

A CONSAGRAÇÃO DE RELIGIOSIDADES AFRO- BRASILEIRAS NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Bebel Nepomuceno

RESUMO : Este artigo objetiva mostrar como cantores e compositores populares, majoritariamente pretos e mestiços, desafiaram o regime republicano na primeira metade do século XX, no Brasil, e transformaram a então nascente indústria fonográfica em espaços de conagraçamento e de difusão de suas práticas religiosas e visões de mundo, num momento em que o país, embalado por teorias raciais que opunham, em termos hierárquicos, povos brancos a povos não brancos, procurava apagar de seu cotidiano as heranças africanas, de forma a entrar na “modernidade” com base em modelos culturais europeus.

Palavras-chave: Religiosidades afro-brasileiras, música popular, fonogramas, pós-abolição, cantores negros.

INTRODUÇÃO

Entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX o Brasil viveu profundas transformações econômicas, sociais, urbano-arquitetônicas e, sobretudo, cultural e demográfica, resultando na inversão da distribuição sócio-territorial da população. Antes mesmo da abolição da escravidão em 1888, e da substituição da monarquia pelo regime republicano um ano mais tarde, inquietantes discussões sobre “o que fazer com o negro”? (EISENBERG, 2004) assaltavam a elite pensante brasileira, confrontada com a iminência do fim do regime escravista - fragilizado pela resistência e frequentes fugas dos escravizados - e temerosa diante da pressão internacional e de uma possível repetição da rebelião ocorrida no Haiti (1791-1804), que transformara a então colônia francesa na primeira república negra das Américas.

Desde a independência, em 1822, o Brasil vinha sendo modelado a partir de padrões europeus de civilização e cultura e ansiava por se inserir no rol das grandes nações civilizadas. A França, particularmente, era o modelo a ser copiado; o Rio de Janeiro, capital do Império, a cidade a ser transformada numa espécie de Paris nos trópicos. “Reduzia-se de alguma forma a imagem do Brasil ao Rio de Janeiro, e a imagem do Rio de Janeiro ao ‘desejo de ser Paris’”, resumem Neves e Heizer (1991, p. 18).

A busca desenfreada pela modernidade esbarrava, contudo, na população, formada em sua maioria por negros e negras livres e/ou libertos e por escravos, vistos como bárbaros e incivilizados. Fazia-se imperioso, portanto, para os governantes brasileiros, não só uma remodelação material das cidades, dominadas por vielas, becos e pelo casario colonial, mas, principalmente, a transformação dos modos de vida da população, ou seja, daquilo que consideravam “um modo não certo de vida”, de forma a neutralizar a “onda negra” e aquietar o “medo branco” (AZEVEDO, 2004, p. 40).

O combate a certos usos e costumes das classes pobre e escrava era preocupação manifestada pelas autoridades desde o início dos anos 1800. A atuação do primeiro intendente geral de Polícia da Metrópole, Paulo Fernandes, ao longo dos 13 anos em que esteve no cargo, entre 1808 e 1821, por exemplo, foi marcada por uma incansável perseguição “aos antros de feitiçaria” dos negros e por uma estrita vigilância a práticas festivas dessa camada da população (ABREU, 1999, p. 189). Os jornais do período imperial frequentemente reforçavam a necessidade de uma campanha civilizatória.

De dia em dia vão se descobrindo novos fatos que envergonham uma capital civilizada. Nos dias 21 e 22 do corrente houve numa casa do Largo da Carioca e na rua do Cano (...) ajuntamento de negros e negras que se deleitaram durante muito tempo no seu africano batuque.

A indecência de uma tal dança, as vozerias de que ela é acompanhada, revoltam a educação menos escrupulosa e dão nesses ‘soirées pretos’ matéria aos cronistas viajantes para escreverem sobre o Brasil (...) Esses batuques ou bailes do Congo pretendem continuar; é bom que a polícia intervenha e coloque esses bem-aventurados pares em lugar onde possam bailar sem serem vistos pelas famílias decentes e honestas (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO 1852, citado por ABREU, 1999, p. 285).

A perseguição a práticas culturais e a viveres dos grupos populares ganhou novos contornos a partir de teorias raciais elaboradas na Europa e aqui recebidas com entusiasmo pelos nossos “homens de ciência”. Tais teorias praticamente punham por terra o sonho dos governantes de equiparar o Brasil às nações civilizadas, em face da alargada miscigenação da população já àquela altura. De acordo com o primeiro recenseamento oficial do país, em 1872, dos pouco mais de 10 milhões de habitantes, pelo menos 1 milhão e 500 mil eram escravos, representando 15,2% da população, que era composta por 38,3% de pardos, 38,1% de brancos e 19,7% de pretos, enquanto os indígenas, definidos como “caboclos”, somavam 3,9% do total da população (CENSO..., [2020?]).

Nos trinta anos que antecederam a abolição, como decorrência da proibição da importação de novos escravos do continente africano [1] e de uma nova configuração econômica no país, estabeleceu-se uma intensa circulação interna de escravizados, bem como de libertos e livres. Calcula-se que o tráfico interprovincial tenha deslocado cerca de 300 mil homens e mulheres de um lugar a outro das fronteiras nacionais.

Às vésperas da abolição da escravidão, mais de 60% dos escravos concentravam-se em três estados da Região Sudeste (Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo) e na Região Sul (Rio Grande do Sul), que abrigavam os polos mais dinâmicos da economia nacional. Ao fim da escravidão, em 1888, um número ainda maior de ex-escravos e livres migrou para os centros urbanos, em particular o Rio de Janeiro, sede do governo, principal centro financeiro, industrial e porto comercial do país.

É importante destacar, como já apontado por Roberto Moura em *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro* (1983), o intenso fluxo migratório de negros baianos que fincaram raízes na então Capital Federal a partir desse período. Juntamente com uma população ex-escravizada vinda das Minas Gerais e do interior do próprio estado do Rio de Janeiro (GOMES, 2003), esses grupos viriam a representar, posteriormente, um peso significativo na atmosfera cultural da cidade, então em franco processo de consolidação de uma cultura urbana.

Entre 1870 e 1900 a população do Rio de Janeiro aumentou em 150%. Tamanha concentração urbana ocorreu sem que houvesse, mesmo sendo a capital federal, um correspondente crescimento da infraestrutura e da oferta de moradia. A incipiente indústria então em funcionamento absorveu, sobretudo, os imigrantes europeus, aportados massivamente no país a partir de 1870 por meio de uma política de imigração financiada que visava, acima de tudo, “embranquecer” a população a partir de intercursos sexuais entre os mestiços e os ‘arianos’ e do abandono da população preta.

O processo de invisibilização dessa população intensificou-se após 1889, com a queda da monarquia. De acordo com Carvalho (1987), o impacto da implantação da República pode ser mensurado diferentemente para a elite e para o setor pobre da população: para a primeira, representou, ao menos num primeiro momento, uma sensação de liberdade que atingiu o mundo das ideias, dos sentimentos e das atitudes; para o segundo grupo, isto é, para os pobres, o novo regime traduziu-se em intolerância.

Na visão dos governantes republicanos, os ex-escravizados e seus descendentes eram uma ameaça permanente à segurança, à ordem e à moralidade públicas.

Eram vistos, também, como obstáculo à organização do trabalho e um empecilho à pretendida civilização. Ex-escravizados e homens e mulheres livres enfrentavam dificuldades para se inserir no mercado de trabalho, ante o generalizado argumento de que a escravidão os incapacitara para os esquemas racionalizadores e modernizantes da produção agrícola e industrial em larga escala.

Como resultado dessa mentalidade, restou a um significativo número de negros e negras apenas ocupações em atividades mal remuneradas ou não formais: “Domésticos, jornaleiros, trabalhadores em ocupações mal definidas chegavam a mais de 100 mil pessoas em 1890 e a mais de 200 mil em 1906.” (CARVALHO, 1987, pp. 16-17). Como alternativa de moradia, restaram os antigos e degradados casarões coloniais, transformados em habitações coletivas, localizados nas imediações do porto – área posteriormente apelidada Pequena África - e na região central da cidade.

Se a disputa pelo imaginário da nação não teve início com a República, a partir dela, no entanto, assumiu novos contornos, com o sistema legal ampliando seus poderes para interferir em todas as relações sociais engendradas no espaço público (BRETAS, 1997; SOUZA, [2010?]). Nesse sentido, diversas medidas coercitivas e de controle social foram adotadas, visando enquadrar formas de vestir, morar, curar, trabalhar e divertir da população pobre[2]. Uma sistemática repressão mirou os praticantes de capoeira, desterrando muitos deles para o Arquipélago de Fernando de Noronha, de onde a maioria jamais voltaria.

O desmonte republicano culminaria num plano de urbanização e sanitarismo que transformaria, em apenas três anos, entre 1903 e 1906, a urbis africana, como era representada a cidade do Rio de Janeiro, em uma “Paris nos trópicos”, processo que ficaria popularmente conhecido como “bota-abaixo”, em que mais de 1.600 edificações, entre habitações, oficinas de artífices e pequenos comércios desapareceram da paisagem da cidade, obrigando ao menos 20 mil pessoas a se deslocarem para os morros adjacentes, áreas periféricas mais próximas e para os subúrbios.

O escritor Lima Barreto, em sua percepção de que havia uma “cidade europeia” e uma “cidade indígena” na então capital brasileira, registrou essas transformações.

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para essas construções serve: são latas de fósforo distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato. Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas, nas covas dos morros, que as árvores e os bambuais escondem aos olhos dos transeuntes. Neles há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto (BARRETO, 1948, apud SEVCENKO, 2003, p. 76).

As obras de modernização da capital federal, freneticamente implantadas, não visavam alcançar a todos. Ao contrário, redefiniam territorialmente o espaço urbano em termos de raça e classe, de forma a manter na nova ordem a velha hierarquia senhor-escravo, como argumenta Muniz Sodré, para quem as reformas atendiam a exigências de ordem produtiva econômica, mas, igualmente, a exigências ideológicas, isto é, importava aos dirigentes republicanos inscreverem-se como classe vitoriosa no espaço físico, entronizando aparências brancas (europeias), buscando defenderem-se da infiltração de antigos escravos e seus descendentes (SODRÉ, 2002, p. 46).

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS NEGRAS: REPRESSÃO E RESISTÊNCIA

Estudar as práticas culturais de grupos populares no período situado entre os últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do XX torna-se crucial para percebermos a complexidade das relações sociais na sociedade brasileira no passado e no presente. A esfera cultural, nesse sentido, adquire significativa importância, dado os embates e as negociações mantidos pelos diferentes grupos em torno de suas identidades raciais, regionais, sexuais e religiosas, empenhados, uns, na manutenção da homogeneidade, outros, em reafirmar as diferenças. Longe de ser espaço de submissão, o âmbito popular emerge como instância de lutas, de transgressões, de ataques e defesas, assim como de incorporações contínuas em diferentes formas de resistência e apropriações, sobretudo performativas.

No Rio de Janeiro modernizado dos anos iniciais do século 20, esse embate cultural fazia-se mais presente do que nunca. Festas, hábitos e práticas populares, em particular os cultos de matrizes africanas, foram ostensivamente reprimidos [3]. Interpretada como verdadeira ameaça à manutenção da ordem pública e controle social, essa prática religiosa era motivo de preocupação tanto das autoridades judiciárias e policiais como das autoridades eclesiásticas, assim como da sociedade em geral, especialmente os órgãos de imprensa, que muitas vezes se mostravam mais combativos na perseguição aos “batuques” do que as autoridades policiais, assumindo o discurso de civilizar os costumes.

Não satisfeitos em apenas cobrar providências das autoridades policiais, os jornais, sempre atentos ao “ritmo surdo e implacável dos tambores (...) na noite negra” (MEIRELLES, 2003, apud ANTONACCI, 2014, p. 324) se encarregavam, eles próprios, de localizar e denunciar as “casas de dar fortuna” e “locais de feitiçaria”, assim como os ‘curandeiros’, ‘feiticeiros’ ou ‘adivinhos’, termos cunhados pelo Ocidente para estigmatizar vivências e espiritualidades calcadas em forças e energias da natureza.

A despeito da repressão pelos governos republicanos, os cultos de matrizes africanas ganharam popularidade no início do século XX, logrando ampla penetração na sociedade, inclusive dentre as camadas urbanizadas e de homens de negócio.

“Pais de santo” como José Sebastião da Rosa, o Juca Rosa, e Laurentino Inocêncio, estes de fins do século XIX, e Henrique Assumano Mina do Brasil, o Assumano Mina, para citar só alguns, eram bastante conhecidos não apenas entre pobres e desvalidos do Rio de Janeiro dos anos 1900, mas também entre nomes de prestígio da sociedade fluminense (FARIAS, 2002; SAMPAIO, 2000), que frequentavam suas casas em busca de cura para seus males físicos, ou de aconselhamento amoroso e matrimonial, ou de sucesso para os negócios.

Os cultos afro-brasileiros, no período mais intenso da repressão, foram dotados de um cunho mais assistencialista e imediatista, funcionando, além de espaço religioso propriamente dito, como polo aglutinador e espaço de sociabilidade e de resistência ao desenraizamento cultural a que africanos e descendentes estavam submetidos. A oralidade e o corpo foram, acima de tudo, o “capital cultural” (HALL, 2003) empregado para manter e transmitir memórias e ensinamentos míticos.

TRADIÇÕES AFRICANAS NOS SULCOS DE CERA DOS DISCOS

A política republicana de criar fachadas de europeização, removendo para a periferia negros, mestiços e pobres, jamais apagou totalmente as zonas de confluência entre classes e etnias, tornando-se mesmo uma característica perdurável do Rio de Janeiro, até pela topografia da cidade e pela impossibilidade de se estabelecer divisões rígidas entre os domínios da elite e os das classes populares (JAGUARIBE, 1998; NEPOMUCENO, 2006).

Em paralelo ao fascínio das elites por tudo o que remetia à Europa, nos subúrbios e guetos do Rio de Janeiro a população pobre redefinia formas de sobrevivência. Marginalizada e impossibilitada de expressar seus anseios e visões de mundo, essa parcela da sociedade, majoritariamente negra, criou universos autônomos de cultura:

Entremeando arte e artimanhas (...), lograram abstrair circunstâncias dolorosas de perdas profundas na escravidão, abrindo frestas para criar e compartilhar situações subliminares(...) Em trabalhos de memória nutridos por filosofia de mitos e cantos africanos, atravessados por provérbios, metáforas, enigmas, recursos vocais e rítmicos de suas culturas, reinventaram linguagens e fórmulas rituais que preservaram tradições vivas (ANTONACCI, 2014, p. 300).

A expansão da vida urbano-industrial no Rio de Janeiro nesse período esteve intimamente imbricada com o surgimento dessa cultura de prevacentes raízes africanas, que acabaria por desembocar na criação e surgimento de gêneros musicais, formas de bailar e outras manifestações artísticas que um pouco mais tarde seriam incorporadas como representativas do país, ganhando espaços em casas de espetáculos, palcos teatrais e demais esferas do entretenimento pago que começava a se espalhar pelo Brasil.

Assim, “corpos renegados e abolidos ressurgiam em subliminares sintonias desde novos meios de comunicação” (ANTONACCI, 2014, p. 323). Para além de desenvolverem seus próprios canais participativos - congraçamentos familiares-comunitários nos quais se entrecruzavam bailes e temas religiosos; “criouléus”, espécie de clubes clandestinos conhecidos também por “assustados”; botequins; e terreiros de candomblé - , parcelas da população negra souberam se apropriar de instâncias e engrenagens modernas, em tese pertencentes às camadas sociais burguesas. Num ou noutro caso, contudo, prevaleceram sempre uma estética e uma filosofia de vida na contramão de concepções tidas como hegemônicas.

Face ao significativo número de artistas negros e mestiços e de formas de expressividades da cultura negra que afloraram nesse momento nas mais diversas regiões do país, não é absurdo pensar que esses grupos, invisíveis aos olhos do Estado, segregados da sociedade, apostassem efetivamente na indústria do entretenimento como caminho para aceitação e mobilidade social, vislumbrando nesses empreendimentos uma possibilidade de fugir aos lugares subalternos que lhes estavam reservados. Um caminho, de certa forma, facilitado em razão de práticas culturais e sociais que sempre envolveram ritmo, dança, corpo e gestualidades.

A incipiente indústria fonográfica brasileira, implantada em inícios de 1902 e fortalecida nas três décadas seguintes, é representativa da apropriação que esses grupos fizeram de uma tecnologia então recém-desenvolvida. Inicialmente, no Brasil, fazia-se apenas o registro das gravações, remetidas posteriormente para a Europa,

onde os discos tinham a sua prensagem. A partir de 1912, contudo, as fábricas começaram a se estabelecer no país, inaugurando o período das gravações mecânicas que iria durar, aproximadamente, até o fim dos anos 20, quando essa técnica foi substituída pelas gravações eletromagnéticas, realizadas com a ajuda de microfones e fios.

A popularização das vitrolas introduziu no país um formato padrão dos registros musicais comerciais que vigoraria por décadas: chapas de dez polegadas, feitas de cera de carnaúba e goma-laca, girando a 78 rotações por minuto (GOMA LACA, [2014?]; LISBOA JUNIOR, 2004). [4] A concorrência entre as casas de gravação abriu oportunidade para emprego de músicos, compositores e intérpretes, inclusive das classes pobres, que até então tinham o seu âmbito de atuação limitado às bandas militares, aos circos, cafés-concerto e quermesses, entre outras poucas opções.

Este foi o caso, por exemplo, do negro Eduardo das Neves, o “crioulo Dudu”, que aliava à função de palhaço a de compositor e intérprete. Dudu inaugurou, à época, na primeira década do século XX, um modelo de crônica musical, registrando nas letras de suas canções fatos e acontecimentos políticos e sociais, fazendo-os circular na sociedade. Tradições de oralidade bem próprias das comunidades negras, como o improvisado, o desafio verbal, a linguagem cifrada, também foram incorporadas a essa incipiente produção discográfica.

Eduardo das Neves, como outros músicos, gravou valsas, modinhas e lundus; fez da música campanha patriótica republicana e política do cotidiano. Mas também teve a oportunidade – e a escolha – de articular conteúdos e versos específicos, diretamente ligados à população negra. Em meio a celebrações da pátria brasileira, há uma dimensão identitária e de luta por reconhecimento e valorização racial na sua produção musical (ABREU, 2010, p. 97).

O perfil do mercado fonográfico no período estava ainda por se definir, com os empresários abarcando uma grande variedade de gêneros, “do erudito ao popular, do estrangeiro ao nacional, das bandas e instrumentais aos artistas com vozes poderosas, dos hinos patrióticos aos discursos políticos, passando pelos duetos, gargalhadas e narrativas de destacados acontecimentos políticos e do cotidiano” (ABREU 2010, p. 93). Outro gênero de música bastante presente no mercado fonográfico da época, mas não relacionados por Abreu, eram os cânticos afro-religiosos e/ou canções recheadas de referências a rituais, práticas e deidades dos cultos de matrizes africanas, a que Mário de Andrade viria a chamar “música de feitiçaria”.

Inúmeras gravações do período, cantadas por artistas afrodescendentes ou não, trazem em suas letras menção a termos como candomblé, macumba, umbanda ou, de alguma forma, referência a elementos dessas religiões, como o uso de vocábulos relacionados ao cotidiano dos cultos, além de entonação e falares característicos das entidades espirituais quando incorporadas ao “cavalo” em terra. Algumas composições apresentam cunho satírico ou irônico.

Veja-se, por exemplo, o samba Cangerê, gravado em 1920[5] para a Casa Edson pela dupla Bahiano e Izaltina. Na letra, que versa sobre um relacionamento aparentemente instável, com o casal acusando-se mutuamente, há o emprego de palavras e expressões como “figa”, “vou me benzer”, “feiticeiro” e “exu de rico”, além do vocábulo “Cangerê” que dá título à canção, definido pelo dicionários como ritual de magia, feitiço e/ou ebó. Na música Essa nega qué me dá (ou seja, quer me bater), de 1921, o autor adverte à mulher em questão para “não faz[er] feitiço”, pois ele tem “o corpo fechado”.

Em Macumba Gegê, de 1923[6], de autoria do compositor Sinhô, o tema gira em torno de um relacionamento estremecido. O compositor despreza o fato de a parceira de outrora o estar difamando, o que atribui à mágoa, e insinua que teria motivo para ter medo “se não tivesse bom santo”.

O compositor Donga, autor do registro da partitura do que seria o primeiro samba gravado (Pelo Telefone), fez uso abertamente, em mais de uma canção, de referências a práticas dos cultos de matrizes africanas. Em 1927, com interpretação de Patrício Teixeira, lançou o samba Dona Clara, no qual descreve uma ida a uma macumba para solicitar à entidade Exu o afastamento de uma companheira, mas a mulher, por seu lado, é bem guardada por seus orixás.

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 [7]

No ano seguinte, 1928, Donga lançou a composição Sae Echú (Sai Exu)[8], gravada pelo conjunto Os Oito Batutas, do qual ele fizera parte algum tempo antes. Registrada como 'jongo africano', a música evidencia tensões e divergências entre sujeitos praticantes de candomblés de nações distintas. A letra faz menção a "sujo candomblé", diante da tentativa de um adversário em prejudicá-lo. O alvo do "despacho", contudo, com o "corpo fechado para receber o que vier", adverte que o "feitiço" não iria produzir o efeito desejado, numa demonstração de confiança em seus meios de proteção ante ao do inimigo.

Vamos saravá, vamos saravá, vamos saravá, vamos saravá (x2)
[...]
Tenho o corpo fechado pra receber o que vié /
Pode mandá pra cima de mim teu sujo candomblé(...)/
Pode fazê despacho com cabeça de urubu /
Hei de sair à rua gritando sempre sai exu. [9] (Grifo nosso)

Se nos primeiros vinte anos da indústria fonográfica o tema afro-religioso esteve salpicado em composições de diferentes gêneros, até mesmo nas satíricas, a partir da segunda metade da década 20 teve início um movimento envolvendo praticantes e seguidores das religiões de matrizes africanas, que passaram a imprimir nos sulcos de cera dos discos os cânticos sagrados dos terreiros [10] , acompanhados por instrumentos rituais, como atabaques e agogôs, reforçados por naipes de instrumentos de sopro. Mário de Andrade listou 12 discos de “feitiçaria” lançados até 1932.

O período coincide com o de intensificação da repressão às práticas culturais e aos modos de vida da população negra por parte das autoridades republicanas, empenhadas em dar um ar de civilização europeia ao país. Ao unir o corpo à tecnologia para manter e transmitir memórias e ensinamentos míticos, esses homens e mulheres explicitavam “o poder do corpo como local de múltiplos discursos para esculpir história, memória, identidade e cultura”, transformando-o em veículo de uma memória coletiva e lugar essencial para “desenvolver, articular e expressar toda e qualquer ideia” (IROBI, 2007, p. 901 e 908).

O pioneiro dessa inovação estética foi o compositor Josué de Barros, ao gravar, em 1929, acompanhado pela Orquestra Víctor, um batuque intitulado Babaô Miloquê[11], inspirado, segundo declaração dada ao jornal O País de 15 de setembro de 1929, nos pontos de candomblé que ouvia quando jovem na Bahia. “Menino [Josué de Barros] adorava a rua e o mistério. Metia-se em macumbas, espiava os assombrados, os ‘despachos’ com a

matança de carneiros. E com o tempo, dedilhando o violão, foi crescendo nele o jeito pela música (GOMA-LACA [2016?]).

Na música, Barros emprega vocábulos cuja sonoridade remete ao ioruba, mesmo que de forma quebrada ou modificada. Reginaldo Prandi (2010) lembra que no candomblé cantos e rezas foram preservados na língua original, perdendo a sintaxe e, em alguns casos, o significado, ao longo do tempo, tornando-se língua ritual em lugar de ferramenta de comunicação.

Há há...bensô de Deus meu fio/ Osinsê tudo ta bom (hum...)
Ami niqui baô, olé, olé/ Pata, pata, Inhansan/
O lemanjá, hum, hum, Oxalá, hum...hum...)
Ou mamã mai mô babá
Babaô miloquê jocó
Tava no mato
Tava no dendêcô, tava brincando
Tava no mato
Tava no dendêcô, o tava sambando
Tava no mato
Tava no dendêcô, tava espiando
Tava no mato
Tava no dendêcô, meu pai chego
Ouby oubá ou jaré
Santo vai baixa pra nós vê
Oi acassá, acarajé
Oi santo de candomblé
Eu vai simbora
Oxalá fica com onsincê tudo.

Um ano depois de Barros, em 1930, outro baiano, Getúlio Marinho, ao lado de Eloy Anthero Dias, sacerdote da umbanda, deu continuidade à iniciativa de popularizar tradições religiosas africanas. De forma ousada para a época, eles levaram para o estúdio de gravação filhas de santo do terreiro de Luís Cândido Jonas, e, acompanhados pelo Conjunto Africano, gravaram um disco contendo as músicas Ponto de Iansã [12] e Ponto de Ogum [13] (mais tarde gravaria ainda um Ponto de Exu e outro Ponto de Ogun), entoados em terreiros de umbanda.

Paradoxalmente, a imprensa, em geral mais combativa na perseguição aos “batuques” do que as próprias autoridades policiais, se entusiasmou com o disco. A revista Phono-Arte elogiou, mas demonstrou estranhamentos ante o “entorpecedor” ritmo.

Eloy Anthero Dias e Getúlio Marinho com o Conjunto Africano – (...) o resultado final foi dos mais felizes, pela sua originalidade, pelo seu ineditismo e sobretudo pela sua autenticidade. Depois de se ouvir este disco, cujo ritmo possui qualquer coisa de excitante, fica-se compreendendo o atrativo que exercem as Macumbas sobre certa gente, ao mesmo tempo em que se verifica o motivo pelo qual alguns foliões começam a marchar e dançar pelas ruas durante o carnaval sob a ação

durante o carnaval sob a ação entorpecedora desse ritmo, que os mantém firmes desde o sábado até a quarta-feira de cinzas (Apud LISBOA JUNIOR, 2004, p. 168).

O jornal Correio da Manhã, em 24 de agosto de 1930, apesar de destilar preconceitos e estranhezas acerca da “perturbadora religião”, considerou o disco um “trabalho fonográfico primoroso” e “surpreendente revelação que se não esquece”.

Nas estranhas cerimônias dessa perturbadora religião do elemento negro do nosso povo, na qual a base é uma mistura de credices africanas com superstições do catolicismo deturpado, encontra-se uma infinidade de assuntos de natureza musical dignos de observação para os estudiosos (...). Vez por outra aparece um disco nesse gênero, sempre recebido justamente com agrado (...). Nenhum, porém, faz jus a tão grande sucesso quanto “Macumba”, ora editado pela Odeon (...), nesta chapa há o que de mais sugestivo existe neste gênero e, ainda para mais, os intérpretes são os verdadeiros, os elementos que compõem um dos mais famosos agrupamentos da misteriosa religião. É a gente que no terreiro se entrega aos numerosos detalhes do esquisito rito, com

o espírito agitado por uma espécie de alucinação coletiva. Aqui estão eles, ora na melopeia do ponto de Inhanssan, ora no soturno ponto de Ogun. (...) (ODEON..., 1930).

O modernista Mário de Andrade, em palestra na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, em 1933 (ANDRADE, 1983), também se confessou seduzido pelo caráter “fortemente rítmico e coreográfico”, pela “admiravelmente liberdade rítmica e desnorteadora” e “força hipnótica” da “música de feitiçaria afro-brasileira”. Durante a conferência, ele promoveu a audição de dois “cantos de macumba”, um deles, o Ponto de Ogun, de Eloy Anthero Dias e Getúlio Marinho, que considerou “cientificamente perfeito”. Para Andrade, Ponto de Ogun era “realmente um documento precioso, uma obra-prima como originalidade, caráter afro-brasileiro e ainda como protótipo da música de magia” (ANDRADE, 1983, p. 44).

O outro disco executado foi No Terreiro de Alibibi, de Pixinguinha e Gastão Viana, gravação do Conjunto Tupy, de 1932. Na opinião do pesquisador, o disco era “cientificamente perfeito”, “a obra mais perfeita da gravação nacional”, do qual destacava “a melodia solista numa incrível pureza, enunciada primeiro pela mulher [14] e repetida depois pelo homem, construída na escala sem semitons” (ANDRADE, 1983, p.44). Andrade chegou a sugerir a Oneyda Alvarenga, então diretora da Discoteca Municipal de São Paulo, a inclusão da composição num cancionário infantil, a ser organizado em parceria com Clorinda Rosato, o que nunca ocorreu (TONI, 2000, p. 191). [15]

Na década de 1940, em carta endereçada ao amigo e pintor Cândido Portinari, Mário de Andrade voltou a se referir a No Terreiro de Alibibi como “excepcional”, lamentando que “discos de feitiçaria legítima” haviam se tornado “raríssimos” ante a produção de gravações “regulares de feitiçaria”, deformadas “pelo interesse comercial das casas editoras” (FABRIS, 1995, p. 88).

Em seus 3’29” de duração, No Terreiro de Alibibi [16] emprega palavra de origem africana, ou “língua de candomblé”, como iria se referir anos mais tarde o compositor Donga, muito possivelmente línguas Bantu. Os poucos vocábulos em português mencionam “preto-velho” e “lei de umbanda”, para afirmar que “preto-velho vira a mão trabalhando na curimba” e “preto-velho é respeitado só por causa da mandinga”. [17]

Nos mesmos anos 1930 Pixinguinha produziria outra composição fortemente carregada de elementos das religiões africanas, embora sem se tratar de cantiga evocativa dos orixás. Yaô [18] foi gravada por Patrício Teixeira em 1938 e o próprio Pixinguinha voltaria a gravá-la nos anos 50. A música faz referência a uma festa de iaôs, muito possivelmente assinalando o fim do período de recolhimento do ritual de iniciação do candomblé. Devido aos vários nomes de orixás mencionados na letra, pode-se pensar que se tratava de um “barco de iaô”, quando mais de uma iniciante é “feita no santo” ao mesmo tempo.

Nesse ritual, a/os iniciados são mostrados pela primeira vez em público, quando então revelam, em voz alta, o seu orunkó, ou seja, o nome do orixá a que cada um/a foi consagrado/a.

Akicó no terreiro
Pelú adié
Faz inveja pra gente
Que não tem mulher (Bis)
No jacutá de preto velho
Há uma festa de yaô (Bis)
Ôi tem nêga de Ogum
De Oxalá, de Iemanjá
Mucama de Oxossi é caçador
Ora viva Nanã
Nanã buruku (Bis)
Yô yôo
Yô yôoo
No terreiro de preto velho iaiá
Vamos saravá (a quem meu pai?)
Xangô! [19]

Embora a gravação de discos com cânticos rituais das religiões afro-brasileiras tenha se limitado a um breve período dos anos 30 e 40 e a algumas poucas edições, composições musicais dos mais diversos gêneros com referência a orixás e outras entidades da umbanda e do candomblé e a vocabulários e preceitos dessas religiões, continuaram a engrossar a discografia brasileira, espalhando-se, em seguida, para

programas radiofônicos, notadamente através do trabalho do cantor João Paulo Batista de Carvalho, conhecido por J.B. Carvalho, ex-integrante do mesmo Conjunto Tupy intérprete de No Terreiro de Alibibi. Nos anos 1930, J. B. Carvalho apresentou-se em várias emissoras de rádios do Rio de Janeiro cantando ‘pontos’ evocativos. Foi preso diversas vezes, e frequentemente a polícia invadia as emissoras e interrompia os programas dos quais participava, já que várias pessoas na plateia entravam “em transe” com o “batuque” (J.B. DE CARVALHO, [2002?]).

Na década de 1940, em pleno Estado Novo, quando a tolerância às manifestações culturais e religiosas negras era bem maior, surgiu a Orquestra Afro-Brasileira [21] do maestro mineiro Abigail de Moura, que se apoiava em instrumentos de percussão - agogô, adejá, urucungo, afoxé, atabaques e a angona-puíta - aliados a piano, sax, trombone, numa diversidade de ritmos e gêneros que passavam pelo maracatu, frevo, jongo, temas do folclore, cânticos de umbanda e candomblé, privilegiando, sobretudo, as heranças nagô e bantu, mas também a católica portuguesa e a indígena. “Durante quase trinta anos o maestro Abigail Moura esteve à frente da Orquestra Afro-brasileira, doando-lhe seu esforço como se fora devoção religiosa. Antes de cada apresentação, agia como um sacerdote rendendo graças, elevando o palco a espaço sagrado” (VILLANOVA, 2003).

CONCLUSÃO

Cantores e compositores negros, oriundos de uma massa populacional marginalizada pela República sob o argumento da não adaptabilidade à civilização, em estreita ligação com universos afro-religiosos responderam à exclusão, na primeira metade do século XX, a partir de memórias e histórias inscritas em seus corpos, apropriando-se de tecnologias de difusão recém-chegadas ao país. Deixaram-se influenciar pelos elementos mais tradicionais de suas culturas “não para justapor o arcaico ao moderno, mas para utilizar o arcaico para, paradoxalmente, modernizar” (SHOHAT & STAM, 2006, pp. 417-418).

Assim como o universo religioso, questões sobre identidade, opressão racial e relações de poder foram discutidas no mundo do divertimento e das artes, podendo ser apreendidas em letras de música, textos teatrais, poesias e outras “escritas performativas” (IROBI, 2007) da população negra nas primeiras décadas pós-abolição, numa mostra da multiplicidade da poética afro-brasileira. Ao analisar mais de mil canções produzidas em Cuba, Brasil, Martinica e Trindade-Tobago entre 1920 e 1960, o pesquisador austríaco Christopher Laferl (2005) concluiu que temas como raça e identidade nacional, escravidão, gênero e etnicidade já apareciam bem delineadas nessas canções antes mesmo de surgirem no discurso cultural dominante. Em alguns casos, as músicas reproduziam e sustentavam clichês e estereótipos difundidos em torno das populações negras.

Cabe lembrar que sátiras, ironias, insinuações maliciosas foram, muitas vezes, habilmente utilizadas pela população negra como processo de reencontro com sua humanidade. A importância do corpo e da música na diáspora africana tem sido apontada e discutida por autores como Stuart Hall (2003), Paul Gilroy (2001), Édouard Glissant (1989), Esiaba Irobi (2007) e Leda Martins (2002), dentre outros. Corpo e música, esta última abarcando a tríade batucar-cantar-dançar (BUNSEKI, apud LIGIÉRO, 2011, p. 133) foram elementos fundamentais na experiência e re-existência de africanos escravizados e seus descendentes nas Américas, funcionando como estratégia de luta, formas de transgressão e reafirmação de identidades, em contraponto a poderes hegemônicos e à supressão das liberdades.

No Rio de Janeiro dos últimos anos do século XIX e das primeiras décadas do XX esse “capital cultural” foi estrategicamente utilizado por artistas originários das camadas pobres da população como forma de reafirmar e reatualizar viveres e saberes ancestrais associados à barbárie, ao primitivo e ao atraso pelas elites brancas personificadas em uma imprensa civilizadora.

A indústria fonográfica, então em implantação no país, foi o canal por excelência de muitos desses artistas para expandir o universo religioso africano ou afro-brasileiro para além dos ‘terreiros’, quer ao gravarem composições de gêneros

musicais variados recheadas de referências aos rituais, práticas e deidades dessas religiões, quer inovando esteticamente, ao levarem para os estúdios sacerdotes e praticantes do candomblé e da umbanda para gravação de cânticos sagrados tais quais como entoados nos terreiros, desafiando a intensa repressão comandada pelas autoridades contra essas manifestações no período.

A imprensa vigilante, que cotidianamente cobrava ação das autoridades policiais contra os “antros de feitiçaria” e “reminescências de africanismos” seria a mesma a curvar-se ante ao “trabalho fonográfico primoroso” e à “originalidade”, “ineditismo” e “autenticidade” da “música de feitiçaria afro-brasileira”, em clara demonstração da ambiguidade e da polaridade fascínio-temor sempre presente na sociedade brasileira no tocante às culturas negras.

A produção musical desses artistas, inspirada e baseada em liturgias de matrizes africanas, mexeu com a indústria fonográfica da época, renovou a música popular brasileira, e certamente contribuiu para que religiões afro-brasileiras se espraiassem para outros segmentos da população, transformando-se numa cultura para todos. Sobretudo, revela, ainda hoje, o quanto negros e negras estiveram empenhados/as em preservar modos de vida de seus antepassados, a despeito da dura repressão sofrida.

[1] A Lei Eusébio de Queirós, que proibiu o tráfico de escravizados africanos para o Brasil, foi aprovada em setembro de 1850, mas há registro da entrada clandestina de africanos até pelo menos 1855, embora em números reduzidos em relação ao tráfico legal.

[2] Procurou-se, nesse período, coibir manifestações culturais negras bem como o ‘saber’ desses grupos. Práticas de cura com utilização de ervas e plantas medicinais foram enquadradas como charlatanismo e resultaram na prisão de inúmeros curandeiros e curandeiras.

[3] A repressão às religiões de matrizes africanas ocorria em todos os cantos do país de modo muito similar, com invasão dos terreiros, apreensão e quebra de instrumentos e objetos sagrados e prisão dos sacerdotes e demais participantes. Em Alagoas, no Nordeste, ficou conhecido o episódio “Quebra do Xangô” ou “Quebra do 12”, em 1º de fevereiro de 1912, quando praticamente todos os terreiros da cidade foram destruídos.

[4] O processo de gravação consistia em o intérprete cantar num enorme cone rodeado pelos instrumentos, bem próximos uns dos outros. Era preciso cantar e tocar o mais alto possível para que as vibrações sonoras percorrendo o ar através do cone imprimisse os sulcos no disco de cera, como explica Luiz Américo Lisboa Junior em *Compositores e Intérpretes Baianos: De Xisto Bahia a Dorival Caymmi*. Monografia. Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC, 2004.

[5] Composição de Chico da Baiana gravada por Bahiano e Izaltina. Ver Blog Goma-laca. <http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros>. A gravação pode ser ouvida aqui:<
<https://www.letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/1940306/>>. Acessado em: 1 de out. 2020.

[6] Composição de Sinhô interpretada por Bahiano. <http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros>. Versão da música pode ser ouvida aqui: <<https://www.letras.mus.br/sinho/389490/>> Acessado em 30 de set. de 2020.

[7] Dona Clara. Composição de Donga, gravada por Patricio Teixeira. Disponível em:< <http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros>>. Acessado em: maio de 2016.

[8] Os registros acerca da data da composição são contraditórios. Alguns apontam o ano de 1922 como a de lançamento, enquanto outros indicam o ano de 1928. Ver mais em Enciclopédia Itaú Cultural <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa558640/donga>); Donga (verbete). Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

[9]Retirado do Blog Goma-laca. <http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros>. A expressão “corpo fechado” refere-se à crença popular de que mediante determinados procedimentos ritualísticos uma pessoa estava protegida espiritualmente contra ações maléficas de possíveis inimigos e de invejosos.

[10] Vale ressaltar que gravações de gêneros diversos com referências religiosas continuaram a ser feitas na década de 1930 e nas posteriores.

[11] As palavras do refrão, muito possivelmente corruptelas de vocábulos do lorubá, estão grafadas como soam na voz do intérprete, sem obedecer a uma grafia iorubana. O refrão de Babaô Miloquê, em compasso mais acelerado e com uma fonética aproximada - E mori moriô babá/babaô kiloxê jocó - foi empregado por Gilberto Gil na música Patuscada de Gandhi, do álbum Refavela, gravado em 1977. A versão original pode ser ouvida aqui:< <https://www.youtube.com/watch?v=Tuk3UkLEmpI>>.

[12] A versão de 1930 pode ser ouvida aqui: < [youtube.com/watch?v=oUsU0cx-7ZA&feature=share](https://www.youtube.com/watch?v=oUsU0cx-7ZA&feature=share)>. Acessado em: 29 de set. 2020.

[13] A gravação pode ser ouvida aqui: < <https://www.youtube.com/watch?v=iUHH5XW2u1Q>>. Acessado em 29 de set. de 2020.

[14] A voz feminina do Conjunto Tupy a que se refere Andrade pertencia à cantora lírica, soprano Zaíra de Oliveira, que viria a se casar com Donga. Em 1921, venceu o concurso do Instituto Nacional de Música, sucessor do Imperial Conservatório de Música. O prêmio atribuído ao primeiro lugar constituía-se de uma medalha de ouro e uma viagem de estudos à Europa. Por se negra, porém, a viagem lhe foi negada, recebendo apenas a medalha.

[15] A informação consta da nota de rodapé no. 71.

[16] A gravação pode ser ouvida aqui: https://www.youtube.com/watch?v=H-CB7nn_HFY

[17] Em gravações mais recentes, como a do grupo musical Água de Moringa, de 2002, o refrão diz: “é na lei de umbanda que o preto nagô também manda”. Na versão do Conjunto Tupi a frase “é na lei de umbanda” consta também do refrão, mas seguida por expressões em línguas africanas.

[18] A gravação pode ser ouvida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=uaco8h5lrTM>. Acessada em 02 de out. de 2020.

[19] Akicó significa galo; jacutá, casa; e pelú adie quer dizer o peru rodopia entre as galinhas. Pixinguinha e Gastão Viana, os autores, talvez fizessem referência ao grande número de mulheres presentes na festa. A referência às várias ‘nêgas’, a partir dos orixás que cultuavam, é uma indicação disso.

[20] A partir dos anos 1960 se registraria um renascimento das gravações com músicas evocativas ou dedicadas às entidades do Candomblé e da Umbanda. O trio Tincoãs é uma referência dessa fase.

[21] A Orquestra existiu até os anos 70, mas lançou apenas dois álbuns. O primeiro, Obaluayê, de 1957, e o segundo levando o mesmo nome da orquestra, em 1968, contendo ritmos como o opanijé (ritmo especial para Omolu) e alujá (ritmo especial para Xangô) e canções cantadas em bantu, nagô, nheengatu e português.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p. 92-113.

ANDRADE, Mario de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. B. Horizonte (MG): Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

ANTONACCI, Maria A. A subliminar arte da memória negra em diáspora. In _____, *Memórias Ancoradas em Corpos Negros*. S. Paulo: Educ. 2ª. Edição, 2014.

AZEVEDO, Célia. M. M. *Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites Século XIX*. S. Paulo: Anablume, 2004, 2ª. Edição.

BLOC GOMA-LACA. *Afrobrasilidades em 78 RPM*. Disponível em: <<http://www.goma-laca.com>>. Acessado em: 23 fev. 2016.

BRETAS, Marcos. *Ordem na cidade. O exercício cotidiano na autoridade policial no Rio de Janeiro: 1907-1930*. R. Janeiro: Rocco, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 16-17.

CENSO DEMOGRÁFICO DO BRASIL DE 1872. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Censo_demogr%C3%A1fico_do_Brasil_de_1872&oldid=59006736>. Acesso em: 10 ago. 2020.

EINSENBERG, P. Prefácio. In AZEVEDO, Célia. M. M. *Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites Século XIX*. S. Paulo: Anablume, 2004, 2ª. Edição.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari*. Campinas (SP): Mercado de Letras; Projeto Portinari, 1995, p. 88.

FARIAS, Juliana B. *Cultura, Identidade e Religião Afro-Brasileiras na Cidade do Rio de Janeiro 1870-1930: Cenário e Personagens*. Comunicação apresentada no X Encontro Regional de História-ANPUH-R.J., 2002.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. S. Paulo: Ed. 34; R. Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989.

GOMES, Tiago de M. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *Afro-Ásia*, no. 29/30, 2003, pp. 175-198.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: _____. Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais. B. Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

IROBI, Esiaba. What They Came With: Carnival and the Persistence of African Performance Aesthetics in the Diaspora. *Journal of Black Studies*, July 2007 37: 896-913. Versão deste texto traduzida por Victor Martins encontra-se na Revista Projeto História, São Paulo, no. 44, pp. 273-294.

JAGUARIBE, Beatriz. Fins de século. Cidade e Cultura no Rio de Janeiro. R. Janeiro: Rocco, 1998.

J.B. DE CARVALHO. (Verbetes) Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/j-b-de-carvalho/dados-artisticos>>. Acessado em: 23 mar. de 2016.

LAFERI, Christopher. Record it, and let it be known - Song lyrics, gender, and ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad and Tobago from 1920 to 1960. *Série: Literatur: Forschung und Wissenschaft*, vol. 6, 2005.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-Cantar-Dançar. Desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria*, n. 1, v. 21, jan-abril, 2011, pp.133-146.

LISBOA JUNIOR, Luiz A. Compositores e Intérpretes Baianos: De Xisto Bahia a Dorival Caymmi. Monografia. Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC, 2004.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Sec. Municipal de Cultura, 1983.

NEPOMUCENO, Nirlene. Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolate e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro, 1926-1927. Dissertação de Mestrado. Programa de História. Pontifícia Universidade Católica-PUC-SP, 2006.

NEVES, Margarida. S; HEIZER, Alda. A ordem é o progresso. O Brasil de 1870 a 1910. S. Paulo: Atual, 1991, p. 18, 13ª. Edição.

ODEON. Correio da Manhã, Seção Música em Discos, Rio de Janeiro, Ano XXX, no. 10.943, p. 5.

SAMPAIO, Gabriela dos R. A História do feiticeiro Juca Rosa: cultura e relações sociais no Rio de Janeiro imperial. Dissertação de Doutorado. Departamento de História. UNICAMP, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 76.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. S. Paulo: Cosac & Naif, 2006.

SODRÉ, Muniz. O Terreiro e a Cidade. A Forma Social Negro-Brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed; Salvador (BA): Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUZA, Juliana. Candomblé: Repressão através dos jornais no século XX. Disponível em: <<http://histriadabahiaiii2010imyblog.wordpress.com/temas/candomble-repressao-atraves-da-midia/>>. Acessado em: 28 de jul. de 2014.

SOUZA, Raphael P. Batuque na Cozinha, Sinhá num Quer!. Repressão e Resistência Cultural dos Cultos Afro-Brasileiros no Rio de Janeiro (1870-1890). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2010.

TONI, Flávia C. A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade. S. Paulo: Senac, 2000.

VILLANOVA, Grégoire de; ARAUJO, Emanuel (Coord.). Abigail Moura – Orquestra Afro-Brasileira. Publicação integrada à exposição Negras Memórias, Memórias de Negros. São Paulo: Museu Afro-Brasileiro, 2003.



Bebel Nepomuceno é graduada em Comunicação Social (Jornalismo). Mestre e Doutora em História Social pela PUC - São Paulo.). Investiga questões relativas a celebrações e práticas culturais na diáspora afro-latino-caribenha e negros no pós-abolição.