

Memórias e sentidos históricos da “perseguição ao samba” na Primeira República

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiaspórico

Lurian José Reis da Silva Lima
UFF
lurianlima@gmail.com

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

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

Memory and historical meanings of the so called “samba persecution” in First Republic Brazil

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

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

Problema: o “paradigma da perseguição” ao samba em debate

Marc Hertzman (2013), em seu recente e fundamental trabalho sobre raça e música no Brasil, fez uma importante crítica à reiteração na historiografia da música e da cultura no Brasil da ideia segundo a qual o samba ou a música negra tenham sido, durante a Primeira República (1889-1930), “perseguidos” pelo Estado. Entre outras coisas, o autor argumenta no capítulo intitulado “*Beyond the punishment paradigm*”: (1) que nunca houve nesse período leis ou rotinas policiais sistemáticas voltadas para a coibição de práticas musicais; (2) que havia setores das elites nacionais e mesmo do aparato policial que se entusiasmavam por essa música, ou

seja, que a situação de seus cultores não era de completa repressão – nesse ponto, Hertzman dialoga com um argumento muito reiterado na historiografia da popular no Brasil, contra o qual eu venho me posicionando (LIMA, 2021)–; (3) que a memória de sambistas homens sobre “ser perseguido” podia ser uma maneira de silenciar, pela construção por meio dela de uma autoimagem heroicizada de sujeito oprimido, violências e crimes que eles tenham de fato cometido; (4) que a história de musicistas negros vai muito além da opressão, envolve conflitos, um importante protagonismo no mercado do entretenimento e o enfrentamento do racismo e da desigualdade racial.

Neste artigo, eu gostaria de fazer uma crítica a essa crítica. Reconhecendo a importância das ponderações e enormes contribuições do autor, eu faço uma análise comparada, e situada no contexto da literatura do pós-abolição carioca, de memórias de musicista que viveram o processo social em meio ao qual esta ideia de perseguição ao samba se consolidou. O que essas pessoas entendiam por isso? Que importância davam a ela? A que experiências ela se relaciona? Essas são as questões que me guiarão. Utilizarei como fontes principais, depoimentos orais prestados por musicistas negros e Escolas de Samba à série de Depoimentos Para a Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS).

A narrativa e análise que se seguem são parte uma pesquisa de doutoramento recentemente concluída que visa a dar visibilidade positiva à agência e ao pensamento das comunidade negras de música do Rio de Janeiro sobre sua própria história, a partir de um estudo detido dos referidos depoimentos. A maior parte destes foi gravada entre as décadas de 1960 e 1970, originalmente em fitas de áudio e depois regravadas em CDs para arquivamento. Para a tese, foram analisados em detalhe 25 depoimentos da seção de “Música Popular Brasileira” e quatro da seção “Carnaval” do acervo do MIS, sendo 26 de caráter biográfico e três prestados coletivamente por integrantes das Escolas de Samba Mangueira, Portela e Império Serrano. Esses depoimentos foram idealizados por uma equipe de profissionais da música, jornalistas e produtores em sua maioria, majoritariamente homens brancos, e tinham o fim de celebrar um ideal de país alegre, musical e livre dos preconceitos raciais (LIMA, 2021; 2022). Ao revés de tal enquadramento, e da posição inferior que ocupavam na relação de poder estabelecida com essa equipe socialmente privilegiada no momento da gravação dos depoimentos, os musicistas ouvidos neste artigo foram sempre ativos na condução de suas entrevistas, narrando histórias imprevistas sobre lutas, dores e conquistas, profundamente marcadas pelo racismo estruturante da sociedade brasileira.

Seguindo a prática da história oral (PORTELLI, 2016), não utilizo essas fontes para estabelecer *definitivamente* o passado, mas exploro a possibilidade de que a memória se refira

a fatos e experiências reais, possibilidade tanto maior quanto mais numerosos forem os testemunhos que apontam numa mesma direção e quanto mais os objetos da memória encontrem respaldo em outras fontes e na historiografia. Porém, nos interessa sobretudo a *compreensão* que os entrevistados têm de suas *experiências (individuais/coletivas) do passado*, a maneira como a comunicam e afirmam-se como sujeitos por meio dela. Sobre isto, nenhuma fonte é mais precisa do que suas próprias vozes.

No processo de pesquisa no museu, que durou cerca de 2 anos¹, os depoimentos foram transcritos e organizados em um arquivo de texto, respeitando as divisões de faixas presentes nas mídias. A referência a eles ao longo do texto trará sempre a indicação do nome do depoente ou da agremiação (no caso de depoimentos de Escolas de Samba), ano da entrevista, CD e Faixa onde se encontra a narrativa citada². Retiramos pausas e intervenções dos entrevistadores por não interferirem no discurso dos entrevistados.

Isto posto, vamos à narrativa e análise, começando pelo contexto sociocultural dos comunidades negras no limiar da abolição.

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

Analisando processos (judiciais) de liberdade e a historiografia sobre a cultura escrava nas últimas décadas da escravidão no Rio de Janeiro, Sidney Chalhoub (1990) vislumbrou uma “cidade negra”, organizada através de redes sociais estendidas pelas ruas do centro, da região portuária e do bairro popular que mais crescia no último quarto do século XIX, a Cidade Nova. Andando pelos cortiços, botequins, casas de santo e *zungus*³ da região, escravos/as misturavam-se a trabalhadoras(es) livres e usufruíam — diz o historiador — uma liberdade prática (o “viver sobre si”). Organizavam festas, cerimônias religiosas, fugas, e pressionavam a sociedade pelo fim do cativeiro.

A preocupação das autoridades com essa “balbúrdia” foi constante ao longo no Segundo Reinado. Tentou-se controlá-la com alguns dispositivos legais, como o “código de posturas” elaborado pela Câmara Municipal — que proibiram reuniões, “vadiagem”, “batuques” e “tocatas de negros” — e dos responsáveis por sua aplicação: fiscais de freguesia,

¹ Por causa das normas internas do MIS, a cópia integral destas fontes é economicamente inviável, forçando sua consulta *in loco*.

² Em um caso apenas, o depoimento de Dona Zica (1993), a gravação foi feita em DVD, motivo pelo qual a forma da citação será ligeiramente diferente: (NOME, ano: DVD x, minutagem). Fonte dos Depoimentos: MUSEU da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS).

³ Espécie de hospedaria, casa de pasto, botequim, além de espaço de festas e cerimoniais de africanos e afrodescendentes.

chefes de política, vereadores e, em última instância, os ministros do Império. Nessa época, algumas das formas básicas de tentar abrir brechas no controle eram associar-se a irmandades religiosas, requerer “licenças” ao chefe de polícia da região para realização de qualquer festejo e negociar o apoio de poderosos ou pequenos comerciantes locais⁴.

Assim, transgredindo e dialogando com o “código de posturas”, a cidade negra manteve-se firme com seus “batuques e tocatas”. Essa foi uma das razões principais pelas quais a remodelação do centro, com a destruição de moradias e costumes populares, tornou-se tão urgente para as elites entre fim do Império início da República, dando azo a títulos na base do ordenamento jurídico do novo regime. A “liberal” constituição republicana garantia o direito à reunião e a qualquer religião, mas o código penal de 1890 criminalizava a “vadiagem”, o “curandeirismo e a “capoeiragem”. Como se sabe, o “crime de vadiagem” abria espaço ao controle discricionário da polícia sobre a circulação de pessoas pelas ruas e, no limite, em qualquer espaço visto como suspeito; o de “capoeiragem” tornava puníveis a prática da capoeira e de gêneros musicais análogos ao samba, como a “batucada”, que envolvia certas destrezas marciais; e a tipificação do curandeirismo possibilitava arbitrariedades contra terreiros de candomblé e macumba, assim como às práticas de música associadas eles.

Os depoimentos do MIS, apesar de voltados para episódios leves e descontraídos do passado, registraram esse período de transição da tecnologia de controle a partir das vozes de quem o sentiu na pele. João Baiana, nos primeiros minutos da entrevista que inaugura a série em 1966, esbarra logo nesse tema. Descrevendo as famosas festas das tias baianas, diz ele que, do fim do século XIX ao início do XX:

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

São memórias como essa que baseiam o que Hertzman (2013) chama de “paradigma da perseguição. Hertzman (2013, p. 34) afirma que a “proibição” do samba ou de qualquer música no século XX não é apenas “imprecisa, mas incorreta”, pois não estava expressa em *lei* nem aparecia nas fontes judiciais e policiais que ele consultou. Os quadros da polícia e da elite — acrescenta — também contavam com entusiastas ou simpatizantes das manifestações

⁴ Sobre tais negociações no século XIX, ver Abreu (1996).

culturais negras, e foram-lhe, portanto, úteis em alguma medida. Ademais, a constante reiteração pela historiografia social da cultura do Rio de Janeiro desse “paradigma da perseguição/punição” vem produzindo silêncios relevantes sobre outra ordem de conflitos, lembra o autor. Esse paradigma foi por vezes usado por sambistas para traçar de si mesmos retratos heroicos e, assim, deixar nas sombras atos de violência que eles próprios cometeram, em especial contra mulheres de sua própria comunidade. Finalmente, ater-se à questão da perseguição não permite, segundo Hertzman, que se avalie o protagonismo profissional desses musicistas em sua amplitude, pois eles acabam aprisionados à figura de vítima. É necessário ir além disso.

Embora eu esteja de acordo com as linhas gerais dessa ponderação, devo ressaltar que o sentido histórico de memórias como essa de João da Baiana não foi cuidadosamente avaliado por Hertzman e pela historiografia da música que o antecede, e que a utilização de fontes policiais para criticá-las esbarra em limites importantes. A meu ver, tais recordações são evidências de que a vigilância policial não era menos determinante no cotidiano da cultura negra no período republicano do que fora sob o regime anterior, como a historiografia há pouco sinaliza. Para demonstrar esse ponto, atentemos para o contexto de *experiências* em que se origina a lembrança de João.

Ele nasceu em 1887, filho de baianos e neto de africanos ex-cativos, donos de uma “tenda” de produtos “afro-brasileiros” no Largo da Sé, antigo reduto de comerciantes “mina” da região central⁵. A mãe, Presciliana, “ventre-livre”, habitava e geria um terreiro de candomblé nas imediações da rua Senador Pompeu, uma das veias principais a ligar o porto e a Cidade Nova. É, por tudo isso, extremamente provável que essa família tenha enfrentado as sucessivas formas de controle que permeiam o processo de abolição: o risco de re-escravização, a intolerância contra “tocatas de pretos” e “batuques”, prisões por “vadiagem”, “feitiçaria” ou “capoeiragem”, além de insultos e agressões raciais, que se tornam cada vez mais comuns à medida que a escravidão perdia efetividade na manutenção das hierarquias sociais⁶. Em meio a esse enfrentamento, vivido pelo menos três gerações, “proibição” não era uma maneira prática, mesmo prudente, de interpretar e ensinar para as crianças os limites impostos pelas autoridades ao direito de ir e vir, reunir-se, fazer samba ou cultuar os orixás? E não era, pelo mesmo motivo, fundamental ensinar e lembrar que, para qualquer dessas práticas, era importante tirar uma “licença”? Não era, finalmente, uma escolha provável que essas lições de direito popular tivessem como objeto básico o “samba”, que à época, e ainda hoje em comunidades

⁵ Fonseca (2019, p. 168).

⁶ Ver Albuquerque (2009); Gato (2020); e Pinto (2014); Monsma (2016).

tradicionais, significa mais do que um gênero de canção, designando também a festa e as práticas culturais a elas conectadas, como candomblé, macumba e o próprio samba?

Licenças e vigilância policial foram recorrentemente mencionadas, nos estúdios do MIS, por pessoas de origem humilde, ligadas a práticas religiosas e musicais de matriz africana:

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

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

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

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

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

Eu tenho aqui outros documentos. [...] Em 35 a polícia me deu licença — que antigamente era tirada no nome de uma determinada pessoa — então já dava a licença à Escola de Samba Portela. (Armando Passos *in* Portela, 1967 CD 187.1, f. 2)

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

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

Eu iniciei no samba — porque você sabe que naquele tempo o samba era verdadeiramente quase uma espécie criminoso, eram considerados



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

Nas ponderações em relação à arbitrariedade da polícia na história da música no Rio, comuns na historiografia da música popular, geralmente evoca-se algum delegado que “caía”, mesmo que escondido, “no samba”, ou “aliviava” para sambistas⁷. Juvenal, por outro lado, nos sugere que os policiais paternalistas, “que levavam a coisa na brincadeira”, podiam se divertir e sambar enquanto torturavam, humilhavam e coagiam seus alvos, fossem estes homens ou mulheres, como a violonista dona Tereza do Miná. A destruição dos instrumentos, objetos que qualquer musicista sabe serem pesadamente carregados de afeto, fazia parte da tortura. Os instrumentos de percussão nesse meio cultural e nessa época eram em geral feitos pelos/as próprios/as tocadores(as); eram fruto de seu trabalho; violões e cavaquinhos eram por vezes

⁷ Ver, por exemplo, Hertzman (2013, p. 48); e Sandroni (2013, p. 220).



comprados com difíceis economias; entre os tambores “de macumba” podiam estar centenários *tambus* de madeira escavada, repositório de memórias da família e da luta contra o cativo; e todo esse aparato sonoro representava o *modo-de-vida* da gente da macumba e do samba, bem como sua prática diária de música, que demanda investimento técnico, cognitivo, emocional. Com cada golpe desferido contra os instrumentos se feria o esforço, a história, a memória, a identidade dos/as musicistas, e ainda lhes lembrava que sua liberdade conquistada encontrava limites na boa vontade das autoridades⁸.

É verdade que em nenhum desses relatos a cor dos sambistas é indicada como marcador da vulnerabilidade, mas isso está implícito, e é bastante óbvio. Em uma cidade e em um setor da memória nacional (a música) nos quais sempre se procurou o silenciamento do racismo, destacar a criminalização *do samba e da macumba* era uma maneira de denunciá-lo sem precisar nomeá-lo — especialmente diante dos públicos brancos da Zona Sul do Rio de Janeiro, que compareciam em peso aos eventos do MIS.

Lidando com fontes da imprensa, a pesquisa recente de Eduardo Vidili (2018; 2021) sobre o pandeiro mostra que episódios como o narrado por Juvenal, sem autos de processo, às vezes sem prisão, mas com agressões, destruição e/ou apreensão de instrumentos, eram comuns pelo menos até o fim da década de 1920. As memórias citadas retratam experiências reais, e em termos muito próximos aos que Vidili leu nos jornais. A polícia não precisava colocar tais batidas em seus livros, gastar papel e tempo: bastava “levantar e descer a bengala” nas costas do “vagabundo” para exercer suas funções, como disse Juvenal. Daí por que, talvez, registros envolvendo literalmente “música” sejam quase inexistentes na documentação analisada por Hertzman.

O caráter sumário dos registros relativos à “vadiagem” é outro provável motivo, como o autor reconhece: entre os muitos “vadios” negros encarcerados sem maiores explicações, não devia haver poucos envolvidos com práticas performáticas estigmatizadas no momento da prisão.

Hertzman tem certa razão ao afirmar que a “música”, em si, não era alvo da polícia. Difícil imaginar que guardas invadissem o Teatro Municipal atrás de um tenor italiano acusado de ser “contumaz vagabundo” — como se diz na documentação policial —, ou que fosse à elegante casa de um Mário Reis para quebrar-lhe o violão e mandar parar sua cantoria. Sob o escudo da riqueza e da branquidão, qual música seria reprimida? Ela se tornava uma ameaça ou

⁸ Sobre a questão dos limites à liberdade negra às vésperas da abolição e depois dela, ver Albuquerque (2009); Gato (2020). Sobre a construção dos instrumentos no circuito de samba e de jongo, ver Galante (2015); Mukuna (2000); e Lara e Pacheco (2007).

incômodo quando associada às chamadas “classes perigosas” (pobres), especialmente à gente negra, seus corpos, costumes e espaços. A música ou o samba “em si” são abstrações analíticas. Na vida real, estão sempre vinculados a algum grupo social e, portanto, *vigiar a música é vigiar pessoas*. Nesse sentido, a ideia de que o “samba era proibido” não é “incorreta”, mas um modo de ler e comunicar uma experiência coletiva e continuada de vulnerabilidade, que estava associada à música, mas não se restringia a ela.

E mesmo na letra da lei a sugestão de Hertzman deve ser matizada em face da criminalização da capoeira pelo código penal. Rodas de capoeira não existem sem canto e palmas e, como atividade corporal, a capoeira é essencialmente, para usar termos ocidentais, “música e dança”. Nela, cada movimento é gesto rítmico antes de ser gesto marcial, e não é outra a razão pela qual a prática musical chamada pelos musicistas que ouvi em minha pesquisa de “batucada” levava também a alcunha de “capoeiragem”. Se as autoridades não incluíram o termo “música” ao proibir a “capoeira”, isso se deve à sua desfaçatez ou, o que é mais provável, aos seus preconceitos eurocêntricos sobre o que a “música” é.

Ressalte-se, contudo, que Marc Hertzman (2013) tem razão ao destacar a necessidade de se ir além do “paradigma da perseguição” e de não silenciar sobre atos de misoginia que sambistas tenham praticado. Mas tampouco se deve minimizar o cotidiano sitiado que marca a história e a memória desses/as musicistas. Também não acho que seja a melhor escolha política/epistêmica cobrar uma justa complexidade à discussão sobre a violência sugerindo que seus alvos, ou parte deles, são, na verdade, seus perpetradores. Pois há certa proximidade, sem dúvida não intencional, entre esse raciocínio e os argumentos em favor do arbítrio do aparelho repressor. No trabalho de Clementina Cunha (2015), que amplia a mesma crítica feita por Hertzman, essa proximidade torna perturbadora a leitura do Capítulo 4, que trata de crimes de dois célebres nomes da mitologia da malandragem do bairro do Estácio, Brancura e Baiaco, como já observou Eric Brasil (2007).

Em suma, a ideia de que o “samba era perseguido/proibido”, mesmo que pareça imprecisa sob os critérios da historiografia acadêmica, cumpre, no âmbito da oralitura comunitária, a função política de marcar e não deixar que seja esquecido um passado doloroso. Sua inclusão na historiografia é, portanto, a despeito do que os historiadores fizeram ou deixaram de fazer por causa dela, uma vitória relativa das negociações da comunidade com esferas produtoras e difusoras de memória histórica – como o jornalismo, a academia e o Estado.

Mateus Gato (2020) encontrou história similar para a expressão “massacre dos libertos” do dia 17 de novembro de 1889, contemporânea ao período aqui discutido e preservada

pela memória popular de São Luís do Maranhão. Como mostrou o autor, o fuzilamento de cidadãos negros que nesse dia protestaram contra as incertezas em relação à sua liberdade trazidas pelo golpe republicano foi minimizado pela imprensa da época e pela história oficial da cidade. As mortes foram descritas nessas instâncias como acidentais, inexistentes ou sem importância. Ao contrário, para os amigos e parentes dos manifestantes assassinados e para as classes que conviveram com a truculência do aparato racial/social repressivo do novo regime, aquilo havia sido um “massacre”, símbolo de um contexto de violências, e como tal devia ser lembrado. Foi nessa corrente contra-hegemônica da memória social que o episódio ficou conhecido como “massacre dos libertos” e, assim, veio captar, apenas neste século, a atenção dos estudos sociológicos.

Referências

- ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Campinas, 1996.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. *O jogo da dissimulação. Abolição e cidadania negra no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRASIL, Eric. Muitos caminhos até chegar ao samba. *Revista Tempo*, v. 23, n. 2, maio/ago. 2017.
- CHALHOUN, Sidney. *Visões da liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão da corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CUNHA, Maria Clementina da. “*Não tá sopa*”: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora Unicamp, 2015. [e-book]
- FONSECA, Thiago Teixeira. A região portuária do Rio de Janeiro no século XIX: aspectos demográficos e sociais. *Almanack*, Guarulhos, n. 21, p. 166-204, abr. 2019.
- GALANTE, Rafael. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro, séculos XIX e XX*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de História Programa de Pós-graduação em História Social, São Paulo, 2015.
- GATO, Matheus. *O massacre dos libertos: sobre raça e república no Brasil (1888-1889)*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- HERTZMAN, Marc A. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.
- LIMA, Lurian J. R. S. O mistério do “Mistério do Samba”: raça e o paradigma da mediação na historiografia da música popular no Brasil (1933-2017). *Opus*, Opus, Porto Alegre, v. 27 n. 3, p. 1-40, set/dez. 2021.
- LIMA, Lurian J. R. S.; SILVA, Ana Tereza R. Trajetórias Formativas de Musicistas Negros no Pós-Abolição (1890-1930). *Educação & Realidade*, Porto Alegre, Porto Alegre, v. 47, e116429, 2022. <https://doi.org/10.1590/2175-6236116429vs01>



- MONSMA, Karl. *A Reprodução do Racismo: Fazendeiros, Negros e Imigrantes no Oeste Paulista, 1880-1914*. São Carlos: EDUFSCAR, 2016.
- MUKUNA, Kazadi Wa (1978). *Contribuição Bantu para a música popular brasileira: perspectivas etnomusicológica*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Fortes laços em linhas rotas: literatos negros, racismo e cidadania na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado em História). Unicamp, Instituto de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Campinas, 2014.
- PORTELLI, Alessandro. *História oral como arte da escuta*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- SANDRONI, Carlos (1997). *O feitiço descente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Edição digital. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

