

O “tango (chôro)” como passaporte sonoro da modernidade negra

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Choro em foco: educação, acervos e performance em perspectiva patrimonial

Welissa Carvalho¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

welissa.carvalho@gmail.com

Resumo. A designação variável dos gêneros choro, samba, maxixe e tango na documentação musical de Salvador durante a Primeira República (1889–1930) sugere tensões entre a racialização sonora e a projeção mercadológica na nomeação dessas práticas. A partir dessa hipótese, o objetivo deste trabalho consiste em mapear indícios dessa hibridização terminológica, avaliando em que medida pressões mercadológicas e editoriais forjadas no contexto carioca poderiam ter moldado esse efeito. Como procedimento metodológico, realiza-se um levantamento que abrange fontes musicográficas, fonográficas e hemerográficas do período, sistematizadas em um quadro comparativo que expõe as variações nominais de uma mesma obra, ou o uso de denominações híbridas como “tango (chôro)”, “tango-maxixe” e “maxixe-choro”. Os resultados apontam que essa oscilação funcionava como ferramenta de inserção sociocultural e sobrevivência econômica, demonstrando que o rótulo “tango” operou como uma espécie de disfarce, atenuando resistências do mercado e viabilizando a circulação de repertórios de matriz africana em ambientes controlados. Assim, compositores, copistas e editores baianos exerciam uma clara agência política, manejando estrategicamente as taxonomias musicais mercadológicas para negociar espaços dentro de um projeto modernizador excludente.

Palavras-chave. Racialização sonora; Taxonomia musical; Choro e samba; Tango brasileiro; Música afro-diaspórica.

Title. Brazilian Tango (choro) as a Sonic Passport to Black Modernity in 1920s Salvador

Abstract. The variable designation of the genres *choro*, *samba*, *maxixe*, and Brazilian tango in the musical documentation of Salvador during the First Brazilian Republic (1889–1930) suggests tensions between sonic racialization and market-driven strategies in the naming of these musical practices. This article aims to map this terminological hybridity and assess the extent to which commercial and editorial pressures forged within the Rio de Janeiro context shaped this phenomenon. Methodologically, the study draws on musicographic, phonographic, and hemerographic sources, organized into a comparative framework that highlights both the nominal variations assigned to the same musical work and the use of hybrid labels such as “tango-maxixe.” The findings indicate that the oscillation of genre labels functioned as a mechanism of sociocultural insertion and economic survival, revealing that the category “tango” operated as a form of disguise that mitigated market resistance and facilitated the circulation of African-derived repertoires within regulated social spaces. The article concludes that Bahian composers, copyists, and music publishers

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).



exercised political agency by strategically manipulating musical taxonomies in order to negotiate positions within an exclusionary project of modernization.

Keywords. Sonic racialization; Musical taxonomy; *Choro* and samba; Brazilian tango; Afro-diasporic music.

Introdução

Ao lançar o olhar sobre as primeiras décadas do século XX, constata-se que as delimitações taxonômicas entre o samba, o choro, o tango brasileiro e o maxixe configuravam um campo de fronteiras difusas e trânsitos estéticos (Sandroni, 2001; Augusto, 2013). No Brasil da Primeira República, período marcado por um projeto modernizador de caráter racista e excludente (Silva, 2024), designar uma peça implicava posicionamentos tanto na hierarquia social dos gêneros quanto na circulação mercadológica das obras. Tal variação operava como um vetor das tensões sociais, raciais e mercadológicas em torno do reconhecimento e da nomeação dos repertórios sonoros (Augusto, 2013). Nesse cenário, a categoria 'tango' operou como uma estratégia de mediação estética e encobrimento de repertórios filiados à matriz africana, viabilizando a circulação comercial das obras, atenuando o impacto de termos como 'choro', 'samba' e 'maxixe', à época estigmatizados e associados a práticas criminalizadas pelas elites locais (Augusto, 2013; Garramuño, 2009).

Essa tensão ganha contornos nítidos quando se considera que essas variações refletiam as pressões editoriais e autorais forjadas no eixo carioca e irradiadas para outras praças do país, incluindo Salvador. Mas em que medida a hibridez terminológica desses gêneros e as pressões mercadológicas e práticas de registro editorial consolidadas no contexto carioca se refletiam na documentação musical soteropolitana durante a Primeira República?

Diante disso, o presente trabalho tem como objetivo analisar as nomenclaturas e categorizações variáveis presentes no corpus documental soteropolitano (1900–1930), examinando-se em particular o papel do tango como estratégia de mediação mercadológica, tendo como pano de fundo as pressões editoriais e autorais irradiadas do contexto carioca. O trabalho toma como eixo teórico o conceito de modernidade negra, nos termos de Rafael Galante e Renata Bittencourt (2024), definindo a música e a arte afrodiaspórica como contraculturas da modernidade e projeto político de resistência e afirmação de novas identidades.



Procedimentos metodológicos e constituição do *corpus* documental

O quadro comparativo apresentado neste estudo resulta do levantamento e análise de documentos relacionados à circulação da música popular em Salvador nas primeiras décadas do século XX. A seleção do material foi orientada pelo cruzamento de fontes de naturezas diversas, incluindo capas e páginas internas de partituras impressas, anúncios e crônicas veiculados na imprensa periódica, catálogos editoriais e selos de discos. Esse esforço de convergência documental buscou mitigar as lacunas historiográficas comuns ao período, permitindo que a efemeridade dos registros da música popular fosse confrontada com os indícios de sua fixação comercial e recepção crítica pela sociedade soteropolitana da época.

O ponto de partida para a localização e o mapeamento das partituras remanescentes centrou-se no acervo Impressão Musical na Bahia (IMB), custodiado pelo Núcleo de Estudos Musicológicos da Universidade Federal da Bahia (NEMUS/UFBA). Dentro desse acervo, a pesquisa incorporou o levantamento dos catálogos comerciais da *Loja Leão*, estabelecimento que figurava como um dos principais entrepostos de edição, difusão e comercialização de música popular na Salvador da época. Também foram analisados os selos dos fonogramas da Banda da Polícia Militar da Bahia, custodiados pelo site *Discografia Musical Brasileira*, do Instituto Moreira Salles.

Paralelamente, a análise de periódicos como *Renascença*, *Jornal de Theatro e Spórt* e *A Manhã*, permitiu flagrar a música popular em movimento através de anúncios publicitários, crônicas cotidianas e notas de espetáculos. O confronto entre esses diferentes suportes viabilizou a triangulação necessária para mitigar as frestas e omissões históricas da documentação isolada: os acervos musicais garantiram a materialidade da obra, os catálogos comerciais mapearam o mercado e suas estratégias, e as páginas dos jornais registraram a recepção social.

A partir desse percurso, o *corpus* musicográfico reuniu dezesseis obras, atribuídas a sete compositores. A autoria mais recorrente corresponde a Claudionor Wanderley. Consideradas em conjunto, suas seis composições representam 37,5% das obras analisadas. Anísio Oliveira aparece com três obras (18,75%), enquanto Sebastião Valença, Francisco de P. Gonçalves e Virgílio Pereira da Silva são responsáveis por duas composições cada (12,5%), e Marinosio Trigueiros figura com uma única ocorrência (6,25%). Esse conjunto é representativo, uma vez que reúne os principais ritmos em circulação, refletindo as transformações musicais que aconteciam nas ruas e salões de Salvador no período. (Quadro 1).

Quadro 1 - Quadro comparativo e centralidade do caso de *O Bleforé* em suportes diversos.

Obra	Data	Designação	Suporte / Fonte	Compositor	Editor / Intérprete	Observações analíticas
O Bleforé	1918	Samba	Anúncio (Rev. Renascença)	C. Wanderley	Casa Edison, Bahia	Nº 121.412. Gravada pela Banda do 1º Batalhão da Brigada Policial da Bahia
O Bleforé	1918	Samba	Selo fonográfico (Odeon)	C. Wanderley	Casa Edison / Fred. Figner	Selo indica 'Samba', Fábrica Odeon, Rio de Janeiro, Patente 3.465, nº 121412
O Bleforé	1918	Samba	Gravação fonográfica	C. Wanderley	Banda do 1º B. da Polícia da Bahia	Registro sonoro confirma designação do selo
Bleforé	1923-24	Tango	Catálogo editorial	C. Wanderley	Loja Leão, Bahia	CASO CENTRAL ; mesma obra redesignada como Tango nos anos 1920. Oscilação Samba → Tango entre suportes e períodos
O Sabiã	192X	Canção Choro	Partitura	Cl. Wanderley	Loja Leão, Bahia	Fotografia do Ideal-Jazz na capa
5x1	192X	Maxixe Choro	Partitura	C. Wanderley	Loja Leão, Bahia	Designação híbrida explícita na capa. Temática esportiva: Associação x Ypiranga
Botafogo é Osso	1923	Tango	Partitura	C. Wanderley	Loja Leão, Bahia	Catálogo lista '3x1' como Tango (Choro) — designação dupla no mesmo documento
Que Chabu!	1924	Tango	Partitura	Cl. Wanderley	Loja Leão, Bahia	Temática esportiva (1º Team 2x1 / 2º Team 2x0)
O 'cangote' da mulata	192X	Maxixe Carnavalesco	Partitura	C. Wanderley	Loja Leão, Bahia	Ilustração caricatural racializada na capa. Letra de 'B.B.'
Um assustado na Valorosa	192X	Tango de Salão	Partitura	Cl. Wanderley	Loja Leão, Bahia	Qualificador 'de Salão' como marcador de distinção social
Apaixonado	s/d	Fox-Trot	Partitura	Anísio Oliveira	Loja Leão, Bahia	Contracapa lista 'Yayá seu gato mia?' a publicar como Tango
Yayá, seu gato mia?	1924	Maxixe	Partitura	Anísio de Oliveira	Loja Leão, Bahia	Anunciada como Tango antes da publicação; editada como Maxixe
Tem Tayóba?	1925	Samba Carnavalesco	Partitura	Anísio Oliveira	Loja Leão, Bahia	Rodapé anuncia 'Cupido — Fox-Trot'. Mesmo autor de Apaixonado (Fox-Trot) e Yayá (Maxixe)
Samango	1922	Maxixe Bahiano	Partitura	F. P. Gonçalves	s/ed.	Dedicatória manuscrita datada 20-3-922. Selo da Prefeitura de Salvador
Porque Não?	192X	Maxixe Batuta	Partitura	F. P. Gonçalves	s/ed.	Dedicado ao Sport Club Ypiranga
Alegre-se Quem Puder	c.1923	Tanguinho	Partitura	M. Trigueiros	Loja Leão, Bahia	Diminutivo 'tanguinho' como atenuação designativa
Sou Teu Amor	192X	Fox-Trot	Partitura	Dr. V. P. da Silva	Casa Santa Cecília	Contracapa lista 'O Frederico' como Tango-Maxixe — designação híbrida
Bahiana Feiticeira	192X	Maxixe	Partitura	Dr. V. P. da Silva	Casa Santa Cecília	Ilustração caricatural racializada. Mesmo autor de Sou Teu Amor (Fox-Trot). Na capa consta Maxixe; na primeira página, Tango.
2x0	192X	Tanguinho	Partitura	S. Valença	Loja Leão, Bahia	Contracapa de K T'Espero lista obra como "Samba"
K T'Espero	192X	Samba Sportivo	Partitura	S. Valença	Loja Leão, Bahia	Subtítulo: 'Replica ao 2x0'. Contracapa lista '2x0' como Samba — mesma obra designada Tanguinho na própria partitura

Legenda: Samba Tango Maxixe Choro Fox-Trot Outros Caso central (Bleforé)

Fonte: Elaboração autoral, com recursos de Inteligência Artificial.



A concentração das obras em torno de um número relativamente reduzido de autores sugere a existência de redes de sociabilidade e produção estruturadas em torno de determinados agentes, capazes de transitar entre diferentes repertórios e manter vínculos relativamente estáveis com os espaços editoriais e fonográficos da cidade. Esses compositores atuavam frequentemente como pontes culturais entre a tradição oral e o mercado formal da partitura e do disco.

Além de registrar a classificação predominante de cada obra, o quadro indica situações de coexistência terminológica, alterações de designação ao longo do tempo e divergências entre suportes documentais distintos. Essas flutuações nas etiquetas de gênero (como um mesmo tema ser ora classificado como maxixe, ora como tango) não devem ser vistas como erros de catalogação, mas sim como evidências da plasticidade dos gêneros musicais no início do século passado, cujas fronteiras identitárias ainda estavam em pleno processo de negociação.

A escassez de dados biográficos sobre a maioria dos compositores do *corpus* constitui, ela própria, um indício de invisibilização institucional. Cabe ressaltar que a hipótese central deste trabalho versa sobre como a racialização sonora operava por mediação discursiva e mercadológica, ou seja, pela nomenclatura, pela circulação editorial e pelas convenções de recepção dos gêneros — e não por leitura fenotípica direta dos sujeitos envolvidos. Nesse sentido, eventuais evidências de pertencimento racial aferíveis pela aparência dos compositores revelam-se irrelevantes para os fins desta análise, uma vez que o objeto de investigação não é a identidade racial individual dos sujeitos, mas os mecanismos por meio dos quais a racialização sonora operava sobre os repertórios e suas designações genéricas.

Análise das fontes

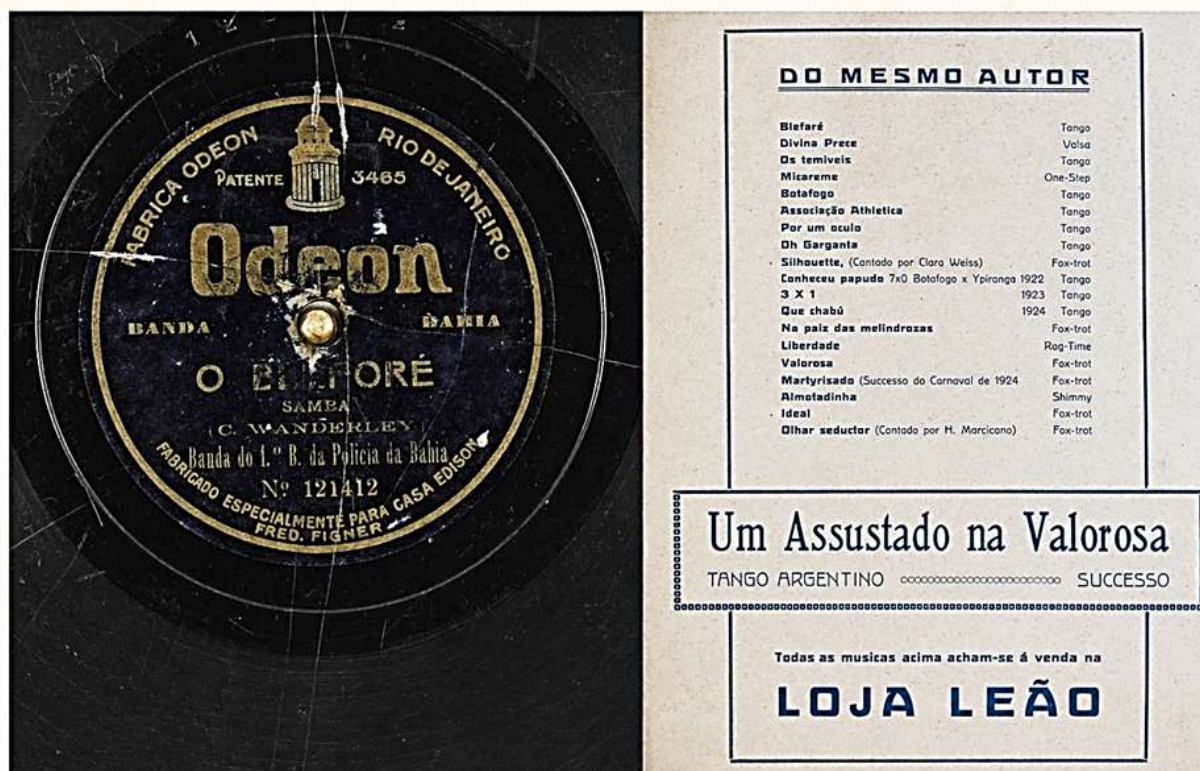
Conforme observa Janotti Junior (2006), os gêneros musicais superam a dimensão estritamente estrutural, constituindo formas de mediação entre as estratégias produtivas e os sistemas de recepção. Na esfera da produção, compositores, editores e gravadoras utilizam a rotulagem taxonômica como uma decisão direcionada para inserir e comercializar a obra no mercado formal. Na outra ponta, o polo do consumo aciona um horizonte de expectativas e convenções sociais para decodificar, classificar e legitimar o repertório ouvido. Desse modo, o gênero opera como um contrato social e um código compartilhado que organiza o trânsito cultural, mediando o que é produzido e o que se espera consumir.

No contexto de Salvador, a flutuação taxonômica identificada materializa o manejo dessa engrenagem de mediação. A estratégia dos produtores musicais, como observado na

trajetória de Claudionor Wanderley, esbarrava na necessidade de viabilizar comercialmente repertórios de matriz afrodiaspórica e protegê-los da criminalização institucional e do preconceito da elite letrada soteropolitana, que rejeitava rótulos estigmatizados como samba e maxixe (Augusto, 2013, Garramuño, 2009, Sandroni, 2001). A resolução desse conflito ocorria na manipulação da própria categoria de gênero. Ao alterar estrategicamente a etiqueta das obras para tango nas capas das partituras, os músicos ativavam um mecanismo de neutralização taxonômica que reconfigurava o horizonte de recepção. Essa diplomacia nominal adequava o produto estético às exigências do mercado formal e dos salões, demonstrando que o gênero musical constitui uma negociação política viva entre criação, mercado e estruturas sociais.

O caso de *Bleforé*, de Claudionor Wanderley, constitui um exemplo particularmente elucidativo. A obra pode ser acompanhada em diferentes suportes documentais, permitindo observar os deslocamentos de sua classificação ao longo do tempo (Fig. 1).

Figura 1 – O *Bleforé*: samba no selo de 1918; tango no catálogo de 1924.



Fonte: Compilação a partir dos acervos *Discografia Brasileira* e *Impressão Musical na Bahia*.

Em anúncio publicado na *Revista Renascença Ilustrada*, em 1918, a composição é identificada como “samba”. A mesma designação aparece no selo fonográfico da *Odeon* de 1918, no registro

realizado pela Banda do 1º Batalhão da Brigada Policial da Bahia. Posteriormente, entretanto, o catálogo da *Loja Leão* de 1924 passa a classificá-la como “tango”. A permanência da obra, associada à modificação de sua nomenclatura, demonstra que as designações acompanhavam os processos de circulação e recepção, sendo continuamente reelaboradas pelos agentes responsáveis por sua difusão.

A diversidade de suportes documentais constitui um aspecto central para a compreensão desse fenômeno. Anúncios de imprensa, catálogos editoriais, capas de partituras, selos fonográficos e registros sonoros respondiam a finalidades distintas e se dirigiam a públicos específicos. Consequentemente, cada um desses suportes produzia formas particulares de identificação das obras. A designação musical integrava, portanto, os próprios mecanismos de mediação do mercado musical, participando da construção dos sentidos atribuídos aos repertórios.

As nomenclaturas compostas constituem outro elemento significativo. Em *O Sabiá*, de Claudionor Wanderley, a classificação “canção-chôro” aproxima duas tradições musicais em uma única designação. Em *5x1*, do mesmo autor, a expressão “maxixe-chôro” associa referências vinculadas ao maxixe e ao choro, enquanto *Botafogo é Osso* aparece catalogado como “tango (chôro)”.

Outro aspecto identificado é a estreita relação entre música e cultura esportiva. Diversas composições incorporam diretamente referências ao futebol e aos clubes em ascensão na cidade. O “maxixe-chôro” *5x1*, de Claudionor Wanderley, remete a um resultado esportivo e apresenta dedicatória ao *Sport Club Ypiranga*. O “tango” *Botafogo é Osso* faz referência explícita ao universo clubístico, enquanto *Que Chabu!*, também de Claudionor Wanderley, registra em sua temática as rivalidades esportivas locais. A composição *2x0*, “tanguinho” de S. Valença, e sua réplica, o “samba sportivo” *K T'Espero*, estabelecem um diálogo musical construído a partir de placares e disputas associadas ao futebol.

A recorrência da *Loja Leão* em grande parte da documentação denota a importância desse estabelecimento para a circulação musical em Salvador. Obras de Claudionor Wanderley, Anísio Oliveira, Sebastião Valença e Virgílio Pereira da Silva convergem para a mesma casa editorial, indicando a existência de um circuito relativamente estruturado de produção e distribuição musical.

A reunião das assinaturas “C. Wanderley” e “Cl. Wanderley” sob a autoria de Claudionor Wanderley revela a centralidade desse compositor no *corpus* analisado: suas obras abrangem um amplo espectro de designações, incluindo “samba” (*Bleforê*), “canção-chôro” (*O*

Sabiá), “maxixe-chôro” (5x1), “tango (chôro)” (*Botafogo é Osso*), “tango” (*Que Chabu!*) e “tango de salão” (*Um Assustado na Valorosa*). Essa diversidade demonstra a versatilidade do compositor, além de sua inserção em diferentes circuitos de circulação e sua capacidade de mobilizar variadas convenções musicais.

Entre os documentos analisados, *Bahiana Feiticeira*, de Virgílio Pereira da Silva, apresenta uma situação particular. A capa da partitura traz uma representação caricatural racializada e identifica a obra como “maxixe”. Já na primeira página do mesmo impresso, a composição aparece designada como “tango”. A coexistência simultânea dessas duas classificações no interior de um único objeto editorial constitui um testemunho da plasticidade terminológica que caracterizava a cultura musical do período. Além disso, os elementos visuais presentes na capa evidenciam a articulação entre representações raciais, estratégias editoriais e processos de circulação cultural (Fig. 2).

Figura 2 – Capa e primeira página de *Bahiana Feiticeira*, de Virgílio Pereira da Silva.



Fonte: Acervo Impressão Musical na Bahia.

Essa instabilidade não era, contudo, um fenômeno puramente musical. A imprensa também acionava dispositivos discursivos e visuais para racializar o som produzido pelas classes populares. Um testemunho eloquente dessa mentalidade encontra-se no artigo publicado



por Augusto de Lima na *Renascença Revista Ilustrada* (Salvador, 1920), no qual o autor aplaude a decisão de extirpar os bailes da programação oficial da recepção ao rei Alberto da Bélgica, estabelecendo rígida dicotomia entre um passado de "fidalga gentileza", representado pelas valsas, quadrilhas e contradanças, e a "actual degradação" promovida pelas ruas. O texto reclama intervenção policial sobre práticas como a "habanera", o "batuque" e o "maxixe suburbano", concluindo que aquilo que não se deveria mostrar aos hóspedes estrangeiros deveria igualmente ser banido do uso doméstico:

Se temos alguma cousa que não devemos mostrar aos nossos hospedes, é porque essa cousa não presta e deve ser posta fóra da nossa propria casa. Assim, enquanto os bailes não se reabilitarem da actual degradação em que se precipitaram, é melhor que sejam abolidos, não só das Relações Exteriores, como também dos negocios domesticos, em que na falta da autoridade dos paes de familia, intervenha a jurisdicção dos costumes, a cargo do sr. Geminiano da Franca ao menos para que as dansas actuaes, como outras coisas de igual moralidade, só sejam permittidas a portas e janellas fechadas, como outr'ora eram tolerados semelhantes folguedos, ainda em casas de frequencia duvidosa, e mesmo assim com protestos da vizinhanca honesta, que lhes ouvia a musica expressiva. Entretanto, como eram innocentes, comparados com as dansas actuaes, a habanera, o batuque, o quatraghem, o cateretê, o can-can e o maxixe suburbano. E como seriam hoje inoffensivas as dansas pernalongas das bailarinas do antigo Alcazar² (Lima, *Renascença*, 1920)

O discurso explicita as fronteiras de exclusão que pesavam sobre os as práticas afrodiáspóricas na capital baiana e dialoga com as dinâmicas observadas no Rio de Janeiro, onde a elite burguesa transformava teatros e salões em espaços de autorreconhecimento pautados pelo paradigma artístico-musical europeu, estigmatizando as manifestações populares como expressão do atraso do país (Augusto, 2013).

Em contraste com essa violência simbólica, a documentação iconográfica do período aponta para uma realidade de refinamento e agência cultural que subvertia o estigma do "sangue inculto" e o projeto de morte social ditado pelo racismo estrutural da época (Aragão, 2025; Mbembe, 2016). A capa da partitura de *O Sabiá*, Claudionor Wanderley, editada pela *Casa Catugy* na Salvador dos anos 1920, mostra músicos negros em postura de comprometimento

² A palavra "Alcazar" (de origem árabe, *al-qas r*, que significa fortaleza ou palácio) também passou a batizar diversos estabelecimentos de diversão, hotéis, cassinos e cafês ao longo do país durante a Primeira República. O Alcazar representa o estágio anterior ao circuito dos cinemas musicais. Compreender o Alcazar ajuda a demonstrar como a elite brasileira tentava importar um verniz de civilidade europeia (o modelo parisiense), mas acabava criando espaços onde as fronteiras estéticas se cruzavam, pavimentando o caminho para que, nos anos 1920, os músicos negros ocupassem esses mesmos palcos de variedades sob novos rótulos, como o Jazz.

artístico e apuro técnico. Na fotografia central da peça, os integrantes do conjunto *Ideal-Jazz* empunham instrumentações associadas à vanguarda cosmopolita (Fig. 3)

Figura 3 – Capa de *O Sabiá*, Cancão Chôro de Claudionor Wanderley.



Fonte: Acervo *Impressão Musical na Bahia*.

Essa agência ganha concretude quando cruzada com o catálogo de anúncios da própria *Casa Catugy* e com as fontes da imprensa do período. O aparato comercial dessa editora soteropolitana em reclames que ostentavam a exclusividade técnica em "Impressões de

Músicas" e a atuação de profissionais especializados como o desenhista e copista "J. L. Pinto da Silva", atesta a existência de uma cadeia de produção letrada no coração de Salvador (Rua do Collegio e Rua Adobes). Por outro lado, as crônicas jornalísticas sugerem que a atuação do *Ideal-Jazz* de Claudionor Wanderley derivava diretamente de sua inserção profissional e mercadológica nessa rede urbana, tendo como eixo o Ideal Cinema (ou Cine Ideal), um estabelecimento descrito como "o escolhido pela elite" (*Jornal de Theatro e Spórt*, 1918) e marcado por uma "extraordinária concorrência diária" (*Jornal de Theatro e Spórt*, ed. 282, 1920; *A Manhã*, 1920) (Fig. 4).

Figura 4 – Cinema *Ideal* na imprensa: espaço das elites.



Práxis musical afrodiaspórica e mercado

Vimos que, no período republicano (1889–1930), a nomeação de uma prática musical configurava-se como um ato simultâneo de posicionamento social, racial e mercadológico. Nesse contexto, a maleabilidade taxonômica dos gêneros musicais urbanos funcionava como recurso de mediação estratégica para a existência cultural negra (Augusto, 2013) e também o marco inicial de um processo de captura e apagamento racial perpetrado pela elite branca (Lemos; Aragão, 2023). Numa sociedade profundamente cindida pelo racismo estrutural do pós-Abolição, a criminalização e a estigmatização institucional de gêneros como o samba e o maxixe funcionavam como mecanismos de controle biopolítico que visavam empurrar manifestações culturais negras para zonas de exclusão social e legal (Augusto, 2013; Aragão, 2025).

Diante de um Estado que acionava aparatos policiais e jurídicos para interditar os corpos e os sons afrodiaspóricos (Mbembe, 2016), a sobrevivência desses artistas exigiu o desenvolvimento de uma agência complexa como tecnologia de sobrevivência e insurgência. Frente à opressão do contexto republicano, tais ações materializaram-se naquelas táticas denominadas como "vozes do exílio" (Abreu, 2015). Nessa perspectiva, a dissimulação taxonômica emergia como uma estratégia vital para que a mensagem articulada continuasse a ser proferida sem ser imediatamente silenciada pelo trauma da repressão, camuflando-se sob os códigos formais, visuais e mercadológicos da cultura escrita.

As músicas de matriz afrodiaspórica representavam uma práxis sonora (Araújo; Paz, 2011) cujas experimentações rítmicas contramétricas e o diálogo com as classes subalternizadas tensionavam a pretensa hegemonia estética eurocêntrica, convertendo a performance em vetor de afirmação identitária (Abreu, 2024). Para operar dentro desse campo, músicos negros instrumentalizaram o letramento musical como mais uma tática de inserção institucional, apropriando-se dos códigos da cultura escrita para garantir a circulação de suas produções. O termo "choro", por exemplo, designava menos uma forma cristalizada do que um estilo particular de interpretar um repertório preexistente (Augusto, 2013; Seve, 2016), consolidando-se como a primeira expressão de música instrumental gerada no Brasil com base em partituras e em uma linguagem profissionalizante, em estreito relacionamento com as bandas de música civis e militares que acolhiam os chorões em suas fileiras (Dantas *apud* Teixeira, 2007).

Essa dinâmica instrumental e institucional estabelece um paralelo direto entre as cenas urbanas do Rio de Janeiro e de Salvador, conectadas pelos fluxos do mercado fonográfico e de

partituras da Primeira República. Na capital federal, a atuação da Banda do Corpo de Bombeiros sob a direção de Anacleto de Medeiros (1866–1907) formalizou o trânsito entre a escrita técnica das corporações e a síncope das ruas, fixando uma ponte comercial que abastecia os editores de música cariocas (Dantas *apud* Teixeira, 2007). Em Salvador, esse arranjo institucional e mercadológico ganha centralidade na obra de Claudionor Wanderley (1894–1935), compositor recorrente nesta pesquisa e autor da maior parte das partituras analisadas, cuja trajetória artística culminaria em sua nomeação como mestre da Banda do Corpo de Bombeiros da Bahia (Carvalho; Rocha, 2025).

A analogia entre Medeiros e Wanderley expõe as redes de circulação entre os mercados carioca e soteropolitano. Ambas as lideranças operavam como agentes capazes de transcrever a linguagem rítmica das ruas para o suporte impresso da partitura de banda ou de piano. O alinhamento estrutural entre as duas corporações de Bombeiros funcionava como um canal de ressonância mútua, replicando na Bahia as estratégias de legitimação e distribuição comercial de gêneros instrumentais sincopados desenvolvidas no Rio de Janeiro. Essa fluidez conceitual estendia-se ao samba, ao maxixe e ao tango brasileiro, cujas delimitações sobrepunham-se funcionalmente conforme os circuitos de circulação urbana e as demandas de cada centro consumidor (Sandroni, 2001).

Assim, o uso de rótulos aceitos pelo mercado editorial, como o "tango", associado à sofisticação instrumental e à escrita contrapontística do "choro", funcionavam como um salvo-conduto institucional (Augusto, 2013). Ao traduzir a síncope e o batuque para as grades da partitura sob uma nomenclatura permitida, esses sujeitos garantiam que a sonoridade negra penetrasse e circulasse legalmente nos espaços da elite letrada sem atrair a repressão imediata e a vigilância que o rótulo "samba" fatalmente evocaria. Por outro lado, essa mesma dissimulação taxonômica abria brechas para a expropriação operada pela branquitude. Sob a justificativa de refinar ou estilizar essas produções para torná-las palatáveis aos salões aristocráticos, compositores e editores hegemônicos apropriavam-se dessas matrizes populares, submetendo-as a uma domesticação estética voltada ao lucro mercantil (Garramuño, 2009).

Reflexões finais

A hibridez taxonômica observada no *corpus* documental soteropolitano constitui uma característica da cultura musical urbana das primeiras décadas do século XX. Essa maleabilidade nominal decorre do fato de que as categorias formais articulam, simultaneamente, convenções sonoras, de mercado, de performance e de sociabilidade. A partir



dessa interdependência, o contexto de Salvador gerou classificações fluidas, cuja função principal era acomodar referências locais e transnacionais para atender a múltiplos horizontes de recepção.

Em decorrência dessa fluidez, as nomenclaturas operavam como dispositivos de mediação comercial e posicionamento estratégico. Desse modo, gêneros como tango, choro, maxixe e samba funcionavam como recursos dinâmicos de identificação, manejados pelos agentes musicais para viabilizar a circulação de repertórios em um mercado balizado pela racialização sonora. Dentro dessa lógica, o rótulo de tango e as designações compostas atuavam como mecanismos de neutralização taxonômica, minimizando restrições institucionais e editoriais para assegurar a penetração da música negra em espaços controlados pela elite letrada.

Essa dinâmica documental materializa-se na trajetória de Claudionor Wanderley. O trânsito do compositor entre o samba (em *Bleforê*), a canção-choro (em *O Sabiá*) e o tango reflete a aplicação de uma agência política por meio do letramento musical, transformando o manejo dessas variações em uma resposta técnica às barreiras socioeconômicas do período. Por conseguinte, a instabilidade nominal identificada nas fontes de Salvador documenta os processos de uma modernidade negra na qual compositores, copistas e editores apropriavam-se dos mecanismos de registro e propriedade da cultura escrita para garantir a distribuição e atribuição de autoria das músicas de matriz afrodiaspórica.

Referências

ABREU, Martha. Modernismos, modernidades negras e racismo na história da música brasileira. In: GALANTE, Rafael; BITTENCOURT, Renata (org.). *Música e modernismos negros: formação a partir do acervo IMS*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2024. p. 56-69.

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, p. 177-204, 2015.

ARAGÃO, Pedro de Moura. Gravações comerciais do início do século XX como fontes de estudo entre música e racialização: um estudo das linhas de cor sonoras aplicadas ao contexto brasileiro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 35, 2025, Campo Grande. *Anais [...]*. Campo Grande: ANPPOM, 2025. p. 1-13.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política: repensando o papel de uma práxis sonora. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 211-231, jul./dez. 2011.

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. O surgimento de gêneros musicais populares para piano na Belle Époque carioca. *European Review of Artistic Studies*, v. 4, n. 4, p. 1-18, dez. 2013.

CARVALHO, Welissa; ROCHA, Edite. Família Wanderley nas bandas militares da Bahia (1910–1935). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 35, 2025, Campo Grande. *Anais [...]*. Campo Grande: ANPPOM, 2025. p. 1-23.

DA Bahia. *Jornal de Theatro e Spórt*, Rio de Janeiro, 1918. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 21 jun. 2026.

GALANTE, Rafael; BITTENCOURT, Renata (org.). *Música e modernismos negros: formação a partir do acervo IMS*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2024. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/musica-e-modernismos-negros-formacao-a-partir-do-acervo-ims/>. Acesso em: 5 jun. 2026

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas).

GONÇALVES, Francisco de P. *Porque não?: maxixe batuta*. Dedicada ao Sport Club Ypiranga. Salvador: [s. n.], [192-]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

GONÇALVES, Francisco de P. *Samango: maxixe bahiano*. Salvador: [s. n.], 1922. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

IDEAL Cinema. *A Manhã*, Bahia, 16 nov. 1920. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 21 jun. 2026.

INSTITUTO Moreira Salles. *Discografia Brasileira*: Banda do 1º Batalhão da Polícia da Bahia. Rio de Janeiro: IMS, c2026. Base de dados. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/1655/banda-do-1-batalhao-da-policia-da-bahia>. Acesso em: 19 mai. 2026.

JUNIOR, Jeder Janotti. Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-Compós*, [S. l.], v. 6, 2006. DOI: 10.30962/ec.84. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/84>. Acesso em: 21 jun. 2026.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Tradução de Renata Santini. Revisão técnica de Cezar Bartholomeu. *Arte & Ensaios* | revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 32, p. 122-151, dez. 2016.

O BLEFORÉ. Intérprete: Banda da Polícia Militar da Bahia. Rio de Janeiro: Odeon, 1918. 1 fonograma (Gravação de som), matriz R 121412. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/11162/o-blefore>. Acesso em: 21 jun. 2026.

OLIVEIRA, Anísio de. *Yayá, seu gato mia?: maxixe*. Salvador: Loja Leão, 1924. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.



OLIVEIRA, Anísio. *Tem tayóba?*: samba carnavalesco para 1925. Salvador: Loja Leão, 1925. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

PARA o rei Alberto Não ver... Um immortal escreve em torno da proibição das dansas nos festejos ao rei Alberto. *A Manhã*, Bahia, ano 1, 1920. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 21 jun. 2026.

RENASCENÇA. Anúncio: Casa Edison. *Renascença*, Salvador, ano 2, n. 28, 1918. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 21 jun. 2026.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar; Editora UFRJ, 2012.

SÈVE, Mário. Choro: gênero ou estilo? In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26. 2016, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016. p. 1-11.

SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sambas e a modernidade negra no Brasil de Mário de Andrade. In: GALANTE, Rafael; BITTENCOURT, Renata (org.). *Música e modernismos negros*: formation a partir do acervo IMS. São Paulo: IMS, 2024. p. 28-53.

SILVA, Virgílio P. da. *Sou teu amor*: fox-trot para piano. Op. 17. Salvador: Casa S.ta Cecília, [1924]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

SILVA, Virgílio Pereira da. *Bahiana Feiticeira*: maxixe. Salvador: Casa Santa Cecília, [1925]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

STOEVER, Jennifer Lynn. *The Sonic Color Line*: Race and the Cultural Politics of Listening. New York: NYU Press, 2016.

TEIXEIRA, Clotildes Avellar. *Marchinhas e Retretas*: História das Corporações Musicais Civas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

TRIGUEIROS, Marinosio. *Alegre-se quem puder*: tanguinho para piano. Salvador: Loja Leão, [1923]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

VALENÇA, Sebastião. *2 x 0*: tanguinho. Salvador: Loja Leão (Jesuino Sobrinho & C.), [192-]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

VALENÇA, Sebastião. *K t'espero*: samba sportivo (replica ao 2 x 0). Salvador: Loja Leão, [192-]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

WANDERLEY, C. *O "cangote" da mulata*: maxixe carnavalesco. Letra de B. B. Salvador: Loja Leão, [1925]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.



WANDERLEY, Claudionor. *5 x 1: Associação x Ypiranga*: maxixe chôro. Salvador: Loja Leão, [192-]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

WANDERLEY, Claudionor. *Botafogo é osso*: tango para piano. Salvador: Loja Leão, 1923. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

WANDERLEY, Claudionor. *O Sabiá*: canção chôro. Salvador: Loja Leão, [192-]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

WANDERLEY, Claudionor. *Que chabú!*: tango. Salvador: Loja Leão, 1924. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

WANDERLEY, Claudionor. *Um assustado na Valorosa*: tango de salão. Salvador: Loja Leão, [1926]. 1 partitura. Disponível em: <https://www.nemus.ufba.br/index2.htm>. Acesso em: 21 jun. 2026.

