur Ramos, preocupado com o seu apoio, colaboração e indicação de nomes para as mesas.

Mas Carneiro considerava igualmente imprescindível a participação dos pais e mães de santo nas mesas de discussão, com a apresentação de comunicações sobre sua religião: “O congresso deve se realizar quando os candomblés estão funcionando”.<sup>64</sup> Este é um dos alvos das críticas que recebeu de Gilberto Freyre, publicada no jornal *Diário de Pernambuco*: “Receio muito que vá ter todos os defeitos das coisas improvisadas [...] que só estejam preocupados com o lado mais pitoresco e mais artístico do assunto: as rodas de capoeira e de samba, os toques de candomblé etc.”<sup>65</sup>

---

63 \_\_\_\_\_. Em torno do Segundo Congresso Afro-Brasileiro. *O Estado da Bahia*, Salvador, 13 nov. 1936;

\_\_\_\_\_. Uma noite africana na Rádio Comercial. *O Estado da Bahia*, Salvador, 12 dez. 1936;

\_\_\_\_\_. A noite africana na Rádio Comercial da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 17 dez. 1936;

\_\_\_\_\_. O programa dos trabalhos deste importante certame científico. *O Estado da Bahia*, Salvador, 08 jan. 1937;

\_\_\_\_\_. A sessão preparatória de ontem e a colaboração de elementos populares ao Congresso da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 09 jan. 1937;

\_\_\_\_\_. O programa dos trabalhos deste importante certame científico. *O Estado da Bahia*, Salvador, 11 jan. 1937;

\_\_\_\_\_. Instala-se hoje o 2º Congresso Afro-Brasileiro. *O Estado da Bahia*, Salvador, 11 jan. 1937;

\_\_\_\_\_. Como decorreu a sua sessão de instalação. *O Estado da Bahia*, Salvador, 12 jan. 1937;

\_\_\_\_\_. O dia de ontem do Congresso Afro-Brasileiro. *O Estado da Bahia*, Salvador, 13 jan. 1937;

\_\_\_\_\_. As últimas reuniões do Congresso Afro-Brasileiro. *O Estado da Bahia*, Salvador, 18 jan. 1937;

\_\_\_\_\_. 2º Congresso Afro-Brasileiro. *O Estado da Bahia*, Salvador, 21 jan. 1937;

\_\_\_\_\_. Homenagem ao Congresso Afro-Brasileiro. *O Estado da Bahia*, Salvador, 24 maio 1937;

\_\_\_\_\_. As festas amanhã no terreiro do Gantois e do Engenho Velho. *O Estado da Bahia*, Salvador, 26 maio 1937.

64 LIMA, Vivaldo Costa; OLIVEIRA, Waldir Freitas. *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos*. Salvador: Corrupio, 1987. p. 89-91. Carta de 27 de janeiro de 1936.

65 CARNEIRO, Edison. O Congresso Afro-Brasileiro da Bahia. In: \_\_\_\_\_. *Ladinos e Crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 98.

Em texto escrito poucos anos depois do congresso, Carneiro avalia positivamente o papel de suas atividades como jornalista e organizador do evento na luta contra a intolerância religiosa:

*Acabou com o espantinho que ainda eram, para as classes chamadas superiores da Bahia, os candomblés. Muita gente graúda ficou sabendo que os negros não comem gente nem praticavam indecências durante as cerimônias religiosas. A publicidade do Congresso, nos jornais e pelo rádio, contribuiu para criar um ambiente de maior tolerância em torno dessas religiões do homem de cor.<sup>66</sup>*

No congresso Carneiro defendeu os projetos de criação de uma entidade que acolhesse os estudos africanistas do estado e da União das Seitas Afro-Brasileiras. Sendo o objetivo desta última “conseguir a liberdade religiosa dos negros”, a associação com o governo da Bahia parecia se fazer necessária.

*Meu caro Arthur Ramos,*

*Acho que já lhe escrevi que estou vendo si consigo a liberdade religiosa dos negros. No dia 3 de agosto, vários ogans, paes-de-santo e gente de candomblé, convocados por mim, vão fundar o Conselho Africano da Bahia (um representante de cada candomblé) que se proporá a substituir a polícia na direcção das seitas africanas. No mesmo dia, todos assignaremos um memorial ao governador, pedindo a liberdade religiosa e o reconhecimento do Conselho como a autoridade suprema dos candomblés. Acho que conseguiremos tudo, pois o governador tem uma bruta admiração por você e por Nina (que eu, aliás, invoco no memorial) e, como você sabe, prestigiou efficientemente o Congresso.*

*Não sei as suas relações com o governador, mas calculo que você poderia, no dia 3 de agosto, escrever algo para elle, reforçando o pedido dos negros [...] Assim, atacando por todos os lados, podemos ficar certos de que a boa vontade do governador entregará aos negros essa coisa por que elles tanto lutam – a liberdade religiosa.*

*Edison<sup>67</sup>*

---

66 *Ibidem*, p. 100.

67 LIMA; OLIVEIRA (1987, p. 152, carta de 19 de julho de 1937).

Ao longo de sua curtíssima vida útil a instituição teve três nomes: Conselho Africano da Bahia, Liga das Seitas Afro-Brasileiras e União das Seitas Afro-Brasileiras. Localizei registros de reuniões da instituição entre agosto e outubro de 1937, anunciadas no jornal *O Estado da Bahia*.<sup>68</sup> Ao que parece nunca teve sede própria.<sup>69</sup> Em Recife, os médicos psiquiatras do Serviço de Higiene Mental, criado em 1931, intermediavam a relação dos pais de santo com a polícia na obtenção de licenças para o funcionamento dos candomblés.<sup>70</sup> Não encontrei nenhum texto em que Edison Carneiro formule exatamente como se daria a direção da União das Seitas Afro-Brasileiras em relação aos candomblés, apenas deixava claro que do seu ponto de vista eles não deveriam se reportar nem à polícia, nem à medicina. Em conversa com Ruth Landes, Edison sugere que o projeto da União seria guiado pelo discurso da ortodoxia: “Eis porque organizamos a União com os templos de boa reputação – para proscrever essa charlatanice”.<sup>71</sup> Mas o discurso da ortodoxia não parece guiar de fato a formação da instituição. Edison lista cerca de cem terreiros de candomblé na Bahia, declarando que 67 deles estavam inscritos na União. E classifica-os “de acordo com as declarações dos seus respectivos chefes” como: Angola – 15; Caboclo – 15; Kêto – 10; Jêje – 8; Ijexá – 4; Congo – 3; Ilú- Ijexá – 2; Alakêto – 1; Muçurumim – 1; Nagô – 1; Africano- 1; Dahoméa – 1; Yôrubá – 1; Môxe-Congo – 1; Angola-Congo – 1; Congo Caboclo – 1; Angolinha – 1.<sup>72</sup>

---

68 CARNEIRO, Edison. Criação do Conselho Africano da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 04 ago. 1937;

\_\_\_\_\_. Liga das Seitas Afro-Brasileiras. *O Estado da Bahia*, Salvador, 28 ago. 1937;

\_\_\_\_\_. Convocação dos membros da diretoria da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 04 set. 1937;

\_\_\_\_\_. Posse da primeira diretoria da União das Seitas Afro-Brasileiras. *O Estado da Bahia*, Salvador, 28 set. 1937.

69 Uma dessas convocações anunciava: “A tesouraria da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia pede aos chefes de seitas ou a quem possa interessar, o favor de se dirigirem à Ervanária São Roque, na entrada do mercado de Santa Bárbara, à Rua Seabra, das 12 às 12:40 horas e das 17 às 19:30 nos dias úteis, sempre que desejem satisfazer os seus compromissos com a União. Bahia, 29 de setembro de 1937. – Marcelino Oliveira, tesoureiro”. CARNEIRO, Edison. Nota. *O Estado da Bahia*, Salvador, 30 set. 1937.

70 DANTAS, Beatriz Góis. De feiticeiro a comunista: acusações sobre o Candomblé. *Dédalo*, Porto, n. 23 p. 97-116, 1984.

71 LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 249.

72 CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986, p. 52.

Terá sido a inscrição de terreiros de tradições diversas o motivo do rompimento entre o pesquisador e Mãe Menininha, do terreiro do Gantois? Ruth Landes diz: “Édison disse que Menininha se agastara com ele por motivos ligados com a União dos Candomblés, e por isso achou aconselhável que eu lhe fosse apresentada por outra pessoa”.<sup>73</sup> Em um texto em que rememora suas pesquisas de campo na Bahia, Donald Pierson também observa: “Na primeira sessão a animosidade entre as seitas mais ortodoxas e as de caboclo era tão grande que qualquer acordo substancial parecia difícil”.<sup>74</sup>

Apenas em 1976 a lei estadual 25.095 suprimiu a necessidade de registro policial para os candomblés na Bahia.

### CONSEGUIR UM LUGAR AO SOL PARA O NEGRO BANTO DA BAHIA<sup>75</sup>

Cada novo encontro, entrevista, festa, reunião da União das Seitas Afro-Brasileiras, em que Edison Carneiro se engajou, colaborou para um deslocamento significativo de perspectiva entre os livros *Religiões negras* e *Negros bantos*.

Os candomblés nagô, os primeiros que Edison Carneiro conheceu, que eram dirigidos por aqueles que foram seus primeiros informantes e também aqueles sobre os quais leu em sua bibliografia de referência, funcionam em sua escrita como um modelo de comparação que atravessa seu olhar sobre os outros candomblés que vai conhecendo. Ele procura nestes candomblés bantos ou de caboclo os orixás e suas características, mitos, lendas, cores, poderes, roupas, cânticos, palavras, cultos e festas que já conhecia dos candomblés nagôs. Onde não encontra essas semelhanças, vê caracterizada a perda.

Conforme foi estreitando suas relações pessoais com chefes de culto, filhas e filhos de santo, seus conceitos e suas

---

73 LANDES (2002, p. 116).

74 PIERSON, Donald. Algumas atividades no Brasil em prol da Antropologia e outras ciências. In: CORRÊA, Mariza (Org.). *História da Antropologia no Brasil (1930-1960)*. Testemunhos: Emílio Willems e Donald Pierson. São Paulo: Vértice, 1987.

75 CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 122.

categorias de análise foram se tornando abertos às teorias nativas. No decorrer dessa aproximação, ao ouvir esses sujeitos falarem de si e se classificarem, Carneiro se expõe a uma série de complexidades, desestabilizando suas próprias teses da pureza nagô. Em sua escrita fica dramatizada uma tensão. Quando “não consegue pescar o que se canta” ou “não consegue distinguir bem”, recorre a seus informantes e abre caminho para que os pais e mães de santo ditem e traduzam cânticos, apresentem os orixás e expliquem os caminhos de suas relações particulares com seus santos protetores, para além da simples divisão entre nagô, banto e caboclo, ou África e Brasil. Vão aparecendo então pais de santo que são “de Ijexá”, mas “gostam mais” de Angola e possuem várias estatuetas de caboclos,<sup>76</sup> ou um Ogum que é do Cariri.<sup>77</sup> Ainda que tente manter de pé seu ponto de partida, suas teorias iniciais vão sendo sucessivamente desestabilizadas e reformuladas, de modo a ir incluindo os bantos e os caboclos em sua concepção, cada vez mais abrangente, de religião. Descobre que as aparentes incoerências desses bantos, que não faziam sentido quando olhadas, a partir do modelo nagô, têm uma lógica própria, ganham sentido dentro de um outro sistema religioso.<sup>78</sup>

É na corrente desse movimento de revisão que Edison Carneiro vai refazer suas reflexões sobre uma questão fundamental em seu pensamento: o lugar da África nos estudos sobre o negro brasileiro. O deslocamento operado em *Negros bantos* representa um deslocamento gradual da valorização da autenticidade, da pureza, da tradição que estariam localizadas numa relação com a África para a preocupação com os usos, a criatividade, as formas atuais, a realidade presente dessas religiões. Constatando que elas permanecem, apesar de seus próprios vaticínios (que viam a religião dos negros bantos irremediavelmente fadada à perda), o pesquisador vai se interes-

---

76 \_\_\_\_\_. O mundo religioso do negro da Bahia. *O Estado da Bahia*, Salvador, 29 ago. 1936.

77 CARNEIRO (1991, p. 154).

78 Sobre a concepção de Edison Carneiro em relação à existência de uma lógica própria às outras formas religiosas afro-brasileiras, consultar: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Origens, para que as quero?: questões para uma investigação sobre a umbanda. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 13, p. 84-101, jul. 1986.

sando em descrever como e por que permanecem. Encontra este sentido na relação dos adeptos com seus orixás protetores. No livro *Negros bantos* ele passa a usar o termo “afro-brasileiras” para qualificar essas religiões.

*Outros orixás, sobre todos os pontos de vista, importantes, nasceram no Brasil: Sultão das Matas; Rei das Matas; Ossonhe; Dono do Mato; Tupinambá (com o seu cachimbinho e a sua volubilidade se faz imprescindível para a alegria das festas negro-fetichistas; Caipora; Salavá [...] Pude registrar, nos candomblés afro-bantos, a presença de vários outros orixás caboclos, como o Chefe Cunha, Peixe Marinho, Martim Pescador, Angoroméia, Vumbe. Estes orixás são o consolo e o apoio dos negros bantos da Bahia.*<sup>79</sup>

O processo de mudança da conceituação e valorização de alguma coisa que é africana para outra que é afro-brasileira tem importância central, não só na passagem entre a escrita do primeiro livro para a do segundo, como na marcação das escolhas e posicionamentos teóricos e políticos que Carneiro vai assumir desde esse momento e que vão se consolidando ao longo de toda a sua vida. A proposta abrangente da concepção de religião vai ser formalizada textualmente em artigos publicados em veículos tão diversos como um jornal do movimento negro, em 1950, um jornal de grande circulação, em 1960, e um parecer solicitado pelo governo de Alagoas, posteriormente reunidos por Carneiro em livro.<sup>80</sup> Sua proposta abrangente da defesa da liberdade religiosa passa a incluir “as macumbas do Rio, os batuques de Porto Alegre, os xangôs de Macció e do Recife, a pajelança e o catimbó, o tambor-de-mina, as sessões espíritas”. Em suma, “todas as instituições religiosas existentes no país!”<sup>81</sup>

---

79 CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e Negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 180-184.

80 \_\_\_\_\_. *Ladinos e crioulos: estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 185-192.

81 *Ibidem*, p. 187.

## SOBRE OS AUTORES

*Alexandre Reis* – É professor da rede pública de ensino e mestre em História Social pela UFF. Sua pesquisa de mestrado se chama *Eu quero ver quando Zumbi chegar: política, negritude e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*. Suas áreas de interesse são Música e Identidade, História do Brasil República, História Transnacional e Estudos sobre Diáspora. Atua também como orientador de monografia do Programa sobre o Negro na Sociedade Brasileira.

*Ana Carolina Carvalho de Almeida Nascimento* – Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense e Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, com a dissertação *O sexto sentido do pesquisador: a experiência etnográfica de Edison Carneiro*. Atualmente realiza doutorado na mesma instituição.

*Caroline Moreira Vieira* – No mestrado, realizado na Uerj/FFP, analisou as relações entre músicos negros e de origem popular com a fonografia no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. No doutorado em andamento na mesma instituição, pesquisa as identidades negras e as simbologias afroreligiosas na música gravada nas décadas de 1920 e 1930.

*Eric Brasil* – Professor adjunto de História da América na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab-Malês). É mestre e doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Vencedor do primeiro prêmio do Concurso de Monografias Silvio Romero de 2011, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan. Atualmente pesquisa experiências negras em perspectiva transnacional, aproximando sujeitos negros do Rio de Janeiro e do Caribe no período pós-Abolição.

*Gabriela Buscácio* – Graduada em História na UFF e professora de História no Rio de Janeiro. Defendeu a dissertação *A chama não se apagou: Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escola de samba nos anos 70* em 2005 na UFF. Sua tese de doutorado intitulase *O tempo não para: a década de 1980 através de Gonzaguinha e Cazuza*, defendida em 2016, também na UFF.

*Júlio Cláudio da Silva* – É professor de História da Universidade do Estado do Amazonas (Centro de Estudos Superiores de Parintins). Possui doutorado em História pelo PPGH da UFF. É autor do livro *Uma estrela negra no teatro brasileiro: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952)*.

*Luara dos Santos Silva* – Graduada em História pela Universidade Federal Fluminense (2011) e mestra em Relações Étnico-Raciais pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, PPRER/Cefet – RJ (2015). A autora investiga questões ligadas às noções de raça, racismo e relações raciais nas primeiras décadas do Rio de Janeiro republicano.

*Manuela Areias Costa* – É mestra (UFF) e doutoranda (UFRJ, com estágio-sanduíche na Vanderbilt University) em História. Possui artigos sobre música e trajetória de músicos no período da Abolição e do pós-Abolição. Seu mais recente trabalho será publicado no livro *Da escravidão e da liberdade*, organizado por Flávio Gomes, Maria Helena Machado et. al.

*Maria do Carmo Gregório* – Graduação em História pela Feuduc, mestrado em História Social pela UFRJ e doutoranda em História pela UFF. Leciona História na rede municipal e na rede estadual. Publicou o livro *Solano Trindade: o poeta das artes do povo*; e o artigo “Solano Trindade e as marcas do seu tempo”.

*Rebeca.Natacha de Oliveira Pinto* – É doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora em História da Educação e as práticas educativas difusas no Rio de Janeiro no pós-Abolição.

*Rodrigo de Azevedo Weimer* – Licenciado e bacharel em História pela UFRGS, mestre em História pela Unisinos, doutor em História pela UFF. Analista-pesquisador em História na Fundação de Economia e Estatística do Estado do Rio Grande do Sul. Pesquisa financiada pela Fapergs e pela Capes durante a realização de estágio pós-doutoral na Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

*Silvia Maria Jardim Brügger* – Mestra e doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense, onde também realizou seu pós-doutorado com pesquisa sobre a vida e a obra da cantora Clara Nunes. É professora associada da Universidade Federal de São João del Rei.

## **Cultura negra, v. 2 – Trajetórias e lutas de intelectuais negros**

Martha Abreu, Giovana Xavier, Livia Monteiro e Eric Brasil (organizadores)

Série Pesquisas – Volume 6b

### EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Editor responsável: Aníbal Bragança

Coordenadora de produção: Mariana Simões

Supervisão gráfica: Marcio Oliveira

Diagramação: I Graficci Comunicação e Design

Capa: I Graficci Comunicação e Design e Marcio Oliveira

Foto da capa: Juca Martins/Olhar Imagem

“Manifestação durante a reunião da SBPC, Salvador, BA, 1981”

Arquivo Edgard Leuenroth/Unicamp

Formato: 140 x 210mm

Composto na fonte Baskerville

Impresso em cartão Supremo 250g e papel Pólen Soft 80g

356 páginas

Tiragem: 200 exemplares

Impresso e acabado na Abegraph Editora e Serviços Gráficos Ltda.-ME

Av. Almirante Frontin, 381, Ramos, Rio de Janeiro, RJ, em setembro de 2018



O papel usado neste livro é produto de árvores originárias de manejo florestal certificado