



**Programa de
Pós-graduação
em História**

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Departamento de História

Programa de Pós-Graduação em História

Mestrado em História

RAFAEL OURIQUES VASCONCELOS DE MORAES

O TEU CABELO NÃO NEGA:

O negro no Carnaval da cidade do Recife (1930-1939)

RECIFE

2018

RAFAEL OURIQUES VASCONCELOS DE MORAES

O TEU CABELO NÃO NEGA:

O negro no Carnaval da cidade do Recife (1930-1939)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós – graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Vicentina Maria Ramires Borba

RECIFE

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

M827t Moraes, Rafael Ouriques Vasconcelos de
O teu cabelo não nega: o negro no Carnaval da cidade do
Recife (1930-1939) / Rafael Ouriques Vasconcelos de Moraes. -
2018.
252 f.: il.
Orientadora: Vicentina Maria Ramires Borba.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de
Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife,
BR-PE, 2018.
Inclui referências, anexo(s) e apêndice(s).
1. Carnaval – Recife (PE) 2. Negros – Recife (PE) - História
I. Silva, Giselda Brito, orient. II. Título

CDD 981.34



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

O TEU CABELO NÃO NEGA:

O negro no Carnaval da cidade do Recife (1930-1939)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR

RAFAEL OURIQUES VASCONCELOS DE MORAES

APROVADA EM 13 / 09 / 2018

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Vicentina Maria Ramires Borba
Orientadora - Programa Pós-Graduação em História - UFRPE

Prof. Dra. Giselda Brito Silva
Examinadora Interna - Programa Pós-Graduação em História – UFRPE

Prof. Dra. Rita de Cássia Barbosa de Araújo
Examinadora Externa – Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ

Este trabalho é dedicado à minha esposa, Áurea. Tenho o privilégio de dividir esta existência contigo.

À minha filha Aurora, a razão maior de tudo.

À minha mãe Fátima e irmã Karine, pelo amor incondicional.

E ao meu pai, que há 22 anos nos deixou. Era um homem inteligente e certamente estaria orgulhoso.

Agradecimentos

Gosto de pensar que fui muito mais aprendiz do que “criador” durante a escrita desta dissertação. De fato, as mudanças operadas na minha mente foram maiores do que eu poderia prever, quando tudo iniciou em um breve projeto de pesquisa. Olhando para trás percebo que coisas grandiosas aconteceram: fui pai, tornei-me “dono-de-casa”, marido e verdadeiramente historiador. Mesmo tendo acesso a ótimos professores e me dedicado bastante durante a graduação, o crescimento intelectual e profissional experimentado durante esses dois anos foi enorme. Mas ele seria impossível se eu não tivesse tantos “investidores” ao longo dessa trajetória. Entre eles, duas pessoas foram indescritivelmente importantes em tudo: minha esposa, Áurea, e minha filha, de apenas dois anos, Aurora. Obrigado, por terem sido tão pacientes com meus momentos de insegurança, dificuldade e distanciamento. Amo vocês.

Só poderia estar agradecido a minha Mãe, Maria de Fátima, e Irmã, Karine, por sempre terem me incentivado com palavras de apoio e carinho.

Não poderia esquecer a Prof^a Dr^a Vicentina Maria Ramires Borba, minha orientadora, por nunca desacreditar no meu trabalho, pela liberdade que me deu para escrever esta dissertação, por ler as diversas versões que este trabalho teve ao longo dos últimos dois anos, por sempre ter se mostrado preocupada comigo e, inclusive, com minha família — em suma, não apenas por dividir seus saberes acadêmicos, mas a sua empatia de reconhecer em mim não apenas o lado “mecanizado” do “mestrando”, e sim uma pessoa com todas as suas fraquezas e potências. Sem dúvida esse trabalho jamais seria o que foi sem a sua confiança. Muito, muito obrigado!

Agradeço especialmente à Prof^a Dr^a Giselda Brito Silva (UFRPE), presente na minha banca de qualificação, tendo sido uma das maiores responsáveis pela “revolução” empreendida nesta versão final da dissertação. Agradeço também à pesquisadora Dr^a Rita de Cassia Barbosa de Araújo (FUNDAJ), que gentilmente aceitou comparecer a minha banca de defesa, mesmo sem saber que sua participação em termos teóricos já era uma realidade na minha escrita. Eterno respeito e admiração pelas suas contribuições e críticas para que este trabalho ganhasse a musculatura final necessária.

Não posso deixar de agradecer aos meus amigos que aceitaram sem cobrança as tantas vezes em que estive ausente em nossas reuniões. Não me arriscarei a nomear ninguém, justamente para não esquecer um ou outro. Valeu!

Aos meus professores do Mestrado, que ajudaram com suas aulas, indicações bibliográficas, enfim, com os atalhos sem os quais todos nós, mestrandos, teríamos invariavelmente tido muito mais dificuldades durante todo o processo. Também não me esqueço dos inúmeros funcionários dos arquivos, de Rafael — da secretaria da pós-graduação em História na UFRPE (sempre disposto a ajudar) —, dos professores-pesquisadores, que, mesmo distantes e sem maiores compromissos oficiais comigo, colocaram-se à disposição e me ajudaram, como o Prof Dr Mário Ribeiro dos Santos (que mais de uma vez me indicou obras via e-mail) e o Prof Dr Julio Cesar Vila Nova. Gratidão.

À pesquisadora Dra Cibele Barbosa da Silva Andrade e ao Prof Dr Lucas Victor Silva, respectivamente, antigos orientadores do PIBIC e PIBID, por terem me introduzido tanto no mundo da pesquisa em História como na temática que hoje resultou nesta dissertação. Muito obrigado.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado que me concedeu, possibilitando a aquisição de livros, participação em congressos, assim como para a própria locomoção aos arquivos e às aulas, sem o que seria muito difícil alcançar o nível que este trabalho assumiu¹.

O autor.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Evocação Nº 1

*Felinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon
Cadê teus blocos famosos
Bloco das Flores, Andaluzas, Pirilampos, Apôs-Fum
Dos carnavais saudosos*

*Na alta madrugada
O coro entoava
Do bloco a marcha-regresso
E era o sucesso dos tempos ideais
Do velho Raul Moraes*

*Adeus, adeus minha gente
Que já cantamos bastante
E Recife adormecia
Ficava a sonhar
Ao som da triste melodia*

Nelson Ferreira, 1956.

RESUMO

MORAES, Rafael Ouriques Vasconcelos de Moraes. **O teu cabelo não nega**: o negro no Carnaval da cidade do Recife (1930-1939). Programa de Pós-Graduação em História – Departamento de Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2018.

Essa dissertação tem como objetivo identificar a presença negra nos carnavais da cidade do Recife nos anos trinta do século XX, considerando suas participações individuais e coletivas na festa e nas agremiações carnavalescas, bem como as representações sobre o negro nos universos da música, imprensa, iconografia e da literatura relacionada ao Carnaval da época. Além disso, desenvolve reflexões mais globais acerca das interferências do Estado autoritário nos diversos campos da folia, sobre o racismo, sobre as múltiplas contribuições das populações negras e o cenário fonográfico recifense naquele momento. Dos pontos de vista das transformações sociais, políticas, culturais e econômicas, a década de trinta foi um momento singular para sociedade brasileira, pernambucana e recifense. Nesse sentido, buscamos investigar como a população negra esteve inserida nessa lógica, em especial no Carnaval, considerando que na época detinham os piores indicadores sociais da urbe e ainda sofriam os efeitos de séculos de escravização negra. Valorizando a presença desses personagens como verdadeiros agentes criativos, pretendemos radiografar qual teria sido sua real participação naquele tempo dos *carnavais saudosos*. Esse estudo está dividido em duas partes: a primeira delas articula a presença e o protagonismo negro no Reinado de Momo, tanto na festa de rua como nas agremiações e na experiência musical recifense. A segunda parte analisa as representações do negro no universo carnavalesco da cidade nos anos trinta, tanto na imprensa, como nas charges, nas canções e também em dois romances publicados na época, nomeadamente *O Moleque Ricardo* e *Seu Candinho da Farmácia*, de José Lins do Rego e Mário Sette respectivamente.

Palavras-chave: Carnaval. População negra. Recife.

ABSTRACT

MORAES, Rafael Ouriques Vasconcelos de Moraes. **O teu cabelo não nega**: o negro no Carnaval da cidade do Recife (1930-1939). Programa de Pós-Graduação em História – Departamento de Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2018.

This dissertation aims to identify the black presence in the carnivals of the city of Recife in the thirties of the twentieth century, considering their individual and collective participation in the party and carnival associations, as well as representations about the black in the universes of music, press, iconography and the literature related to the Carnival of the time. In addition, it develops more global reflections about the authoritarian state's interference in the various fields of foliage, on racism, on the multiple contributions of black populations and on the recifense phonographic scene at that time. From the point of view of social, political, cultural and economic transformations, the thirties was a unique moment for Brazilian society, Pernambuco and Recife. In this sense, we seek to investigate how the black population was inserted in this logic, especially in the Carnival, considering that at that time they had the worst social indicators of the city and they still suffered the effects of centuries of black enslavement. Valuing the presence of these characters as true creative agents, we intend to radiograph what would have been their real participation at that time of the *longing carnivals*. This study is divided in two parts: the first one articulates the presence and the black protagonism in the Reign of Momo, as much in the street party as in the associations and the musical experience recifense. The second part analyzes the representations of the Negro in the carnival of the city in the thirties, both in the press, in the cartoons, in the songs and also in two novels published at the time, namely *O Moleque Ricardo* and *Seu Candinho da Farmácia*, by José Lins do Rego and Mário Sette respectively.

Key words: Carnival. Black population. Recife.

Índice de Imagens

Figura 1 - O prefeito Pereira Borges coroando a “Rainha do Carnaval”.	39
Figura 2 - Passeata dos clubes carnavalescos filiados à Federação.	41
Figura 3 - Oscar Moreira Pinto e J. P. Fish, presidentes da FECAPE.	43
Figura 4 - Os carnavais “esplendorosos” dos grandes clubes.	46
Figura 5 - Vista aérea do bairro de Santo Antônio em 1938.	47
Figura 6 - O curso no Recife.	48
Figura 7 - Trabalhadores do porto do Recife.	54
Figura 8 - “Os typos Populares da Cidade” nos anos trinta.	55
Figura 9 - O povo se diverte no Carnaval do Recife de 1936.	57
Figura 10 - Os “meninos e o passo”.	60
Figura 11 - O “passo e o guarda-chuva”.	61
Figura 12 - Milton Rodrigues da Silva e Daria Lins de Santanna.	61
Figura 13 - O chofer negro leva as mocinhas.	63
Figura 14 - O chofer negro.	63
Figura 15 - Carnavais Negros I.	64
Figura 16 - Carnavais Negros II.	65
Figura 17 - Carnavais Negros III.	65
Figura 18 - Integrantes do terreiro do Babalorixá Anselmo durante abertura do I Congresso Afro-Brasileiro.	75
Figura 19 - “Fetiches africanos para contemplação em museus” (à esquerda) x “Apetrechos apreendidos” (à direita): Contextos diferentes e abordagens distintas para materiais idênticos.	76
Figura 20 - “Maracatu na Praça do Diário”.	78
Figura 21 - “O concurso do passo das rainhas do maracatu na II Festa da Mocidade”.	79
Figura 22 - “Sr. Alfredo Pio”.	82
Figura 23 - “Sr. Adolpho Correia”.	83
Figura 24 - “Integrantes da Troça Linguarudos de Santo Antonio fantasiados à tradição pernambucana”.	84
Figura 25 - “Reunião de ilustres convidados da residência do sr. Adolpho Correia, presidente do Linguarudos”.	85
Figura 26 - “José Lino”.	86
Figura 27 - “D. Isabel de Oliveira”.	87
Figura 28 - “Augusto Bandeira de Mello”.	88
Figura 29 - “Leovigildo Alves”.	89
Figura 30 - “Theophilo Bandeira”.	90
Figura 31 - “A Troça Prato Misterioso”.	92
Figura 32 - “Bloco Cara Suja”.	92
Figura 33 - “Diretoria do Clube Lenhadores”.	93
Figura 34 - “Blackface”.	154
Figura 35 - “Doutô Flôr de Alho Caliope e o Photographo e phonographo Baptista”.	155

Figura 36 - “Segundo o Diário da Manhã, imagens de dois “professores” e um “cônsul de Holywood”.....	156
Figura 37 - “Um escravo fugido em plenos anos trinta do século XX”.....	157
Figura 38 - “O passista negro e seu acompanhante”.....	162
Figura 39 - “O passista negro e sua sombrinha”.....	163
Figura 40 - “Um passista negro”.....	164
Figura 41 - “Frevo...”.....	165
Figura 42 - “O passo”.....	166
Figura 43 - “O malandro do frevo”.....	167
Figura 44 - “É ele!...”.....	168
Figura 45 - “Café da noite”.....	169
Figura 46 - “Carnaval dos velhos tempos...o maracatu”.....	170
Figura 47 - “O maracatu da dupla fogo da Federação”.....	171
Figura 48 - “Rainha de maracatu”.....	172
Figura 49 - “O escritor Gilberto Freyre”.....	173
Figura 50 - “O professor Deoclécio Cesar”.....	173
Figura 51 - “O maestro João Valença no passo”.....	174
Figura 52 - “O dr. Walfrido de Almeida”.....	175
Figura 53 - “Um folião negro”.....	175
Figura 54 - “Um passista negro carrega sua sombrinha”.....	176
Figura 55 - “Sou preto, preto retinto”.....	176
Figura 56 - “Um folião suspeito”.....	177
Figura 57 - “O dr. Flô de Alho Kaliopé amolando a faca com que vae matar o Manoel Mattos”.....	177
Figura 58 - “O folião assassino”.....	178
Figura 59 - “A mulata e a fita”.....	179
Figura 60 - “A bahiana do amor”.....	179
Figura 61 - “Photographia de Pedro Madruga”.....	180
Figura 62 - “Uma das figuras de decoração de Lula, no Club de Tennis de Boa Viagem”.....	180
Figura 63 - “O radio receptor ideal para as famílias”.....	96
Figura 64 - “Discos Columbia viva-tonal”.....	96
Figura 65 - “Sede da Rádio Clube de Pernambuco na Avenida Cruz Cabugá. Anos trinta”.....	98
Figura 66 - “Fábrica Odeon no Brasil”.....	99
Figura 67 - “Capa da Revista carnavalesca Jazz-Band em 1938. Embora os grupos locais fossem inspirados pelo estilo das bandas negras estadunidenses, no Recife seus integrantes eram majoritariamente homens brancos de classe média”.....	105
Figura 68 - “O Bando Acadêmico e a cantora Linda Baptista”.....	106
Figura 69 - “Aspecto do Carnaval da Agencia Victor”.....	108
Figura 70 - “Aspecto do palco do Teatro de Santa Isabel na 1ª Grande Audição Pública, contando com a presença do Bloco Batutas de São José e do Clube das Pás”.....	109
Figura 71 - “Aspecto do Teatro de Santa Isabel na 2ª Grande Audição Pública”.....	110
Figura 72 - “Aspecto da apuração dos votos destinados às marchas carnavalescas”...	112

Figura 73 - “Flagrante do julgamento dos frevo-canções e maracatus na Rádio Club de Pernambuco”	113
Figura 74 - “Mathias da Rocha”	118
Figura 75 - “Nelson Ferreira”	120
Figura 76 - “Nelson Ferreira (ao piano) com a sua Jazz PRA-8”	121
Figura 77 - “Francisco S. Ferreira”	123
Figura 78 - “Inah Silva”	124
Figura 79 - “Samuel Campello”	125
Figura 80 - “Edgard Moraes”	126
Figura 81 - “Raul Moraes”	127
Figura 82 - “Severino Ramos”	128
Figura 83 - “Flagrante da entrega dos cheques aos vencedores do concurso do Diário da Manhã de 1933, com Nelson Ferreira ao centro e (em pé) ao seu lado Severino Ramos”	129
Figura 84 - “Levino Ferreira”	130
Figura 85 - “Luis G. Wanderley”	131
Figura 86 - “Hildebrando Mello”	131
Figura 87 - “Mário da Silva Guimarães”	132
Figura 88 - “Euclides Gonçalves”	133
Figura 89 - “Fotografia da Jazz Amadores do Recife, com Euclides Gonçalves perfilado em terceiro (da esquerda para a direita)”	134
Figura 90 - “José Leocadio da Silveira”	135
Figura 91 - “Hermes Manoel da Paixão”	136
Figura 92 - “José Gonçalves (Zumba)”	138
Figura 93 - “Banda em rua da cidade do Recife”	139
Figura 94 - “Músicos negros ao lado da La Ursa”	140
Figura 95 - “Jose de Calazans (Saceci)”	141
Figura 96 - “Charge de João B. de Mello”	142
Figura 97 - “João B. de Mello”	143

Sumário

Introdução	12
Uma breve apresentação	12
Situando o Estudo	14
A abordagem da História Social da Cultura	18
Aspectos Teóricos	19
Aspectos Metodológicos	24
Organização da Pesquisa	28
PRIMEIRA PARTE	31
O Carnaval do Recife na década de 1930: a divisão entre brancos e negros	31
A festa negra nas ruas do Recife	50
Protagonismo negro nas agremiações	67
A experiência musical no Recife e os musicistas negros no Carnaval da cidade... ..	94
SEGUNDA PARTE	145
Carnavais na imprensa: o negro entre o racismo e o elogio	145
Charges carnavalescas: o negro em preto e branco	161
O teu cabelo não nega: o negro na música carnavalesca	182
Os brincantes negros em dois romances de trinta.....	207
Considerações Finais	223
Referências e Bibliografia	228
Anexos	238

Introdução

Uma breve apresentação

Antes de me aventurar nas primeiras pesquisas sobre o Carnaval, lá pelos idos de 2014, talvez eu fizesse parte de um seletivo grupo de estudiosos que não tinham vivenciado de forma íntima os festejos de Momo. Mesmo crescendo em uma capital cuja principal comemoração do ano é justamente o Carnaval, tendo sido criado no seio de uma família cristã-católica praticante, não cheguei a ter um ambiente propício para cair na “folia”. Meus parentes viam o carnaval com receio e fugíamos todos para as belas praias do litoral sul pernambucano, onde poderíamos nos afastar da loucura que tomava o Recife nos Dias Gordos.

Ainda com essas restrições, tive, até a fase adulta, algumas experiências fragmentadas com o Carnaval. Na infância joguei o Entrudo sem saber que o era. A vida acadêmica tem desses sabores: o de se descobrir e conhecer o que nos cerca. Foi no bairro do Engenho do Meio, subúrbio antigo da zona oeste da cidade, onde por ideia de outras crianças da vizinhança fabricamos nossos próprios “instrumentos” de atirar água uns nos outros. Confesso que não eram das mais límpidas e cheirosas. A brincadeira de mela-mela não tinha nome e simplesmente acontecia como qualquer outro jogo, onde a regra era molhar mais do que ser molhado. Tudo ocorria no período do Carnaval, em uma localidade que já via consolidado outros dois grandes blocos da cidade, o *Cabeça de Touro* e o *Barriga de Fora*, cada um deles a adotar outras formas de festejo, sobretudo com os abaianados “trios elétricos”. O bairro era tranquilo e pacato, com exceção das comemorações do Carnaval, do Natal, de Cosme e Damião e São João.

Relembrando hoje, penso que no meu Engenho do Meio do final dos anos 1990 e início dos 2000 havia muito de um tempo e um espaço *passado*, de um ritmo de vida já não característico de boa parte da Região Metropolitana do Recife. Então pude usufruir de brincadeiras e jogos no “meio da rua” em tardes e noites inteiras; “empinar pipa”, andar de bicicleta, dividir o espaço das ruas com a passagem de bois e vacas carregadas por criadores. Aos poucos tudo foi sendo calçado e padronizado; tive que ir embora. Saudosista, gosto de pensar que fui um privilegiado em vivenciar uma infância que hoje parece quase extinta em nosso meio.

Posteriormente, em minha adolescência, participei com mais frequência dos múltiplos carnavais da cidade. Logo caminhei ao lado de milhares de foliões no monumental *Galo da Madrugada*. De fato, o sentimento que tive era da impossibilidade do Recife se “recuperar” após aquela experiência transformadora. Mas logo percebi que o peso da realidade é consistente o suficiente para reaver, sem grandes problemas, o seu domínio sobre o cotidiano.

Nas ruas da cidade carnavalesca vi coisas belas, novas, misteriosas (até hoje!); passei por perigos. Usei máscara e fui de “cara lisa”; pintei o rosto e me fantasiei. Fui ao *Marco Zero* ver a banda *Nação Zumbi* — já sem o mito Chico Science; ali rodopiei em rodas *punks* com tantos outros jovens da *manguetown*. Enfrentei o caos do transporte público na madrugada. Acompanhei o desfile de troças, blocos e maracatus. Os prazeres do Álcool. Então entendi o que significava estar onde eu estava e ser o que eu era. Senti que pertencia, querendo ou não, a algo maior que não estava detalhado nos livros escolares ou na televisão. Entendi que nem tudo o que era “daqui” era ruim, como nos tentavam inculcar a propaganda do “Sul maravilha” do país e as mentes e os corações colonizados pelo *american dream*.

Naquele momento imediato senti e vivenciei o Carnaval, mas não o entendi em sua real profundidade. Essa oportunidade se daria justamente enquanto bolsista do PIBIC da *Fundação Joaquim Nabuco*, quando me foi proposto o desafio de me encaminhar para o universo da música e do Carnaval nordestino. Até então meus interesses se voltavam para uma história econômica e política. Foi aí que minhas suspeitas se confirmaram e eu pude começar a desvendar os mistérios da festa, das “culturas populares”, dessa herança que possuía e nem tinha conhecimento. Com as pesquisas, a leitura, a ida aos arquivos e a busca e análise das fontes, pude enxergar a complexidade do Carnaval; os seus significados mais ou menos ocultos.

Entretanto, minha inclinação para a História Social tinha treinado meus olhos para os grupos subalternos, tornando uma necessidade o uso das minhas habilidades no sentido de contribuir para um mundo mais justo e melhor — de me sentir cumprindo um papel socialmente relevante.

Assim sendo, o que pretendemos com este trabalho não foi apenas retomar um assunto já muito discutido no cenário acadêmico pernambucano, mas, sobretudo trazer novas perspectivas e reflexões para o campo. O esforço contínuo pela originalidade em

meio a um tema exaustivamente estudado deixava-nos atentos para o risco de ficarmos presos a eventos pouco relevantes do passado, o que poderia tornar superficial parte desse estudo. Também havia uma preocupação verdadeira para que os resultados não fossem mais do mesmo. Mas se o Carnaval recifense possui inúmeras e excelentes obras relacionadas a ele, a presença negra na festa ainda mantinha consideráveis lacunas que acreditamos termos contribuído para suprir em alguma dimensão.

Situando o Estudo

Iniciamos este trabalho advertindo que usamos em seu título e ao longo das páginas seguintes a palavra “*negro*” de forma abrangente — abarcando tanto a *mulher negra* como o *homem negro*. Tal como ficará evidente nos próximos capítulos, isso não impediu considerarmos as diferenças vividas por ambos no recorte histórico selecionado neste estudo.

Os anos trinta foram marcados por uma série de acontecimentos cruciais para a história brasileira. Trata-se de uma daquelas “*épocas quentes*”, quando uma série de acontecimentos parece dilatar o tempo e o espaço, o que as fazem, por isso, ter “um peso maior que outras [épocas] nesta operação que é cultural e ideológica a um só tempo”². Não por acaso, a década chegaria ao fim com o desfecho dramático da *Guerra Civil Espanhola* e o início da *Segunda Guerra Mundial*.

Esse período, que vai de 1930 a 1939, viu também a consolidação de discursos e práticas autoritárias como alternativas viáveis a então contestada democracia liberal. Desse modo, novos projetos de sociedade seriam erguidos inspirados, principalmente, nos dois grandes modelos político-ideológicos daquele momento: o *comunismo* e o *fascismo*. Cabe ressaltar que uma nova direita — mais populista e menos avessa às massas — havia surgido desde os anos vinte³.

No plano nacional, o início do século XX marca o anseio de criar e consolidar novos símbolos para a identidade brasileira. Nesse momento, havia certa resistência aos padrões civilizatórios europeus, o que se traduzia no empenho de redescobrir o país e as

² NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 90.

³ FAUSTO, Boris. *O Estado Novo no contexto internacional*. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. p. 17.

suas culturas “originais”. Também é na década de vinte que despontaram as diversas narrativas regionalistas que visavam registrar aquelas peculiaridades mais localizadas.

Posteriormente, nos anos trinta, vemos a consolidação teórica de uma história “otimista” do Brasil e dos brasileiros, resumida na obra “*Casa Grande & Senzala*” (1933), de Gilberto Freyre. A partir de então, juntam-se ao debate os dois grandes modelos explicativos da identidade brasileira: o nacional-popular e a mestiçagem, “não tanto biológica como cada vez mais natural”⁴.

A década de trinta também contemplou a “invenção” de diversas tradições como, por exemplo, a do *Carnaval Popular* remeter a uma continuidade histórica desde o *Entrudo*; ou o *samba* corresponder a nosso maior gênero musical, assim como, em termos locais, o *frevo* representar um autêntico *ethos* pernambucano. Tais construções, por vezes, revelam-se processos parcialmente intencionais em transformar manifestações “recentes” — ainda que para a época — em fatos mais “antigos” do que apontam a própria realidade⁵.

Do ponto de vista econômico, os anos trinta iniciam com os efeitos da *quebra da Bolsa de Nova York*, em 1929, trazendo consigo crises econômicas, políticas e ideológicas que não ficaram restritas aos grandes centros do mundo capitalista, reverberando em nações da sua periferia, como o Brasil. A crise mundial contribuiria no curso autoritário do país, causando o desmonte de uma “série de pressupostos do capitalismo liberal, que já não era tão liberal, e [fornecendo] uma boa justificativa [...] para a crítica à liberdade de expressão, para a crítica ao dissenso, expresso na liberdade partidária”⁶.

De um modo geral, a história brasileira na década de trinta é assinalada por grandes transformações em sua sociedade. É bem verdade que mudanças acentuadas já vinham se operando no país desde a virada do século XIX para o XX, mas normalmente se reconhece nos anos trinta um grande salto “modernizante” — ainda que esse processo deva ser problematizado, sobretudo pelas seleções e exclusões que se deram em prol de um projeto nacional higienizador e de eugenia populacional. Em suma, tais projetos de

⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira*. São Paulo : Claro Enigma, 2012, Formato Ebook. Não paginado.

⁵ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1984.

⁶ FAUSTO, 1999, p. 19.

nação dariam maior profundidade às mudanças já em andamento, alterando a paisagem física e também “mental” do Brasil.

A *Revolução de 30* derrubaria as oligarquias tradicionais, associadas, principalmente, ao cultivo do café e outras atividades agropecuárias. Toda essa estrutura, hoje compreendida como *República Velha*, seria o grande mote de contestação dos partidários de Getúlio Vargas. Com a derrocada do regime — nacionalmente representado pelo presidente Washington Luís e, localmente pelo governador Estácio Coimbra —, uma forte campanha difamatória seria realizada para “erradicar tudo o que simbolizasse o velho, o obsoleto, ou seja, tudo o que representasse a República Velha, o Anciën Regimen”⁷.

Nessa conjuntura, a cidade do Recife desde o primeiro momento apareceu como um importante cenário em meio aos acontecimentos da época, a julgar pelo assassinato em uma de suas ruas do então presidente da Paraíba, João Pessoa. De toda forma, para além desse fatídico evento, o Recife seria um dos centros importantes na concretização das pretensões dos “novos” governantes, haja vista a envergadura nacional de alguns de seus políticos, como Carlos de Lima Cavalcanti e Agamenon Magalhães.

Em Pernambuco, as transformações que os interventores buscaram promover estiveram em sintonia com os projetos do governo federal. É nesse sentido que os braços repressivos do Estado, mais visivelmente localizado nas esferas das instituições policiais, foram remodelados para levar às ruas aquilo planejado pela burocracia local, “instaurando, progressivamente, um sistema de vigilância ostensivo a toda e qualquer forma de manifestação contrária às ideias forjadas pelos idealizadores do processo”⁸.

Os discursos e as práticas *estadonovistas* foram pautados em arquétipos de mobilização e medo, objetivando uma mentalidade coletiva imunizada ao conflito social e de classe. O trabalhador “ideal” deveria ser um misto de sujeito despolitizado, obediente e produtivo⁹. A mulher, excluída do proletariado, deveria cumprir rigorosamente seu papel de “rainha do lar”. Nesse universo, a família passava a ser o microcosmo do Estado autoritário, e Getúlio Vargas o pai da nação.

⁷ ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. *A construção da verdade autoritária*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001. p. 125.

⁸ CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. *A polícia no Estado Novo combatendo o catimbó*. Revista Brasileira de História das Religiões – Ano I, n. 3, Jan. 2009. p. 304.

⁹ LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papirus, 1986. p. 15.

Buscamos investigar a presença da *população negra no Carnaval recifense dos anos trinta*, que na época já era considerada a festa mais importante da cidade. Assim sendo, o recorte tempo-espaço escolhido possibilitou “enxergá-la” dentro de uma lógica que igualmente transforma, mantém e amplifica as experiências da realidade social.

Neste trabalho, também unimos dois elementos fundamentais para a formação da identidade e da cultura brasileira: a música — sobretudo a música popular — e o Carnaval. Permeados por conflitos, projetos e ideais, ambos são catalizadores excepcionais das dinâmicas sociais que aqui se operam. Abordá-los em conjunto torna-se, então, um desafio pela sua própria amplitude. É possível que em nenhum outro país o Carnaval e a produção musical alcançaram tamanha repercussão, com uma participação massiva de todas as classes e espectros sociais, mas, principalmente, daquelas subalternas que viam nesses espaços o ambiente mais propício para manifestar seus costumes e visões de mundo. Reunir, pois, essas duas abordagens temáticas com o universo da cultura afro-brasileira traz ainda mais complexidade de análise.

Nossa *hipótese* — que acreditamos sair fortalecida após os dados recolhidos e análises feitas neste estudo — é a de que a contribuição negra na elaboração e participação nos carnavais do começo do século XX, tanto ativamente como “passivamente”¹⁰, fora mais substancial do que hoje habitualmente consideramos. Ainda que o elemento negro esteja relativamente aparente na historiografia tradicional sobre o Carnaval e a musicalidade do Recife, seu lugar, por vezes, torna-se embaçado ante a narrativa usual de um carnaval “sem donos” e mestiço. Como nos disse o antropólogo Renato Ortiz, a “construção de uma sociedade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra”¹¹. Assim sendo, competia-nos identificar as nuances e o grau dessa participação no caso recifense.

¹⁰ Por ativamente, entendemos atuar diretamente na “organização” da festa, enquanto compositores, jornalistas, intelectuais, políticos, etc. Já em termos passivos, seria enquanto a massa brincante, que só “participa”, o negro cantado nas composições, aqueles representados nas mais variadas formas, etc.

¹¹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 43.

A abordagem da História Social da Cultura

Este trabalho pode ser classificado como uma produção historiográfica no campo específico da “*História Sociocultural*”, da “*História Social da Cultura*”, ou, até, de uma “*História Social do Fenômeno Festivo*”. Embora os historiadores que escolham esse *lôcus* tenham semelhanças em termos teóricos e metodológicos, admitimos algumas particularidades neste estudo. Em relação à perspectiva sócio-histórica para compreender os sentidos do Carnaval, concordamos com a antropóloga Maria Isaura Pereira de Queiroz:

A perspectiva sócio-histórica torna-se, pois, indispensável para compreender o significado e as mudanças da festa, uma vez que são comandadas pelas modificações das estruturas sócio-econômicas que lhes servem de base. A mesma perspectiva é também necessária para se desvendar o sentido recôndito do mito — além do que é explícito — nos diversos momentos históricos de sua utilização. A perspectiva sócio-histórica parece, pois, a mais vantajosa para se compreender a festa em sua totalidade, uma vez que abre um leque mais amplo de possibilidades para questões e explicações; e isso porque as estruturas sócio-econômicas que lhe formam a base são as únicas a se modificar através do tempo e segundo os lugares. O estudo a partir do mito carnavalesco não tem a mesma amplitude, pois o mito não varia em seu sentido manifesto — permanece sempre igual a si mesmo¹².

Nossos interesses se deram tanto pelos significados, práticas e representações, como pelos demais aspectos da vida social dos grupos analisados. Logo, nossa abordagem partiu do evento festivo, mas era abalizada na política, na economia, nas questões raciais, de gênero, etc. Entendemos que as relações entre a festa e a “ordem cotidiana” se dão de forma dialógica e dialética, visto que esses “mundos” não se anulam mesmo no ápice de suas realizações, reproduzindo hierarquias, preconceitos e outras dinâmicas sociais. Desse modo, o exercício historiográfico realizado neste trabalho também sintetizou em vários momentos aspectos caros à *História Cultural* e à *História Social* — que busca compreender os modos de vida, as tradições e o cotidiano de certas camadas da sociedade, em especial aquelas *de baixo*.

A *História Cultural* também fornece úteis ferramentas de pesquisa sobre o passado. Com foco no simbólico e em suas interpretações, essa corrente não significou

¹² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 202.

uma ruptura total com as escolas historiográficas anteriores, como as correntes *Marxista* e dos *Annales*:

Em termos gerais, pode-se dizer que a proposta da História Cultural seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo¹³.

Ao trabalharmos sob a perspectiva de uma “*instância cultural*”, pretendemos analisar a produção de sentidos sobre o mundo construído pelos homens do passado. Com isso, a cultura pode ser vista como um meio pelo qual os grupos subalternos mais conseguem se “expressar” e atuar dentro de determinados contextos. Desse modo, acreditamos que estudos que tratam das festividades podem reforçar a tendência de uma *história vista por baixo*, e não “suprimi-la”.

Outro aspecto a ser destacado acerca dos *fenômenos culturais* é sua dimensão iminentemente política. Embora seja “impróprio considerá-los como expressão imediata de uma consciência política ou de um programa partidário”¹⁴ — ação esta que apenas se concretiza na medida em que determinados grupos sociais direcionam seus esforços para interesses específicos —, entendemos que a cultura está envolvida em relações de poder. Todavia, ainda que reconheçamos a diversidade de práticas e representações que agem sobre os distintos grupos sociais, assim como as constantes “negociações” entre esses, não dissolvemos tais relações — que são comumente conflitantes — em uma rede neutra desprovida de hegemonias. As festas, embora não se resumam a campos de batalha de classes e ideias divergentes, são *espaços-tempos* nos quais podemos observar de forma privilegiada o *corpus social* sentido e vivido em extremos.

Aspectos Teóricos

O Carnaval brasileiro se tornou com o tempo a principal festa do país, ao ponto do modernista Oswald de Andrade afirmar em seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) que o Carnaval era o “acontecimento religioso da raça”. Seu alcance na sociedade brasileira o torna uma fratura exposta do que somos, do que queremos vir a

¹³ PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, Formato Ebook. Não paginado.

¹⁴ ORTIZ, 1986, p. 142.

ser, e, principalmente, do que desejamos mostrar sermos. Como disse a antropóloga Rita Amaral, o Carnaval “é antes uma das dimensões nas quais se dão algumas das primeiras experiências do sentir-se brasileiro”¹⁵.

Sendo, pois, um evento de suma importância para o país, numerosos estudos o tomaram como objeto de pesquisa. Entre eles, dois se destacam: as abordagens dos antropólogos Roberto Da Matta e Maria Isaura Pereira de Queiroz; o primeiro concebendo o *Carnaval como ritual de inversão*, e a segunda como um *rito sobre a sociedade ideal*. Embora suas análises se afastem em alguns pontos, consideramos que ambas trazem contribuições fundamentais.

Em seus estudos, Da Matta utilizou a noção do Carnaval como *inversão do cotidiano*, um lugar capaz de proporcionar momentaneamente o *communitas*¹⁶. Ainda assim, para ele, tais inversões não se totalizam, haja vista sua função final de reafirmar as próprias *estruturas sociais*¹⁷. Os sentimentos experimentados durante a festa causariam distorções na rigidez do cotidiano, possibilitando que as ordens das coisas se tornassem temporariamente móveis¹⁸.

Por outro lado, a interpretação de Maria Isaura Pereira de Queiroz segue outro raciocínio. Para ela, não há, substancialmente, incompatibilidade entre o Carnaval e a ordem vigente, como acreditam aqueles estudos que utilizam a clássica oposição entre o *tempo sagrado* e o *tempo profano*. Segundo a antropóloga, nenhuma manifestação dentro do universo carnavalesco exerce influência significativa sobre as estruturas sociais, que se mantêm intactas e apenas ocultas pelas representações coletivas de liberdade e desregramento que permeiam o imaginário social durante as festas. Por isso, Queiroz entende ser mais importante identificar como o Carnaval é *vivido* do que

¹⁵ AMARAL, Rita. *Festa “à brasileira” – sentidos do festejar no país que “não é sério”*. São Paulo: EbooksBrasil.com. E-Book, 2001. n.p.

¹⁶ Trata-se de uma noção utilizada pelo antropólogo Victor Turner para exemplificar as transformações (ou inversões) estruturais na sociedade — ainda que momentâneas — durante os festejos; onde identidades, regras, convenções, hierarquias e papéis seriam diluídos e até invertidos criando um sentimento de comunidade, de pertencimento e de igualdade.

¹⁷ Tanto as vertentes durkheimiana quanto a bakhtiniana entendem serem as festas espaço de transgressão à norma e de supressão das diferenças sociais, com o desaparecimento do indivíduo e o domínio do coletivo. Ambos veem a festa como um momento de repactuação (ou renovação) da vida social. Deste modo, tudo sairia do eixo para logo depois retornar às regras do cotidiano; um modo de tornar viáveis a própria existências da norma, do Estado e da sociedade — que após os dias de abuso assumiria novamente a ordem das coisas.

¹⁸ MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

sentido. Para essa compreensão, o carnaval estaria mais próximo de reproduzir as estruturas sociais do que invertê-las, mesmo no ápice das suas comemorações.

Já a perspectiva da antropóloga Rita Amaral, que preferivelmente adotamos neste estudo, propõe um ponto de equilíbrio entre as teses da “*inversão*” e da “*reprodução*”. Para ela, a festa possui um caráter de mediação cultural: “tanto negando como reiterando a vida social dos participantes; que tanto destrói como constrói utopias e, fundamentalmente, constitui-se num discurso social e num modo de ação peculiarmente brasileiros, não abandonando, entretanto, seu caráter lúdico e orgiástico”¹⁹.

Mas o Carnaval é, ao mesmo tempo, tradição e transformação. É também mediação “entre os anseios individuais e os coletivos, mito e história, fantasia e realidade, passado e presente, presente e futuro, nós e os outros”²⁰. Inexiste nele uma essência trans-histórica, pois as festas, como salienta Durval Muniz de Albuquerque Junior, são “construções e invenções práticas e discursivas de cada temporalidade na qual elas se deram ou ocorreram e na qual foram nomeadas, instituídas e legitimadas”²¹.

O conceito de *cultura* com o qual trabalhamos é muito próximo daquele definido pela historiadora Sandra Pesavento: um conjunto de significados “partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” e operando como forma de “expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica”²². Para Roger Chartier, o conceito denota:

um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação a vida. Portanto, a totalidade das linguagens e das ações simbólicas próprias de uma comunidade constitui sua cultura²³.

Sob a ótica de Nestor Garcia Canclini (2015) e Peter Burke (2008), empregamos também a noção de *hibridismo cultural*, entendendo-o como o encontro de culturas originalmente diferentes que formam uma “nova” — síntese das outras. Dessa forma, a

¹⁹ AMARAL, Rita. *As mediações culturais da festa*. Revista Mediações, Londrina, v. 3, n. 1, p. 12-22, jan./jun., 1998. p. 21.

²⁰ AMARAL, 2001, n. p.

²¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar*. Patrimônio e Memória (UNESP), v. 07, p. 134-150, 2011. p. 146.

²² PESAVENTO, 2012, n. p.

²³ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 35.

América Latina é uma região “híbrida” por excelência, dada sua formação histórica baseada em “encontros” entre povos distintos. Admitindo que tais hibridismos não sejam percursos tranquilos e naturais, as contribuições do conceito para o entendimento de processos inconscientes e de consequências não intencionais é suficientemente instigante, especialmente quando temos o *Carnaval do Recife* como recorte.

As culturas ditas “popular” e “erudita” não são assumidas aqui como polos rígidos e opostos, tendo em vista que as *fronteiras culturais* são mais fluidas do que aparentam²⁴. A história da música popular brasileira parece elevar essa condição. De todo modo, quando utilizarmos essas duas categorias, admitimos por *cultura erudita* aquela produzida, legitimada e consumida por e para poucos, relativamente fechada e com um refinamento técnico e estético que está posto, regularmente, em oposição à *cultura popular*²⁵.

Nestor Garcia Canclini, assim como Peter Burke (2008) e Renato Ortiz (1986), prefere usar o termo *culturas populares*²⁶, compreendendo-as numa lógica conflituosa e desigual, cuja identidade (de cultura popular) se realiza através do poder destas em suscitar representações e práticas populares sensíveis aos grupos que as produzem²⁷.

[...] parece que há algumas convergências mais evidentes nesta rica produção historiográfica, notadamente a de considerar a cultura popular como pluralidade, isto é, deve-se falar em culturas populares que ao mesmo tempo se transformam e/ou permanecem em espaços e tempos definidos, e não em uma cultura popular pura e secularizada²⁸.

Por outro lado, o conceito de *cultura de massas* tem sido bastante ponderado, considerando-se sua associação com perspectivas elitistas de classificação qualitativa dos produtos culturais. Sem incorrer no erro de impor uma barreira fatal entre o *popular* e o de *massas*, compreendemos que esta se encontra mais sujeita aos aspectos comerciais e industriais — produzida em série para o grande público—, seguindo padrões técnicos e estéticos mais ou menos determinados, o que Theodor Adorno nomeou de *standardização*²⁹. Esta, quando não assume logo em princípio sua faceta

²⁴ BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008, Formato Ebook. Não paginado.

²⁵ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 107.

²⁶ Culturas masculina e feminina, urbana e rural, velha e jovem, pública e privada, e assim por diante.

²⁷ CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

²⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

²⁹ ADORNO, Theodor. “*Sobre música popular*”. In: Adorno (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994.

industrial, está necessariamente intencionada ao grande público que irá “consumi-la” gratuitamente ou de modo venal. Todavia, admitimos e ressaltamos que essas definições inevitavelmente são deveras genéricas, ainda que cumpram com o pretendido para este estudo.

Também atuamos com o conceito de *Indústria Cultural*, e, embora partamos das abordagens de Theodor Adorno e Walter Benjamin, não apenas os replicamos em suas análises sobre as relações mercadológicas dos produtos culturais modernos. Realizando nossas próprias “traduções” com base em seus trabalhos, considerando também que parte de suas fórmulas se encontram datadas, buscamos estabelecer um diálogo com estudos contemporâneos, compreendendo que mesmo esses herdaram muito do que foi interpretado — primordialmente — pelos pensadores da *Escola de Frankfurt*.

Ao problematizarmos o que são as *culturas populares* e de *massas*, precisamos também desnaturalizar certos entendimentos para o que representa o *povo*. Este seria todos ou apenas quem não pertencesse à elite, por exemplo? Algo semelhante sucede com noções como a de “passado”, “herança cultural” e, principalmente, “tradição”³⁰. Sobre isso, Marcos Napolitano alerta que esses conceitos “devem ser vistos com muito cuidado pelo historiador”, haja vista que a “operação historiográfica da cultura exige uma crítica não só ao sentido do passado, mas aos significados enraizados, eventos e valores culturais herdados e posição dos personagens e obras referenciadas pela tradição”³¹. Na maior parte das vezes, como é o caso do Carnaval, tradição e transformação estão tão imbricadas, que se torna arriscado identificar um ou outro dentro de uma lógica temporal pré-estabelecida³².

A categoria de *representação* é fundamental para este trabalho. Entendemos que o historiador, sendo incapaz de visitar o passado fisicamente, estabelece uma conexão com essa outra realidade através das representações que os sujeitos do passado legam ao presente (ou futuro, dependendo do ponto de vista). “Essa noção permite vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os

³⁰ HOBSBAWM; RANGER, 1984.

³¹ NAPOLITANO, 2002, p. 90.

³² QUEIROZ, 1999, p. 160.

grupos se percebem e percebem os demais”³³. Normalmente admite-se que as representações “se manifestam em palavras, discursos, imagens, coisas, práticas”³⁴.

Ademais, não empregamos o *conceito de representação* como o espelho perfeito do real, embora não se afaste, em absoluto, nem dele e nem do social³⁵. Ações são guiadas por representações, modelando comportamentos, mobilizando energias e legitimando violências³⁶. Como disse Pierre Bourdieu, à semelhança das lutas sociais, as representações são elaboradas e mantidas em termos conflituosos, que pretendem produzir e significar o mundo³⁷. Portanto, é preciso estar atento ao caráter determinante do tempo e do espaço na elaboração de representações sobre — e pelo — sujeito.

Também assumimos as perspectivas de Michel De Certeau (1994) e Pierre Bourdieu (2002) acerca das *estratégias e táticas* que grupos e indivíduos assumem em determinadas situações. Para nós, o indivíduo, ainda que não tenha suas práticas determinadas e/ou limitadas por um poder externo a ele, de uma forma ou de outra é contingenciado internamente por suas regras culturais. Mesmo que lhe falte consciência disso, essas normas internas atuarão sobre ele como uma espécie de *habitus*³⁸. De modo algum afirmamos com isso uma sujeição total às estruturas, impossibilitando quaisquer deslocamentos sobre seu domínio, mas apenas uma ênfase nas relações complexas e em geral tensas e negociadas que sempre permeiam o indivíduo e a ordem social.

Aspectos Metodológicos

Inicialmente percebemos que haveria três “rastros” a serem considerados. Como eixos centrais, eles deveriam dialogar entre si e com as fontes, assim promovendo uma compreensão global do “problema”: *como teria sido a presença negra no Carnaval recifense dos anos trinta?*

O primeiro deles era o *Momento Vargas* no Recife, sob a marca do autoritarismo, da centralização política e da “modernização” das instituições e da

³³ CHARTIER, Roger. 2009, p. 49.

³⁴ PESAVENTO, 2012, n. p.

³⁵ CHARTIER, op. cit., p. 7.

³⁶ BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 298.

³⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 11-12.

³⁸ BOURDIEU, Pierre. *Estrategias de reproducción y modos de dominación*. Colección Pedagógica Universitaria 37-38, enero-junio/julio-diciembre, 2002.

cidade, sobretudo após o *Estado Novo*, em 1937. O segundo rastro era a *realidade do negro* em suas diversas expressões (política, social e cultural). O terceiro pilar estaria na *dinâmica em que se organizavam os espaços culturais da cidade*, especialmente o Carnaval e a experiência musical. Portanto, a construção do presente trabalho considerou esses três eixos antes, durante e depois da sua escrita.

Além desses “rastros”, a pesquisa frequentemente debateu com outros campos de estudo dentro da própria História e fora dela. Entre eles a antropologia, a sociologia, a geografia, a musicologia, a análise do discurso, as discussões sobre gênero, sobre o racismo, sobre a religiosidade de matriz africana, entre outros.

Este trabalho é essencialmente uma pesquisa qualitativa, embora aspectos quantitativos tenham sido amplamente utilizados, como os dados dos recenseamentos de 1920 e 1940 no Brasil. Durante a pesquisa e análise, a construção de tabelas temáticas para organizar os dados encontrados também é um indicio nesse sentido. Integrar elementos da perspectiva qualitativa e quantitativa nos permite ver as nuances entre as “*escolhas individuais*” e o “*campo de possibilidades*”³⁹.

No trato com as fontes musicais, tentamos sempre que possível analisá-las não apenas “interpretando” suas letras, mas as ouvindo — quando encontradas suas gravações — e percebendo-as nos contextos em que foram produzidas.

Ainda que se admita em momentos específicos fragmentar a análise do *todo*, separando a “letra” da “música” e do “contexto”, dos “detalhes técnicos”, do “compositor”, da “sociedade” e da “estética”, precisamos ponderar o conjunto de todos os aspectos verbais e musicais desse bem cultural. É o que o historiador Marcos Napolitano entende como sendo a *dupla-natureza* da canção⁴⁰. Ao lidarmos com esse tipo de documento histórico, o *não dito* é tão importante quanto o que está óbvio ou mais superficialmente nas entrelinhas. Todas essas operações dinamizam e expandem as opções dos historiadores que utilizam a música como forma de acesso e compreensão do passado.

Ao todo, foram oitenta músicas encontradas, selecionadas e analisadas de acordo com os propósitos da pesquisa. Buscando promover a melhor síntese possível das

³⁹ GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2011, Formato Ebook. Não paginado.

⁴⁰ NAPOLITANO, 2002.

conclusões obtidas, examinamos aquelas canções mais alegóricas para cada tipo de representação sobre o negro nos anos trinta no Carnaval. Salientamos também que os critérios adotados para seleção das canções reivindicavam três pressupostos: fazer alguma referência sobre a população negra; ter sido produzida e comercializada nos anos trinta e, sobretudo para o público do Recife.

Se antes da conclusão das buscas tínhamos a expectativa de utilizar uma variedade de fontes que permitissem uma narrativa global e satisfatória, durante o processo analítico e de escrita percebemos ser uma questão fundamental. Dessa forma, não apenas investigamos a presença negra nas músicas da época, mas na literatura, nos dados econômicos, nos discursos, nas fotografias, nas charges, nos aspectos ideológicos e políticos.

Grande parte das fontes consultadas neste estudo veio dos acervos do *Museu do Frevo*, da *Fundação Joaquim Nabuco*, da *Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco* e do *Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano*. Os acervos digitais também foram de suma importância, tais como o *Instituto Moreira Salles*, da *Biblioteca Nacional*, da *Companhia Editora de Pernambuco* (CEPE), e da base de dados da própria *Fundaj*.

Os jornais analisados foram o *Diário de Pernambuco* (1930-1939) e o *Diário da Manhã* (1930-1939). A procura ano-por-ano nos exemplares abarcou não só os meses específicos do Carnaval, mas também aqueles que os antecediam, de setembro a fevereiro⁴¹. Outras fontes primárias foram os periódicos carnavalescos como *O Folião*, *Olha a Curva*, *O Corta-Jaca*, *O. K.*, *Faustina*, *Pierrot*, *Revista do Carnaval* e *O Mascarado*. Também estudamos a Revista semanal ilustrada *Pr'a Você*, responsável por publicar matérias sobre a vida social, cultura, moda, arte e literatura recifense nos anos trinta.

Sabemos que todas as obras literárias interessam à pesquisa histórica “na medida em que sejam vias de acesso à compreensão dos contextos sociais e culturais: *literatura maior* ou *literatura menor*, escritos clássicos ou não, eruditos ou populares, bem-

⁴¹ Os Dias Gordos variam ano após ano devido ao calendário da Igreja Católica. As datas do carnaval podem cair entre fevereiro ou março. Essas variáveis ocorrem devido à folia pagã ter o seu calendário definido em consequência de um sistema de cálculo inventado pela Igreja católica. O Carnaval ocorre 40 dias antes da Páscoa, em fevereiro, geralmente, ou em março. Eis o paradoxo que cerca a festa: toma-se como parâmetro para os *dias gordos* uma data que é essencialmente penitencial e sagrada.

sucedidos no mercado ou ignorados, incensados ou amaldiçoados”⁴². Dessa forma, escolhemos dois romances dos anos trinta para discutir as representações sobre o negro no Carnaval. Foram eles *O Moleque Ricardo* (1935), de José Lins do Rego, e *Seu Candinho da Farmácia* (1933), de Mário Sette.

Em relação à iconografia, apoiamo-nos naquelas dos jornais, das revistas e das coleções localizadas nos acervos públicos e privados. Além de servirem para “ilustrar”, procuramos analisá-las em toda sua complexidade e a partir das noções teóricas e metodológicas de autores como Boris Kossoy (2001) e Erwin Panofsky (1999) — que destacavam a necessidade de encontrar os significados não aparentes em quaisquer imagens.

Também usamos curtas-metragens e documentários sobre as temáticas envolvidas neste trabalho, como *Santa do Maracatu* (1981) e *Trajectoria do frevo* (1987), ambos de Fernando Spencer, e *Evocações... Nelson Ferreira* (1987), de Flávio Morais Rodrigues.

Ao reunir essa diversidade de fontes, intencionamos mapear a presença física e simbólica da população negra no Carnaval do Recife dos anos trinta. Considerando a importância histórica e o elevado número de informações recolhidas durante este estudo, resolvemos produzir três tabelas organizativas: uma sobre as músicas — que trazem notas sobre a composição, o ano, o gênero, a temática, a letra; outra sobre os compositores e intérpretes negros — e seus aspectos biográficos; e por último, uma tabela sobre os líderes negros das agremiações carnavalescas. Pretendemos com isso tornar a consulta desses dados mais acessível e inteligível.

Cabe ressaltar que as obras consultadas em formato e-book não utilizam o modelo convencional de paginação em livros, por isso, algumas referências não constam as numerações exatas das páginas. Diante desse dilema, seguimos a norma da *ABNT NBR 6023, item 8.7.6*, que indica as regras para quando a publicação não for paginada ou a numeração de páginas for irregular.

⁴² FERREIRA, Antonio Celso. *A fonte fecunda*. In: O Historiador e suas fontes. PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). São Paulo: Contexto, 2015. p. 71.

Organização da Pesquisa

Este trabalho está dividido em *introdução, duas partes e conclusão*. A primeira parte, intitulada “*A presença negra na festa*”, visa abordar a participação “material” e “objetiva” dos negros no Carnaval do Recife. Ela inicia com o tópico sobre “*O Carnaval do Recife na década de 1930: a divisão entre brancos e negros*” que, além de pretender situar o leitor no universo imediato da pesquisa, desenvolve sobre a presença negra na festa mais importante da cidade.

No segundo tópico, “*A festa negra nas ruas do Recife*”, propomos debater a atuação da população negra na modalidade da festa de rua.

No terceiro tópico, “*Protagonismo negro nas agremiações*”, apresentamos aqueles negros que ocupavam cargos importantes nas agremiações carnavalescas da cidade, expondo uma breve biografia de suas vidas naquela década.

O último tópico “*A experiência musical no Recife e os musicistas negros no Carnaval da cidade*” foi reservado para discorrermos sobre o complexo campo musical brasileiro e recifense, abordando os campos da produção, da difusão, da comercialização e da experiência sonora — aí incluída os músicos negros que estavam envolvidos no cenário cultural da cidade, mostrando também uma curta biografia de suas trajetórias nos anos trinta. Nele buscamos responder *o que era música negra na época? Seriam apenas aquelas produzidas por negros e negras? Ou apenas as que tratassem sobre o negro? Um compositor branco que compusesse ou interpretasse um maracatu, fazia música negra? Quem eram o negro e a negra enquanto compositores e intérpretes nos anos 1930? Qual era o seu espaço na sociedade? Quais as representações sobre eles dentro e fora do universo carnavalesco? Haveria grandes mudanças no status do indivíduo negro dependendo de sua posição social?*

Reservamos a segunda parte deste trabalho para analisar as representações sobre o negro na cidade do Recife dos anos trinta, cujo título “*As representações do negro na festa*” expõe o foco nos discursos, nas representações, em suma, no imaginário tecido na época para descrever e apresentar a população negra no âmbito do carnaval, aí incluído todas às contradições que tais práticas naturalmente resultaram.

Em “*Carnavais na imprensa: o negro entre o racismo e o elogio*”, construímos reflexões sobre quais eram as representações do negro nos jornais e nas revistas

recifenses durante aquela década, com especial atenção para os discursos racistas e o elogio da capenga democracia racial brasileira como o espírito da festa.

O segundo tópico “*Charges carnavalescas: o negro em preto e branco*” promove uma análise das charges que representavam o negro na imprensa durante o tríduo momesco.

Já o terceiro tópico “*O teu cabelo não nega: o negro na música carnavalesca*” analisa quais eram as representações do negro na música carnavalesca pernambucana, com especial atenção para o tratamento reservado às mulheres.

Por fim, no último e quarto tópico “*Os brincantes negros em dois romances de trinta*” discorreremos sobre as representações do negro no Carnaval das obras de Mário Sette e José Lins do Rego. Nele contamos com dois subtópicos: “*O carnaval democrático em Seu Candinho da Farmácia*”, onde percebemos como seu autor, o folclorista Mário Sette, usa de alguns estigmas sociais, transferindo-os para a festa; e também “*Negros, Política e Carnaval em O Moleque Ricardo*”, que pretende mostrar como a obra pode ser vista como um tratado sobre as condições de vida da população negra da cidade Recife.

A partir das páginas seguintes começaremos finalmente a adentrar o campo que mais interessa a essa pesquisa: a de um “retorno ao passado” para identificar o que significava ser negro nos anos trinta. Para isso, o Carnaval recifense foi o espaço concreto e simbólico escolhido. Obviamente, tal empreitada pode parecer um exercício um tanto pretencioso, mas entendemos que esse trabalho se justifica na medida em que vivemos tempos que nos sugere aprofundar as pesquisas outrora realizadas na seara das ditas “minorias políticas”.

A história que aqui tratamos não é a do negro enquanto vítima passiva de sua trajetória, ainda que tenha sido impossível não enxergar e abordar os preconceitos, as violações, as exclusões e as desigualdades históricas passadas, recentes e contemporâneas que permeiam a trajetória africana e afrodescendente no Brasil e no Mundo. *Nossa proposta é apresentar as populações negras sob um viés participativo-criativo, permanentemente ativo, inserido no contexto recifense, pernambucano e brasileiro.* É sobre tais lentes que a busca pela presença física e simbólica sobre o negro resultou num quadro amplo e diverso, no qual as contribuições de compositores, composições, foliões, intérpretes e demais atores da cena festivo-musical-carnavalesca

da cidade do Recife na década de 1930 ganham mais relevância quando consideramos a dimensão política, ideológica, econômica e cultural que o carnaval agrega em nossa sociedade. O dia da entrega das chaves da cidade para o *Rei Momo* é um das mais importantes — senão a maior — manifestações socioculturais da “*Veneza Brasileira*”.

PRIMEIRA PARTE

A PRESENÇA NEGRA NA FESTA

O Carnaval do Recife na década de 1930: a divisão entre brancos e negros

“É exibição de club, de bloco, de troça, de maracatú, de caboclinhos, de boi... Primeiro, vêm os foguetes, os fogos de artifício. De longe, a gente só vê uma confusão de gente e de luzes. Ouve, também, a marcha ou o frevo-canção, a zuada do gonguê, da cuíca. O conjuncto vem se aproximando. Quando chega perto, a gente não presta mais atenção ao foguete, ao estandarte ou às menina do corpo coral. Cae no passo!”⁴³.

Em 1816, o cronista inglês Henry Coster registrou no livro *Travels in Brazil* algumas de suas memórias da temporada que passara em solo brasileiro, onde esteve em busca de melhores condições climáticas para a tuberculose que o acometia. Narrava ele, já no início do século XIX, a alegria dos pernambucanos com os dias de Carnaval — naquele tempo conhecido como *Entrudo*. Ainda que não seja a anotação mais remota da festa no estado, não deixa de ser uma amostra de sua ancestralidade carnavalesca.

No Recife de meados do século XIX, foram várias as proibições municipais visando impedir os jogos do *Entrudo*, principalmente os das classes populares — ainda que na realidade o esforço tenha se mostrado infrutífero diante da vontade do povo de continuar com seus hábitos semianárquicos. Por seu turno, o Carnaval reconhecidamente elitizado teria uma vida ainda mais breve, com o primeiro baile de máscaras acontecendo no ano de 1845, no bairro da Madalena, uma área nobre da cidade. Os anos seguintes ainda seriam marcados pela realização de festas pomposas nos grandes teatros do Recife, como o Apolo e o Santa Isabel, “ao som de polcas e

⁴³ DIÁRIO da Manhã. Recife, 07 de fevereiro de 1937. p. 02.

mazurcas, [e do] luxo das belas e ricas máscaras, bem à moda veneziana”⁴⁴. Mesmo com o esforço da elite letrada, o Carnaval burguês não se implantaria com sucesso, “à exceção dos bailes nos salões e do corso” que permaneceriam na festa ainda nos carnavais do século XX⁴⁵.

O “centro” do Recife parece ter sido realmente o núcleo formativo do seu Carnaval, principalmente os bairros de *São José* e *Santo Antônio*. Basta percebermos a localização das primeiras grandes agremiações carnavalescas da cidade, como os “*Batutas de São José*”, o “*Pão Duro*”, o “*Clube das Pás Douradas*”, o “*Clube Vassourinhas*” e o “*Clube dos Vasculhadores*”, para citar apenas algumas⁴⁶. Ainda assim, a festa não se restringia àqueles dois bairros, estando espalhada por toda a cidade: da periferia aos mais elitizados. Ao chegar aos anos trinta, o carnaval recifense encontra-se em quase todos os recantos de onde brotam troças, blocos, maracatus ou clubes pedestres dignos de arrastarem a vizinhança para o frenesi do desfile.

Mas se torna inviável discorrer sobre o Reinado de Momo no Recife sem abordar a origem do *frevo*. O gênero pernambucano, filho de sua época, nasceu justamente quando a intolerância estatal se abrandava e as festividades de rua — entre elas o Carnaval — passavam a ser toleradas, rompendo uma dinâmica de cerceamento que vinha desde a primeira metade do século XIX. Seu surgimento esteve atrelado tanto aos desfiles das muitas bandas militares que animavam o povo — como a do 4º Batalhão de Artilharia, conhecido como Espanha — quanto a um momento singular da história brasileira, estremecida com a *Abolição da Escravatura*, a *Proclamação da República*, a *industrialização* e a *modernização das cidades*, assim como a *formação de uma nova classe trabalhadora urbana*⁴⁷. Não é por menos que “a expressão ou vocábulo *Frevo* se origina do verbo *ferver* e, designa *efervescência, fervorescência*”⁴⁸.

⁴⁴ *Dossiê de Candidatura do Frevo para Patrimônio Imaterial do Brasil*, 2006, p. 26.

⁴⁵ ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas públicas e carnavais: o negro e a cultura popular em Pernambuco*. In: ALMEIDA, Luiz Sávio de; CABRAL, Otávio; ARAÚJO, Zezito (orgs.). *O negro e a construção do carnaval no Nordeste*. Maceió: EDUFAL, 2003. p. 38-39.

⁴⁶ Os primeiros clubes pedestres adotaram nomes que aludiam ao mundo do trabalho. Vassouras, pás, espanadores, vasculhadores, ciscadores, abanadores e pincéis são exemplos de utensílios utilizados para as atividades laborais que os integrantes muitas vezes exerciam no cotidiano. Consta que o primeiro clube carnavalesco surgiu em 1869 e se chamava *Club dos Azucrins*, em referência ao espírito “perturbador” dos foliões.

⁴⁷ SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: [s.n.], 2008. p. 32.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 26.

O frevo foi concebido em meio às brincadeiras daqueles homens e mulheres mais empobrecidos que viviam na cidade do Recife entre o final do século XIX e início do XX. Seus adeptos viam naquela mistura de sons e corpos frenéticos uma situação propícia para se entregarem de corpo e alma enquanto o labor ou a pura vadiagem eram postos de lado por alguns instantes. “Foi da troca espontânea entre os despreziosos e ágeis foliões e as orquestras de metal, geralmente formadas por bandas marciais, que, pouco a pouco, foi sendo criada a marcha carnavalesca pernambucana”⁴⁹. Já a sua dança, ou “passo” — como é mais conhecida —, normalmente é descrita como formada a partir dos movimentos da capoeira.

Nesse período [1901], os desfiles de bandas de músicas no Recife - tomando parte em festas religiosas, manifestações operárias ou político-partidárias - eram quase invariavelmente apresentados como o lugar por excelência de exibição e confrontos entre os 'capoeiras' da cidade⁵⁰.

O maracatu-nação, por sua vez, é igualmente outra instância cultural marcante para o Carnaval do Recife. Seu “surgimento” — no seio das comunidades de negros e negras — vai além das festas de coroação de reis e rainhas do congo”, aglutinando experiências oriundas também das procissões dedicadas a Nossa Senhora do Rosário, assim como das “batucadas e sambas tão comuns pelas cidades do Recife do século XIX”⁵¹. Esse conjunto de práticas e representações diversas resultaram numas das mais importantes formas de sociedades carnavalescas em Pernambuco.

Fortemente associado às religiões de matriz africana, os maracatus logo sofreriam restrições entre o final do século XIX e início do século XX, tanto no plano propriamente físico, com o afastamento de suas sedes e terreiros para as periferias das cidades; como simbólico, haja vista a compreensão que se tinha deles, parecendo terem “surgidos das podridões da cidade, tal o modo pelo qual, muitas vezes, a eles se referiam”⁵². Outra representação clássica dos maracatus estava relacionada à tradição e ao sofrimento negro. O escritor e musicólogo Mário de Andrade, por exemplo, quando esteve em Recife para um de seus estudos sobre o folclore nacional, definiu os

⁴⁹ ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Carnaval do Recife: a alegria guerreira*. In Revista Estudos Avançados, n.11 (29), São Paulo, 1997. p. 211.

⁵⁰ OZANAM, Israel; GUILLEN, Isabel. *Com a licença da polícia: maracatu e capoeira no Recife no primeiro carnaval do século XX*. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). *Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014, Formato Ebook. Não paginado.

⁵¹ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação*, Dossiê. 2014. p. 39.

⁵² ARAÚJO, 1996, p. 211.

maracatus como um misto de saudade dos seus cortejos festivos da África e imitação dos autos portugueses.

Sobre seu aspecto sonoro, embora, como veremos mais adiante, tenha surgido um gênero musical deveras popular nos anos trinta, será com os trabalhos do estudioso da música brasileira, César Guerra-Peixe, que aparecerão as primeiras descrições mais sistemáticas daquelas agremiações — na sua obra *Maracatus do Recife*, em 1955. Suas pesquisas apontariam para a “extrema complexidade musical existente nos maracatus”, desconstruindo parte daquelas interpretações anteriores que “caracterizavam esses grupos como uma música primitiva”⁵³.

Culminando um processo em andamento ao longo das primeiras décadas do século XX, o Carnaval chegará aos anos trinta como a mais importante festa brasileira. Dada a sua importância, ela passaria a ser um assunto estratégico dentro dos projetos nacionalistas, principalmente durante o *Estado Novo*. Sobre essa nova realidade, a antropóloga Maria Isaura Pereira de Queiroz assinala que aqueles anos foram um verdadeiro momento de investimento na invenção de tradições brasileiras, criando mitos de origem e continuidade legitimados por um Estado preocupado em formalizar e ritualizar certo passado, ainda que “pela imposição da repetição”⁵⁴.

No caso do Recife, tanto o *frevo* como o *maracatu* alcançariam outros patamares durante a década de trinta, com valorizações ainda inéditas em termos de intensidade. Fundada em 1935, a *Federação Carnavalesca Pernambucana*, ainda que tomada por contradições, cumpriria um papel importante nesse percurso.



Os anos trinta iniciam com uma grave crise econômica e política que, ao que consta na farta literatura jornalística da época, interferiam no próprio “clima carnavalesco” da cidade do Recife. Tais dificuldades resultavam, naturalmente, em privações financeiras e numa maior apreensão para brincar os Dias Gordos. Também os governantes, sempre receosos com o ajuntamento das massas nos espaços públicos, apertavam o controle sobre a festa, fazendo que muitas vezes a população e as agremiações evitassem sair às ruas:

⁵³ GUILLEN, Isabel Cristina M. *Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930-1950)*. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 235-251, jan.-jun. 2007. p. 237.

⁵⁴ QUEIROZ, 1999, p. 12.

Os folguedos de Momo, este anno, não terão, nas ruas, a folia doida e virabolante de annos atraz... O pôvo continua apprehensivo vendo todas as cousas por um prisma que lhe tira o somno. Mesmo não ha dinheiro. A crise estabeleceu-se nos arraiaes da cidade dominando tudo⁵⁵.

Notícias como essa foram vistas ao longo de quase toda a década, sendo reveladoras de como ir às ruas fazer o “passo” poderia ser, em alguns casos, um verdadeiro ato de “bravura”. Para muitos, sobretudo as autoridades, o receio com aquelas “massas anárquicas”, dentro de um contexto pós-revolucionário, estimulava a criação de todos os tipos de estratégias de controle sobre a multidão perigosa. Mas as tentativas de ordenar o carnaval pernambucano — no sentido mais duro do termo — não foram práticas isoladas dos anos 1930, como mostra, por exemplo, o *I Congresso Carnavalesco* realizado em Pernambuco, no ano de 1910. Este evento reuniu jornalistas, a polícia, os clubes carnavalescos de alegoria e crítica e os foliões pedestres com o proposito concreto de “nortear” a brincadeira para os interesses do Estado.

Nos anos trinta, os planos de gerenciamento do Carnaval assumiam formas variadas, como interditar máscaras, certas glosas, determinadas fantasias, bebidas e até aqueles brinquedos considerados “sujos”. Impor trajetos e horários unilateralmente pré-definidos também era uma forma usual de regulamentar a festa, ainda que sua normatização não fosse nenhuma novidade há tempos.

Prohibindo o uso da mascara, a polícia adopta, agora, uma medida preventiva, que tem a sua razão de ser, deante da situação que atravessamos, ainda de relativa insegurança em consequência da profunda convulsão que o movimento revolucionário produziu em todo o paiz. Gatunos ou malfeitores, não faltariam indivíduos capazes de utilizarem uma mascara para cometer malandragens insolentes e vindictas criminosas⁵⁶.

Em 1930, era de conhecimento geral que um grande número de agremiações estava desfilando com grandes dificuldades e a própria festa era considerada menos esplendorosa que as dos anos anteriores. Abalada pela “crise do café” e pela celeuma da sucessão presidencial, a maioria dos jornais cobriu o Carnaval de forma insuficiente. Relatavam-se ruas menos povoadas, corsos menos enfeitados e fantasias menos

⁵⁵ CARNAVAL: Momo, mesmo de pistola à cinta vae alegrar a cidade.... **Diário da Manhã**, Recife, 11 fev. 1930. Carnaval, p. 6.

⁵⁶ CARNAVAL sem mascaras: O motivo da providencia adoptado pela policia. **Diário da Manhã**, Recife, 11 fev. 1931. Carnaval, p. 3.

exuberantes. A disposição de um grande efetivo policial para “lidar com os foliões”, também parece ter intimidado uma maior adesão àquele tríduo momesco.

Por outro lado, os carnavais de 1933 e de 1935 parecem ter sido dois momentos marcantes naquela década. O primeiro, justamente a terceira festa após a revolução, foi quando as marchas carnavalescas pernambucanas ganharam maior relevo e oportunidade com os Concursos do *Diário da Manhã* e do *Diário de Pernambuco*, que de fato mobilizaram as comemorações naquele ano. O segundo, em 1935, representou o surgimento da *Federação Carnavalesca Pernambucana*, modificando muitas das relações que os brincantes e as próprias agremiações tinham com o Carnaval. A partir de então, tudo pareceu redefinido e redimensionando.

Durante toda a década, a polícia se comportou como uma instituição mediadora entre as sociedades carnavalescas, os brincantes e o poder público. A *Delegacia de Costumes* viria a ser criada em 1931, “com o intuito de auxiliar a polícia no controle dos divertimentos e costumes populares”⁵⁷. Em 1935, surgiria a *Delegacia de Ordem Política e Social* (D.O.P.S) com obrigações semelhantes. Todas as ações pretendidas para o Carnaval deveriam passar pelo crivo das forças policiais, que então emitiam suas permissões ou proibições. É o que vemos, por exemplo, na matéria “*Clubes e blocos carnavalescos não podem sair à rua sem licença da polícia*”, do *Diário da Manhã* de 11 de fevereiro de 1931, página cinco, e que trazia uma circular do novo chefe de polícia, Pedro Eloy Pereira Callado, para os delegados da capital, dizendo que “vários Clubes e Blocos carnavalescos estão promovendo ensaios pelas ruas sem a competente licença”, e por isso mesmo recomendava seus comparecimentos “com urgência” na “Secção de Contabilidade desta Repartição”, afim de “ficarem devidamente habilitados”.

Os carnavais de 1931 e 1938 parecem ter sido aqueles onde o “controle” foi mais evidente, justamente por estarem mais próximos de eventos de ruptura institucional, o primeiro sendo pós-Revolução de trinta e o segundo pela instalação do Estado Novo. No entanto, tais regulações eram mais direcionadas para os festejos de rua. Nos bailes elitizados da cidade, pouca coisa mudava.

⁵⁷ VIDAL, Francisco Mateus Carvalho. *A fresta do Estado e o brinquedo para os populares: Histórias da Federação Carnavalesca Pernambucana (1935-1949)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2010. p. 35.

Recife assiste um grande Carnaval. Carnaval elegante, requintado, nos clubs. Carnaval de rua, democrático, estonteante, de frêvo, de passo, pernambucano legítimo, puro e simples. Muita alegria, muito entusiasmo. E, também, **muita ordem** [grifo nosso]⁵⁸.

O Carnaval de 1932, por sua vez, prometia uma festa “sem violência”, diferentemente dos anteriores, graças à “iniciativa de um grupo de carnavalescos que fundariam a Liga Carnavalesca do Recife, em reunião no *Clube das Pás*”⁵⁹. Passados finalmente os Dias Gordos daquele ano, o *Diário da Manhã* do dia 11 de fevereiro, página um, anunciava que as expectativas haviam sido superadas:

Assim o carnaval de 1932 marcou um triunfo sem par. Côrso, exibição de clubs, blocos e troças, brinquedos, bailes, gastos nos restaurantes e bars, tudo isso foi feito de modo impressionante. E sem o registro de qualquer anormalidade, salvo pequenas tropelias e ligeiras escaramuças, de todo inevitáveis.

Contrariando as impressões do *Diário da Manhã*, o *Diário de Pernambuco* de 09 de fevereiro de 1932, página seis, sublinhava que tudo estava “demorando a crescer em entusiasmo, com exceção do corso e dos clubes”, enquanto a participação dos blocos, das troças e dos clubes pedestres teria sido “bem sensível”. Aqui é possível verificar uma tendência comum à história do Carnaval, que em tempos de autoritarismo faz a festa se enclausurar em ambientes fechados, sobretudo pela “insegurança” disseminada.

É importante ressaltar que em alguns casos as crises eram potencializadas ou desprezadas obedecendo às inclinações políticas dos jornais consultados. Desse modo, é possível vermos no *Diário de Manhã* o entusiasmo com a cobertura do Carnaval em 1931, enquanto as matérias relacionadas à festa de 1930 foram sempre relacionadas à “fraqueza” da brincadeira e o “desanimo” dos foliões. Tal dinâmica se explica pelo fato daquele periódico pertencer a Carlos de Lima Cavalcanti, justamente o primeiro interventor do governo provisório. De fato, o período carnavalesco não anulava as experiências políticas.

O período carnavalesco e a presença cada vez maior de notícias a ele relacionadas não afastavam as questões políticas das folhas em uma época onde projetos políticos diversos propunham caminhos radicais para o país. Ao lado das notícias

⁵⁸ Sem Título. *Diário da Manhã*, Recife, 01 mar. 1938. Carnaval, p. 1.

⁵⁹ VIDAL, op. cit., p. 37.

carnavalescas, podemos encontrar registros sobre a ação dos comunistas e dos integralistas⁶⁰.

Apesar dos esforços da FECAPE e da própria imprensa local, o Carnaval de 1936 parece ter atraído uma participação menor de pessoas às ruas e aos clubes, principalmente pela repressão à *Intentona Comunista de 1935*, pois se temia que “os reflexos do movimento reverberassem nos dias de carnaval”⁶¹.

Diferentemente do ano anterior, a festa de 1937 veria uma “*interminável parada de clubs, blocos, troças, maracatus e caboclinhos, nas principaes ruas e notadamente, na praça da Independencia*”⁶². Nesse mesmo Carnaval, os governantes pareciam estar mais presentes do que nunca, não apenas “policiando” e “ordenando” a festa, mas literalmente fazendo parte dela. É que naquele ano, no mês de fevereiro, criava-se mais um ritual de entrada nos Dias Gordos, com o próprio prefeito não apenas “entregando” a chave da cidade à folia, como também coroadando a “rainha do Carnaval”, que naquele ano foi a “graciosa senhorinha Henid Hollanda”. Toda a celebração, realizada na Rua João Pessoa — atual Rua Nova — contou com um trono armado num carro cedido pelo *Club Allegorico Fantoques do Recife*, “guardas de honra” e banda de música. A performance simbolizava a reafirmação de um Estado forte que “autorizava de boa vontade” a realização da festa.

⁶⁰ SILVA, Lucas Victor. *O carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2009. p. 265.

⁶¹ VIDAL, 2010, p. 59.

⁶² Carnaval no Recife. **Diário da Manhã**. Recife, 09 Fev. 1937. p. 01.



Figura 1 - O prefeito Pereira Borges coroando a “Rainha do Carnaval”⁶³.

A total sujeição das agremiações às forças policiais quase não levantava maiores contestações. Blocos, clubes, troças e maracatus pareciam interessados em cultivar aproximações com as autoridades, conquistando com isso prestígio, visibilidade, apoio financeiro e legitimidade. É o que aponta a matéria do *Diário de Pernambuco* de 16 de fevereiro de 1930, página quatro, sobre “*uma passeata de 19 associações carnavalescas*”, cujo objetivo era solicitar verbas à administração do governador Estácio Coimbra. Tais estratégias normalmente eram acompanhadas de afagos aos poderosos do momento, sobretudo com homenagens àquelas figuras importantes através de “desfiles dedicados”. A partir de 1935 a *Federação Carnavalesca Pernambucana* passaria a receber a maior parte das doações, ficando então responsável por dividir os valores entre as sociedades.

Apesar das rivalidades históricas entre as agremiações carnavalescas, é salutar o nível de articulação que essas poderiam alcançar para fins de interesses comuns. Por exemplo, ao final da passeata anteriormente citada, sete clubes da capital conseguiriam

⁶³ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 02 Fev. 1937. p. 01.

um auxílio total de 10.000.000 réis. Desse montante, os clubs *Vassourinhas*, *Pás* e *Lenhadores* ficaram com a maior parte, enquanto as troças *Prato Misterioso*, *Pão Duro* e *Bola de Ouro*, além do bloco *Bobos em Folia*, receberam uma menor quantia. Os auxílios financeiros do Estado para as agremiações carnavalesca ocorreram em todos os anos daquela década, haja vista que interessavam a todos os lados envolvidos. Os clubes, as troças, os blocos e maracatus selecionados eram divulgados nos jornais, sendo divididos em categorias que receberiam mais e outras menos.

Já em 1933, a Prefeitura do Recife, estando Antônio de Góis Cavalcanti à frente, proporcionaria uma subvenção para as agremiações no valor de 20.000.000 réis, de modo que mais de 50% do valor ficaria para apenas duas delas, a *Dragões de Momo* (10.000.000) e a *Quatro Diabos* (1.500.000) — clubes de alegoria e crítica que não eram o que havia de mais popular no Carnaval da cidade. Aos outros tradicionais clubes pedestres como *Lenhadores*, *Vassourinhas*, *Toureiros de Santo Antônio* e *Batutas da Bôa Vista*, restou satisfazer-se com a quantia de 500.000 para cada um deles. O *Batutas de São José*, logo em seguida, ficaria com 400.000, enquanto o *Pão Duro*, *Madeiras do Rosarinho*, *Prato Misterioso* e *Flôr da Lyra* com 300.000. Para os demais, ou seja, a grande maioria, contanto com três maracatus (*Estrella Brilhante*, *Sol Nascente* e *Elephante*), apenas 100.000 para cada.

Naturalmente, esses jogos de interesse seriam frequentes ao longo de toda a década, visto que, como ressaltou o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, as “festas são espaços de negociação, de tensões, de conflitos, de alianças e de disputas entre distintos agentes”, constituindo campos de luta pela hegemonia das suas práticas e dos seus símbolos⁶⁴.

⁶⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 142.

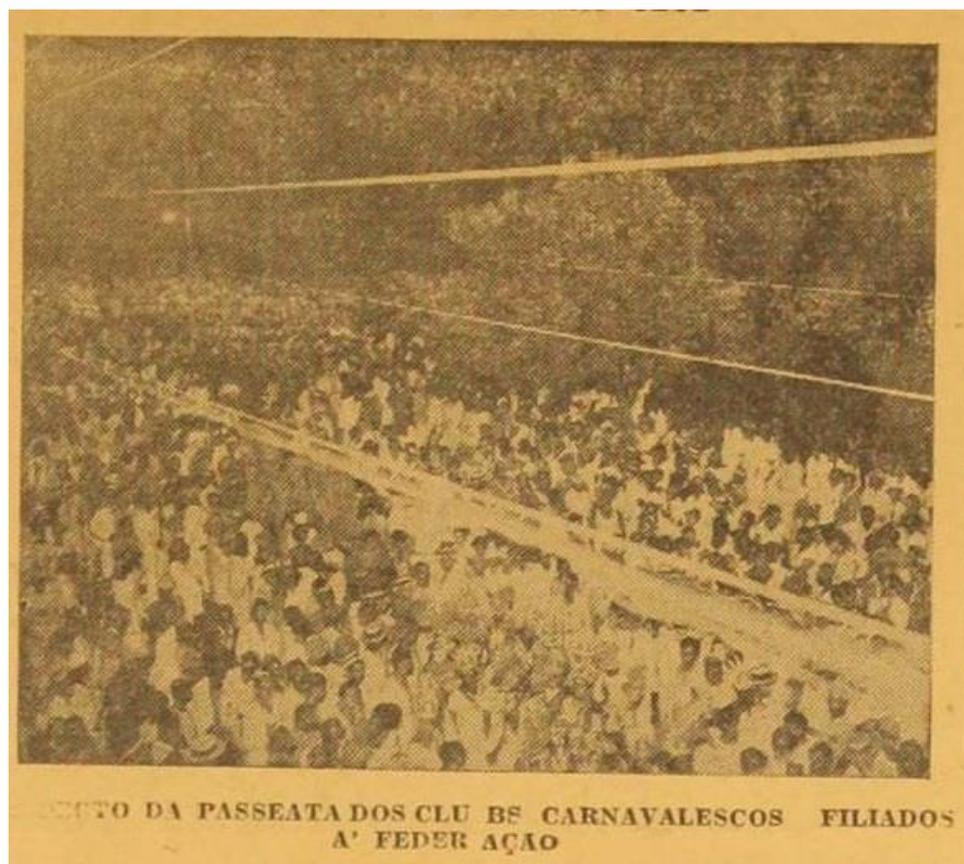


Figura 2 - Passeata dos clubes carnavalescos filiados à Federação⁶⁵.

•

Podemos enxergar o Carnaval recifense dos anos trinta através de dicotomias que não são totalmente excludentes, e que podem ser resumidas nas disputas entre *tradição x modernidade* e entre o *Carnaval de rua x Carnaval dos clubes fechados*. Em relação ao primeiro embate, a tensão se dava tanto no plano discursivo como das práticas, expressas na manutenção das tradições ou no desejo pela modernização da festa em alguns de seus aspectos.

Se intelectuais como o jornalista Mário Melo estavam a todo instante preocupados com aqueles “agentes externos” capazes de deturpar o patrimônio carnavalesco local, outros salientavam a necessidade de restringir determinados costumes que eram indesejados e tidos como “atrasados”. A *Federação Carnavalesca Pernambucana* parece ter assimilado as duas tendências, pois se por um lado desejava ver mantida a “originalidade” do Reinado de Momo no estado, a instituição não deixava

⁶⁵ DIÁRIO da Manhã. Recife, 24 Jan. 1935. p. 03.

de coadunar seus interesses com o novo projeto de sociedade que Getúlio e seus interventores tentavam erigir naquele tempo: a de tomar para si “a tarefa histórica de reelaborar e difundir símbolos de identidade cultural representativos da nacionalidade brasileira, dando à questão uma dimensão regional”⁶⁶.

Para todos os efeitos, a FECAPE foi viabilizada ainda no ano de 1934 com a proposta de elevar os ganhos financeiros do Carnaval, desenvolver o turismo, angariar mais recursos e também coibir a violência e as rivalidades que sempre caracterizaram a festa na cidade. Articulada por um grupo de empresários pernambucanos pouco envolvidos com o Carnaval de rua, juntamente com alguns jornalistas, intelectuais e membros dirigentes das principais sociedades carnavalescas, a Federação desejava centralizar todas as ações da festa.

O primeiro presidente da *Federação Carnavalesca Pernambucana* foi o estadunidense e diretor da *Pernambuco Tramways* (empresa concessionária de distribuição de energia elétrica e do sistema de bondes do Recife), J. P. Fish, mais conhecido como “Mister Ficher”. Já em 1938, seria a vez do diretor da Radio Club de Pernambuco, Oscar Moreira Pinto, ser alçado à presidência. Esse elitismo administrativo da FECAPE terminava por tornar coadjuvantes os membros mais populares das agremiações “no processo de organização de suas próprias práticas culturais”⁶⁷.

⁶⁶ ARAÚJO, 1997, p. 215.

⁶⁷ SANTOS, Mário Ribeiro dos. *Trombones, tambores, repiques e ganzás: a festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife (1930-1945)*. Dissertação (Dissertação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, p. 270. 2010. p. 195.



Figura 3 - Oscar Moreira Pinto e J. P. Fish, presidentes da FECAPE⁶⁸.

Em 1935, ao anunciar o montante de 85.000.000 réis recolhidos para “incentivo do Carnaval Pernambucano”, a FECAPE parecia estar “justificando” sua criação. Não por acaso, o *Diário da Manhã* de 01 de março de 1935 destacava que “era a primeira vez que o governo do Estado [contribuía] com uma verba [tão] elevada para o Carnaval”. Além do mais, em 19 de fevereiro daquele mesmo ano, a Federação encerrava o período de inscrições para filiação com cento e três clubes, num processo cujo lema bem poderia ser resumido em “submeta-se ou morra à mingua”.

Essa relação da Federação com o Estado e as diversas autoridades locais promotoras de concursos, premiações, festas, eventos educativos, garante poderes e estabelece uma relação de dependência e subordinação entre os grupos filiados e a instituição, que os mantém sob controle e conscientes da noção de responsabilidade em garantir a harmonia e a preservação da moral e dos bons costumes da sociedade, segundo o novo regime⁶⁹.

Quando a FECAPE solicitou, em 1936, seu reconhecimento legal à *Assembleia Legislativa do Estado*, frisou que para além dos objetivos declarados, também se comprometia em colaborar com a polícia a fim de evitar que “ideias perigosas” germinassem no interior das agremiações, as tais “ideologias dissolventes” da época, como o comunismo e o integralismo. Para tanto, a Federação logo passou a promover a

⁶⁸ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 05 Fev. 1938. p. 01. (foto à esquerda). **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 06 Jan. 1935. p. 01. (foto à direita).

⁶⁹ SANTOS, op. cit., p. 138.

imagem de um Carnaval conforme “um espaço pedagógico de educação para os grupos populares” e em comunhão com os interesses das elites políticas. Assim sendo, não seria surpresa constatar que a Federação estimulou o uso de fantasias inspiradas em “grandes acontecimentos e personagens” da história pernambucana. Em 1937, por exemplo, foi o ano da escolha — em concurso — do “hino do Carnaval pernambucano”, composição de José Mariano Barbosa (Marambá) e Annibal Portella. O esforço para “sugerir” à criatividade alheia um ideal ufanista atendia ao propósito de transformar o carnaval-entretenimento em um veículo para a educação cívica nos moldes estadonovistas.

Evidentemente, tudo não se tratava apenas de mais um “plano” para reduzir o Carnaval a um desfile ordeiro, muito embora intencionasse agregar “utilidade social” a festa. A questão era que essa “utilidade” necessariamente adquiria um viés elitista, posto que seus projetistas o fizessem a partir de suas visões “ilustradas” de mundo. Como para consolidar esse papel de “grande guia”, em 1938 a FECAPE seria elevada a órgão consultivo da *Secretaria de Segurança Pública*. Mesmo as tradicionais revistas carnavalescas sofreram alguma forma de ingerência, precisando estar devidamente autorizada para poder circular de acordo com a lei em vigor.

No entanto, é um erro classificar a *Federação Carnavalesca Pernambucana* unicamente como um braço do Estado e da elite para o controle do “povo” e dos quadros das agremiações. A existência da Federação naqueles anos nos pareceu complexa demais para essas simplificações. Se a relação entre os governantes e a instituição não foi sempre linear (Carlos de Lima Cavalcanti foi bem menos próximo a FECAPE do que Agamenon Magalhães, por exemplo), também o grau de intervenção da FECAPE na festa esteve diretamente ligada ao contexto. Do mesmo modo, é preciso considerar o fato de a Federação ter sido a maior responsável — em termos institucionais — por “evidenciar” e “investir” nos maracatus e caboclinhos, historicamente marginalizados, ainda que sob uma capa excessivamente estilizada.

•

O outro plano da dicotomia carnavalesca “dividia-se” na *festa dos salões*, frequentada pelos indivíduos — brancos na maioria dos casos — de maior prestígio social e econômico da cidade, e aquela *das ruas*, habitada predominantemente pela gente mais humilde e “de cor”. Essa “separação” normalmente era vista como a ordem

natural das coisas, embora em algumas situações os bailes e os corsos elitizados tenham sido criticados por alguns tradicionalistas receosos com o desaparecimento do autêntico Carnaval Popular. De toda forma, é perceptível que a balança pendia para um tipo ou outro de festa dependendo do contexto político-social vivenciado.

A dicotomia entre os dois mundos do carnaval — o da rua e o dos clubes — expressa o preconceito latente entre os ‘homens de bem’. Carnaval de rua representava a ‘gentalha’ endoidecida a brincar, tendo como contraponto uma elite que se trajava a rigor, com vestidos de baile de noite, que dançava ‘civilizadamente’, rodopiando ao som das orquestras de jazz⁷⁰.

Os bailes eram amplamente divulgados pela imprensa, sempre destacando sua pompa e a participação da alta sociedade recifense. As matérias sobre o Carnaval dos grandes salões sempre acompanhavam descrições do tipo “de mais fino em nossa sociedade”, “elegante”, “civilizado”, “buffet”, “pessoas de relevo”, entre outros. O *Jockey Club de Pernambuco*, o *Club de Tennis de Boa Viagem*, o *Clube Internacional* e o *Clube Náutico* eram alguns dos mais importantes da cidade, sempre contando com as populares bandas de Jazz.

⁷⁰ ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. *A construção da verdade autoritária*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001. p. 150.



Figura 4 - Os carnavais “esplendorosos” dos grandes clubes⁷¹.

Essas festas suntuosas eram realmente lugares de encontro para as elites recifenses. Nos bailes organizados para a “gente elegante” normalmente imperava uma forte influência estrangeira, como no “*Carnaval da APA*” em “estilo holandês”, realizado em 1930 no “*Clube Sportivo de Ponte d’Uchôa*”. É curioso observar como as fotografias daqueles eventos quase nunca registravam uma cena descontraída, diferentemente dos instantâneos obtidos da brincadeira na rua. Talvez um dos motivos fosse pela publicitação das imagens entre seus pares, sendo necessário por isso manter a “pose” adequada as suas posições sociais.

Por outro lado, o Carnaval de rua era um lugar “aberto” a todos, e apreciado especialmente pelas massas urbanas e pobres. Alguns locais eram pontos tradicionais da festa na cidade, como os bairros de São José e de Santo Antônio, que além de hospedarem alguns dos principais clubes carnavalescos do Recife, também era

⁷¹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 05 Mar. 1935. p. 09.

“habitado em sua maioria por gente do comércio, funcionários públicos, portuários e outros representantes de uma classe média urbana recifense”⁷².

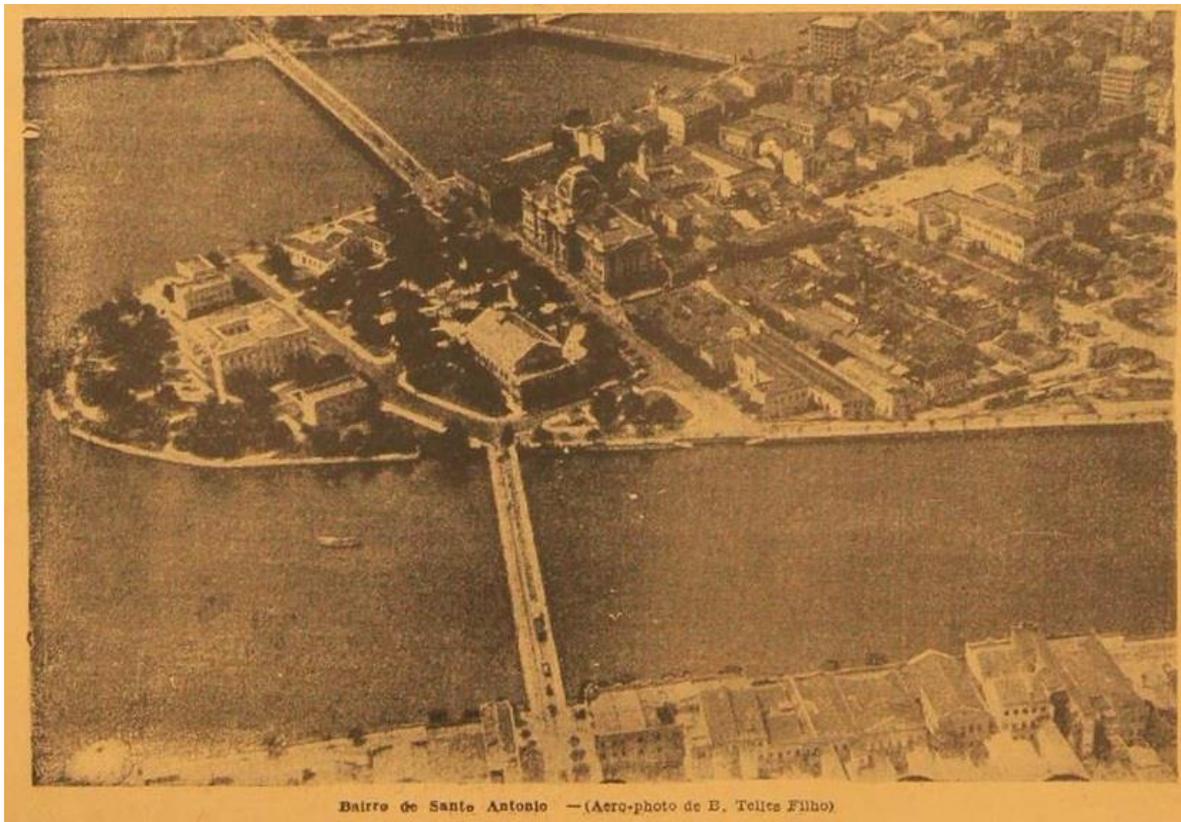


Figura 5 - Vista aérea do bairro de Santo Antônio em 1938⁷³.

Palco onde os carnavais populares se realizavam por excelência, muitas ruas tomavam para si as responsabilidades de organizar suas próprias festas. Para isso, formavam-se comissões subdivididas em tarefas que eram delegadas entre seus moradores mais “animados” e de maior relevo no *meio carnavalesco*. A partir de então, verdadeiros certames eram divulgados para estimular a passagem das agremiações por aquelas artérias, distribuindo prêmios entre aquelas que fossem mais aclamadas. Ruas como “da Palma”, “da Imperatriz”, “João Pessoa”, “Concordia”, entre outras, possuíam grande renome junto à imprensa e aos próprios foliões. A festa nos subúrbios da cidade também ficava, em muito, a cargo da própria vizinhança, como acontecia nos bairros da “Várzea”, do “Cordeiro”, “Casa Amarela” e do “Pina”. Nesses casos, suas maiores

⁷² SILVA, Leonardo Dantas. *Frevo no Bairro de São José*. Disponível em: <<http://www.luizberto.com/esquina-leonardo-dantas-silva/frevo-no-bairro-de-sao-jose#more-348165>>. Acesso em: 25 de jul. 2017.

⁷³ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 17 Abr. 1938. p. 30.

demandas eram por serviços básicos como a colocação de iluminação durante o tríduo de Momo, solicitados então à FECAPE ou aos próprios governantes.

As principais ruas da cidade também eram disputadas pelo corso. Protegidos em seus automóveis, famílias inteiras podiam se locomover pelas veias citadinas sem estarem em “contato” direto com a fuzarca. O corso de 1935, por exemplo, contou com cerca de dois mil automóveis. Esse compartilhamento do espaço público entre homens e maquinas durante a festa, sempre resultava em inúmeros acidentes.

8-3-930

o c ô r s o



Figura 6 - O corso no Recife⁷⁴.

⁷⁴ REVISTA Pra Você. Recife, 1930. Edição III.

Durante o Estado Novo, a dicotomia entre os tipos de carnavais (de rua e dos clubes) se acentuou, refletindo cada vez mais as próprias desigualdades sociais do Recife. Entretanto, isso não deve ser compreendido como uma total inexistência de “infiltrações” de sujeitos entre uma festa e outra. Para todos os efeitos, o curso estava inserido na lógica do Carnaval de rua, com os transeuntes interagindo — e disputando — o tempo inteiro com os foliões nos carros. O mesmo pode ser dito da festa mais popular, onde se via misturados acadêmicos e operários, comerciantes e vadios.

A festa negra nas ruas do Recife

Por se tratar de um grupo historicamente marginalizado, olhar para o passado em busca dos primórdios da participação negra no carnaval brasileiro significa recorrer a dados imprecisos e a datas frouxas para eventos possivelmente triviais em sua época. Não por acaso, o historiador Marc Bloch alertou para o risco de uma historiografia obcecada em encontrar verdadeiros “inícios de tudo” — uma armadilha que ele denominara como o *ídolo das origens*⁷⁵.

Tempos depois, em lógica semelhante, Roger Chartier afirmaria que se as origens de uma manifestação são imprecisas, carecia de buscar menos a existência de uma “cultura popular pura”, e mais a dinâmica das relações complexas que imperam na negação ou legitimação de certas práticas culturais:

O verdadeiro problema não é tanto datar seu desaparecimento, supostamente irremediável, e sim considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas e reprimidas⁷⁶.

Por sua vez, Carlo Ginzburg discorreria como trabalhos com parca documentação direta sobre seus protagonistas não impossibilitam o acesso aos vestígios de uma cultura subalterna (quase sempre iletrada e oral) — possível graças ao uso de fontes deixadas pelas classes dominantes. Seu argumento era que “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo” sempre existiu entre grupos distantes na pirâmide social⁷⁷. O que se convencionou chamar de *circularidade cultural* faria cair em descrédito muitas daquelas teses que sustentavam a autonomia absoluta entre, por exemplo, cultura popular e a erudita.

Com essas ponderações, faremos uma breve retomada de algumas das mais importantes formas de brincar os carnavais do passado, mas a partir da *presença negra naquelas festas*. Antes de tudo, salientamos que os entrecruzamentos culturais foram a regra no Brasil Colonial, de modo que costumes europeus como o *Entrudo* e demais

⁷⁵ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 2002, Formato Ebook. Não paginado.

⁷⁶ CHARTIER, Roger. “*Cultura Popular*”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192. p. 181.

⁷⁷ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um membro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

festejos antigos, realizados por ocasião do mesmo período do ano, foram incorporados à realidade das populações negras que aqui viviam. Nesse mesmo caminho, o historiador Maurício Monteiro realça que tais processos — que ele prefere chamar de *articulação de culturas* — ocorreram geralmente intermediados pelas tradições católicas:

Os negros também absorveram, através do catolicismo, formas miscigenadas das práticas europeias e deram uma outra roupagem às suas tradições; preservaram-nas, fizeram com que elas sobrevivessem numa corte pitoresca que procurava se impor⁷⁸.

Os jogos do Entrudo eram brincados preferencialmente nas cidades, com os negros dominando a brincadeira nos espaços públicos. As ruas, as praças e os chafarizes eram alguns dos lugares onde em meio à rotina do trabalho a festa mais acontecia, tendo sido vastamente relatada (e pintada) por cronistas nacionais e estrangeiros.

Contraposto ao meio branco, entre os negros — escravizados ou não — normalmente havia mais liberdade na interação entre os sexos durante os folguedos. Também por iniciativas próprias ou ordenadas por seus senhores, mulheres negras aproveitavam a época para fabricar as famosas limas-de-cheiro — artefatos tão cobiçados pelas gentes dos sobrados —, onde “vendiam-nos em tabuleiros rica e cuidadosamente ornamentados pelas ruas das cidades, nos dias demarcados para a festa”⁷⁹. Embora alguns escravizados conseguissem as ceras perfumadas — por vezes furtando de seus proprietários —, no geral o mela-mela entre eles era feito com materiais mais grosseiros, improvisados e até menos higiênicos.

Ainda que escravizados fossem “indispensáveis à fabricação dos elementos carnavalescos e à organização da festa”, sua participação efetiva era cerceada de várias maneiras; fosse admitindo-os apenas como espectadores dos jogos entre os brancos, ou regulando os horários “aceitáveis” para seus jogos no *espaço público* — geralmente pela manhã cedo ou no fim da tarde com o trabalho terminado⁸⁰. Outra regra tácita marcavam as fronteiras hierárquicas, haja vista que “os brancos podiam molhar e

⁷⁸ MONTEIRO, Maurício. *Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX*. In: *História e Música no Brasil*. MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010. p. 107.

⁷⁹ ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996. p. 125.

⁸⁰ QUEIROZ, 1999. p. 47.

empastelar um negro, mas este deveria resignar-se com a investida. Nada de revide e, muito menos, de iniciativa de ataque”⁸¹.

Mas a presença negra nas festas do passado colonial brasileiro não se restringiu ao Entrudo. Há descrições detalhadas da participação de irmandades negras organizando ricas procissões em que se mesclavam aspectos religiosos e profanos com diferentes intenções e sentidos, tudo isso vindo de “um grupo social visto tradicionalmente como empobrecido”. Sobre isso, a antropóloga Rita Amaral concluiria que mesmo antes da abolição “não apenas os negros libertos e mulatos eram capazes de acumular riquezas como também de apresentá-las nas festas do mesmo modo que faziam os colonos brancos”⁸².

A participação de irmandades negras nas grandes festas públicas as permitia adquirir, ainda que momentaneamente, certa proeminência social — sendo esse um dos motivos para a ostentação em suas vestes e ornamentos⁸³. Convidados, negros e mulatos, escravizados e livres, se exibiam ao lado de outras corporações de ofício em performances que “não faltavam a música, a dança, os trajes típicos do tema dramatizado e, em alguns casos, máscaras, carros alegóricos e pequenas representações teatrais”⁸⁴. Seria o *modus operandi* desses cortejos que iriam inspirar os desfiles carnavalescos do final do século XIX e início do XX.

Aqueles três dias pré-quaresmais também viam grupos de homens negros mascarados saírem em comemoração. “Ao anoitecer, os ‘cucumbis’, espécie de máscara da África, dançavam e cantavam em bárbara passeata, agitando os chocalhos, tocando marimbas, batendo com os punhos em rudes zabumbas”⁸⁵. Esses *Congos* ou *Cucumbis* são, igualmente, demonstrações de como “eram os negros, os indivíduos dos segmentos étnicos e sociais dominados que proviam e acrescentavam ao carnaval práticas diferenciadas daquela do Entrudo”⁸⁶.

Em contrapartida, o Carnaval burguês iria proporcionar a exclusão sistemática de negros e pobres. Isso se deu através da proibição dos jogos do Entrudo e também pelo veto ao uso de máscaras durante as festas, algo que era específico para os

⁸¹ ARAÚJO, 1996. p. 135.

⁸² AMARAL, 2001. n. p.

⁸³ ARAÚJO, 2003. p. 32.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 33.

⁸⁵ MELLO MORAES FILHO, 1979, p. 94 apud ARAÚJO, 1996, p. 59.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 144.

escravizados. Ainda assim, estratégias para burlar tais restrições eram adotadas, fossem desrespeitando as leis ou criando novas formas de brincar os Dias Gordos.

No Recife, as camadas mais pobres da população nunca aceitaram completamente sua expulsão dos festejos carnavalescos, sendo os grandes protagonistas na consolidação da forma predominante de brincar-lo no século XX: o *Carnaval Popular*. Dentro dessa nova dinâmica, a importância dos traços afro-brasileiros foi muito maior, se tornando a verdadeira alma da festa⁸⁷. Não por acaso, vemos sua presença nos capoeiras que influenciaram os passos do frevo — “geralmente negros e mulatos, escravizados ou livres”⁸⁸ — e nas primeiras agremiações carnavalescas, os tornando verdadeiros *protagonistas das ruas*. Nesse sentido, é importante ressaltar a figura de Osvaldo de Almeida, bacharel em direito e também negro, tendo sido o grande responsável por difundir a palavra “frevo” na primeira década do século XX.

Antes de tratarmos da presença negra no Carnaval do Recife, se faz necessário observar, ainda que brevemente, quem era o negro naquela cidade durante os anos trinta, essa parcela que majoritariamente invadia as ruas para cair no passo.



Embora o censo de 1930 não tenha sido realizado, uma média dos dados relativos aos de 1920 e de 1940 revela um sensível crescimento demográfico⁸⁹. Calculava-se, em meados da década de trinta, 10 milhões de negros vivendo no Brasil. Esses números não eram exatos por uma série de razões, entre elas a baixa precisão dos métodos adotados até então e a exclusão, nesse número, de “pardos”, “mestiços” e “mulatos”.

Se o quesito “cor” não constou no recenseamento dos anos vinte “pelo fato de as respostas ocultarem parte da verdade, especialmente quanto aos mestiços”⁹⁰, o dos anos quarenta experimentaria um salto qualitativo em seus procedimentos, empregando inclusive caracteres biológicos e étnicos. Foi o primeiro após a criação, em 26 de janeiro de 1938, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) a partir do Instituto Nacional de Estatística (INE). De toda forma, podemos concluir que essa suspeição pela

⁸⁷ QUEIRÓZ, 1999, p. 165.

⁸⁸ ARAÚJO, 1996, p. 363.

⁸⁹ Algo em torno de 10 milhões de pessoas. Em 1920 e 1940 foram levantados os números de 30.635.605 e 41.165.289, respectivamente.

⁹⁰ *O Recenseamento Geral de 1920*. < Disponível em: <https://memoria.ibge.gov.br/sinteses-historicas/historicos-dos-censos/censos-demograficos.html>>. Acesso em: 19 de fev. de 2018.

classificação cromática dos brasileiros revela o terreno movediço em que se sustenta a questão racial no país, com suas autodenominadas 134 categorias de tons de pele⁹¹.

A cidade do Recife das primeiras décadas do século XX era o terceiro município brasileiro mais populoso, perdendo apenas para o Rio de Janeiro e São Paulo. Pernambuco, diferentemente dos estados localizados mais ao sul, não recebeu uma grande leva de imigrantes europeus e asiáticos, sendo um polo atrativo para “negros”, “mestiços” de pele mais escura, libertos “dos 13 de maio” e descendentes de escravizados e indígenas, vindos predominantemente das zonas rurais. Tudo indica que as primeiras agremiações carnavalescas, em sua maioria, foram criadas por esses novos atores. Como destacou Rita de Cássia Barbosa de Araújo, os “componentes dos clubes pedestres eram quase sempre oriundos da classe trabalhadora pobre e remediada do Recife e imediações, então, em pleno processo de formação”⁹².

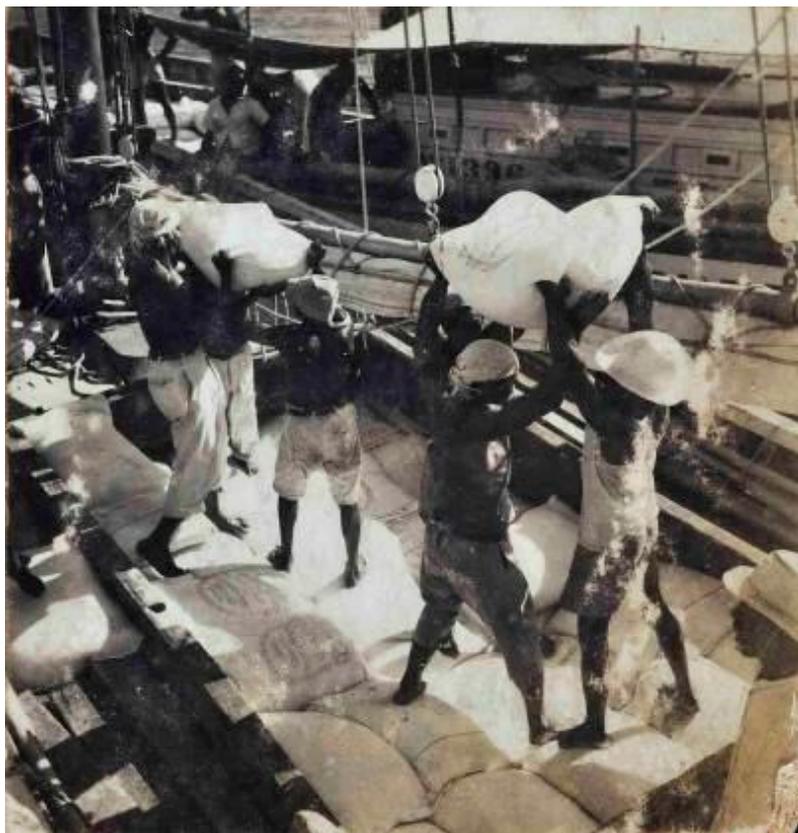


Figura 7 - Trabalhadores do porto do Recife⁹³.

⁹¹ GATES JR, Henry Louis. *Os negros na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, Formato Ebook. Não paginado.

⁹² ARAÚJO, 1997, p. 209.

⁹³ Acervo Fundação Joaquim Nabuco, Coleção de Alexandre Berzin (1940-1970).

Mesmo que os dados censitários apontassem os negros da época como a parcela da população mais pobre, menos instruída e mais reprimida, a década de trinta não representou um “momento perdido” para aquela camada da sociedade. Assim sendo, o período foi *sui generis* do ponto de vista da mobilização e tomada de consciência política com a construção de espaços organizados e partidos “da classe de cor”, como as importantes *Frentes Negras* espalhadas por todo o país.

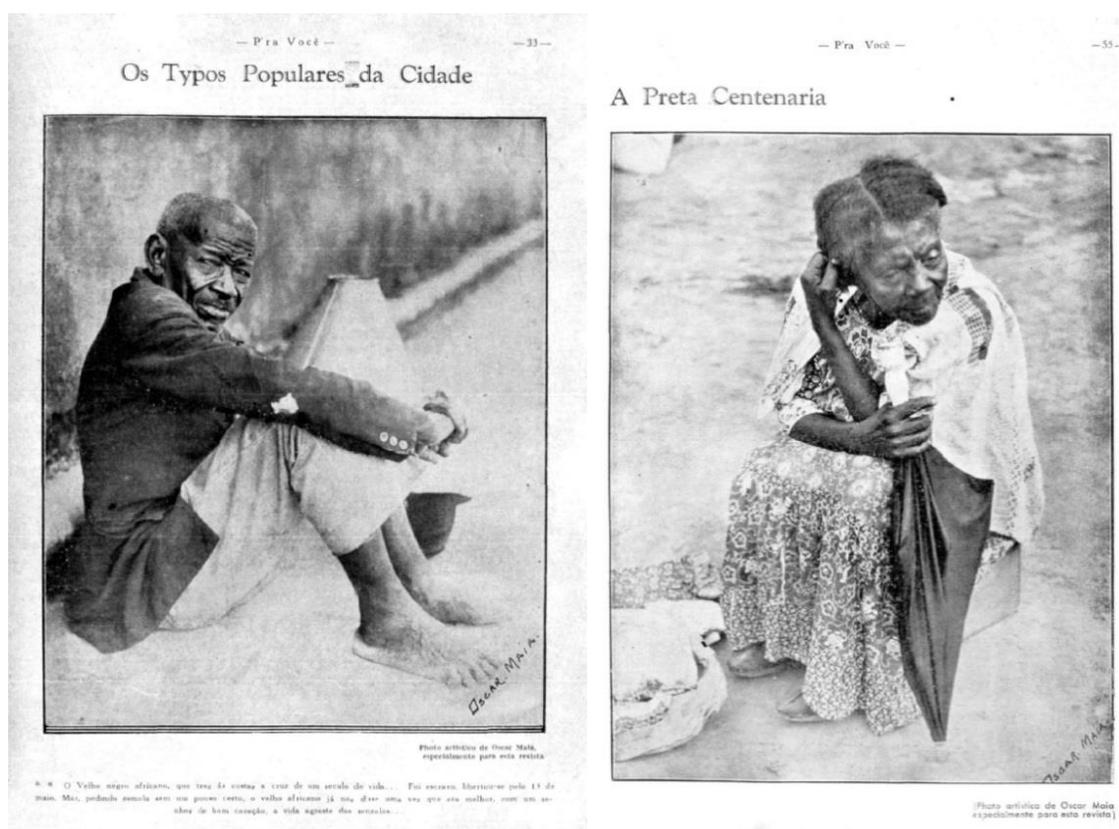


Figura 8 - “Os typos Populares da Cidade” nos anos trinta⁹⁴.

Ao alcançar os anos trinta, a sociedade brasileira havia deixado de ser oficialmente escravocrata há apenas quarenta anos. Portanto, ser negro naquela década era conviver ainda mais fortemente com algumas das sociabilidades mais intoleráveis do passado escravagista. Um tipo de racismo praticado às “escuras” e nem sequer

⁹⁴ REVISTA *Pra Você*. Recife, 1932. Edição XXI. (foto à esquerda); Recife, 1933. Edição XXVI. (foto à direita).

“tolerado”, e que foi diagnosticado pelo sociólogo Florestan Fernandes como “o preconceito de não ter preconceito”⁹⁵.

Para a maioria dos intelectuais, dos políticos e das classes mais abastadas, o Brasil seria indiscutivelmente uma *democracia racial*. A própria *pseudociência racista* em voga no século XIX — e que caracterizava os negros como degenerados — ainda mantinha adeptos na década de trinta, como a vertente *neolombrosiana* difundida entre os acadêmicos das faculdades de direito e medicina do Recife⁹⁶.

Havia também outra singularidade do preconceito racial no país, que se concretizava mais pela *cor da pele* do que *pela raça*. Quando Oracy Nogueira desenvolveu sua tese de que no Brasil o tipo de discriminação predominante era o de *marca*, e nos EUA o de *origem*, terminou por expor a dinâmica do *colorismo* ou *pigmentocracia*⁹⁷. Ambas retratam preconceitos baseados em hierarquias de tons de pele, algo comum a países que vivenciaram a colonização europeia e pós-escravocratas⁹⁸. Em resumo, quanto mais “pigmentada” a pele — aliada a outros aspectos fenotípicos como a textura do cabelo, o formato do nariz ou a espessura dos lábios —, mais exclusões, preconceitos e falta de oportunidades se experimenta⁹⁹.

Nem mesmo o *elogio da mestiçagem*, postura reforçada no Brasil dos anos trinta com os trabalhos de Gilberto Freyre e companhia, representaria uma mudança profunda para a vida da população negra, pois se intencionavam valorar as “heranças africanas”, também contribuíam em certo sentido para disfarçar o racismo no país.



⁹⁵ FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora, 2007, Formato Ebook. Não paginado.

⁹⁶ SANTOS, Elaine Maria Geraldo dos. *A face criminosa: o neolombrosianismo no Recife da década de 1930*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2008.

⁹⁷ NOGUEIRA, Oracy. *Preconceito Racial de Marca e Preconceito Racial de origem: Sugestão para a Interpretação do Material sobre Relações Raciais no Brasil*. Tempo Social, Revista de sociologia da USP, v. 19, n. 1, 2006.

⁹⁸ DJOKIC, Aline. *Colorismo: o que é, como funciona*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/>> Acesso em: 23 de junho de 2017.

⁹⁹ Sob essa perspectiva, mesmo o negro financeiramente “privilegiado” ou de alto *status* social não estaria livre de certos estigmas.



Figura 9 - O povo se diverte no Carnaval do Recife de 1936¹⁰⁰.

Observar fotografias dos *carnavais de rua* na cidade do Recife nos anos trinta invariavelmente assinala que a festa era predominantemente mestiça e negra. Os negros estavam nas agremiações, acompanhavam os desfiles, concebiam as canções, tocavam nas bandas e faziam o “passo” — não apenas “participando” do Carnaval, mas também “produzindo-o” (na acepção mais complexa da palavra), tornando-se *verdadeiros protagonistas*.

No entanto, o historiador deve estar atento para o quão enganosas podem ser as imagens que visam registrar uma determinada versão do passado, haja vista as manipulações capazes de alterar a “realidade objetiva”. Uma das formas de se evitar tais vícios é a disposição de consultar documentação de natureza variada, a fim de eliminar aquelas interpretações menos confiáveis. “Além disso, as fontes fotográficas sozinhas não se bastam. A problemática histórica é que deve guiar a abordagem das fontes”¹⁰¹. No caso das fotografias obtidas nos jornais consultados, a repetição de certos elementos,

¹⁰⁰ DIÁRIO da Manhã. Recife, 27 Fev. 1936. p. 1.

¹⁰¹ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografias: usos sociais e historiográficos*. In: O Historiador e suas fontes. PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). São Paulo: Contexto, 2015. p. 45.

como a maciça presença negra na festa, lega mais credibilidade aos indícios de que *a brincadeira recifense nos anos trinta era majoritariamente feita pelas pessoas de pele mais escura*. Como veremos adiante, as músicas, as charges, os romances e a imprensa também corroboram com essa tese.

A participação de negros e negras no Carnaval do Recife ficava evidente até em situações inusitadas, como na notícia “*Lydia levou uma dentada no lábio superior*”, encontrada em coluna reservada a casos policiais. Nela vemos o drama de “Lydia”, de 38 anos, reconhecida brincante do carnaval recifense e descrita como “preta e doméstica”. Segundo consta, ela teria levado uma “mordida” de um desafeto enquanto seguia o cordão de “*Bola de Ouro*”. Para além do tom sarcástico da nota, é interessante perceber que a identificação da “cor” era algo reservado normalmente às pessoas negras.

É costume da mulher Lydia Gomes, preta, de 38 annos de idade, residente à Avenida Norte, em Santo Amaro, entregar-se, todos os annos, aos entretenimentos carnavalescos. Ante-hontem, à noite, a referida domestica divertia-se de um lado para o outro, no cordão de Bola de Ouro, quando ao chegar na altura do Campo do iris, uma sua visinha, por questões de ciumes, pespegou-lhe uma dentada no labio superior¹⁰².

Já em 1933 vemos a nota “*Tetéo no passo*”, sobre um “*um negro velho que já passara da casa dos oitenta*” e que era porteiro do *Diário de Pernambuco*. Descrito paternalisticamente, como habitualmente fazia um branco ao falar com um negro, a matéria informava que na ocasião da visita dos “*Bôbos em Folia*” a repartição daquele jornal, “Tetéo” caiu no “passo” e “*quasi virou ponta de cigarro*”, tendo a disposição daquele “*negro velho*” surpreendido a todos¹⁰³.

Também a pesquisadora Rita de Cássia Barbosa de Araújo evidencia que se recuarmos ainda mais no tempo, miraremos a figura de “Virgínio”, homem negro que era “um retrato perfeito do tipo popular que seguia na onda do frevo, na frente ou atrás do cordão do clube, fazendo o *passo* carnavalesco”¹⁰⁴.

[...] conhecido pela alcunha de ‘Ruidinho’. Era preto, tinha aproximadamente vinte e cinco anos de idade e trabalhava como carregador da Estação Central. Virgínio incorporou-se ao ensaio das Viúvas Destroçadas, recebendo ferimento fatal na região

¹⁰² DIÁRIO da Manhã. Recife, 25 Fev. 1930. p. 5.

¹⁰³ DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 25 Fev. 1933. p. 2.

¹⁰⁴ ARAÚJO, 1996. p. 362.

abdominal e teve morte imediata. Na ocasião, Vestia camisa de meia de listas, calça de brim ordinário e tinha os pés descalços. Ruidinho era um amante do “FREVO”¹⁰⁵.

Ainda nos anos trinta, a maioria das fotografias de “passistas” nas ruas registravam pessoas negras dançando. Na sexta edição da revista semanal *Pra você*, de 1930, por exemplo, encontramos a imagem intitulada “*O passo*”, que além de exibir duas crianças negras fazendo os movimentos do frevo, revela em seu em torno uma plateia de pele mais escura. Essa mesma predominância de passistas negros era observada em eventos mais formais, como na 2ª audição pública do *Grande Concurso de Marchas do Diário da Manhã*, realizado no Teatro de Santa Isabel em 1933, onde estiveram presentes a “Senhorinha” Daria Lins de Santanna e o jovem Milton Rodrigues da Silva.

¹⁰⁵ Ibidem, loc. cit.



Figura 10 - Os “meninos e o passo”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ REVISTA Pra Você. Recife, 1930. Edição VI.

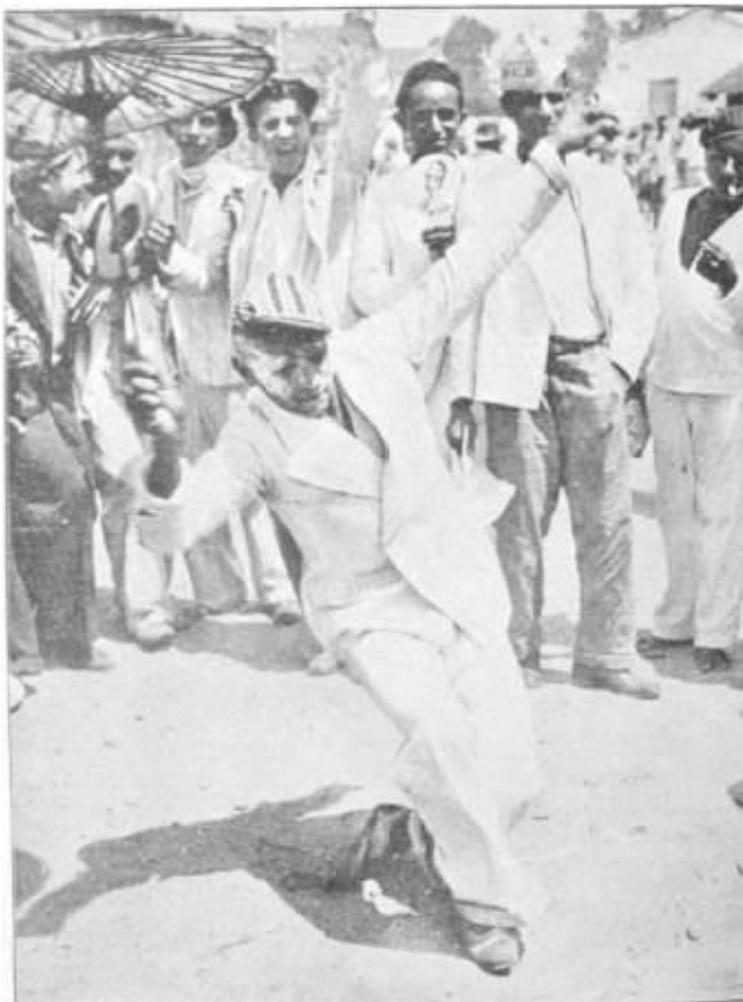


Figura 11 - O "passo e o guarda-chuva"¹⁰⁷.



Figura 12 - Milton Rodrigues da Silva e Daria Lins de Santanna¹⁰⁸.

¹⁰⁷ DIÁRIO da Manhã. Recife, 25 de Nov. 1933.

Também era possível ver negros no curso, ainda que na função de motoristas (ou *chofers*), dado que possuir um automóvel era um privilégio de poucos — o que só reforça o entendimento do Carnaval como reprodução das hierarquias sociais. Dessa forma, a “ilusória interação social ocorrida nas ruas durante o Carnaval não é sinal de integração de classes. As diferenças sociais e econômicas nela se repetem, tendo em vista que a festa não é um movimento de unificação coletiva”¹⁰⁹.

Embora os discursos da festa como inversão do cotidiano e cessação temporária das diferenças estivessem estampados nos jornais desde meados do século XIX, até o mais troloucado folião sabia que a permissividade esbarrava em leis e convenções que não ficavam suspensas durante o Reinado de Momo. Mesmo quando a realidade desmentia o mito, a culpa não recaía sobre as “promessas” da festa, viabilizando sua reprodução no ano seguinte.

Também os meios de comunicação cumprem um papel fundamental na reprodução do “sentimento democrático” que, no geral, já está fixado no “inconsciente coletivo carnavalesco” da população. Para alguns que temem o “monstro popular”, não deixa de ser interessante propagar uma democracia carnavalesca de modo que esta assumira uma qualidade de existência pela licença das autoridades; ou seja, uma “desordem” que depende da “ordem”.

Tanto o aparato repressivo estatal (físico e simbólico) como as próprias tradições organizativas da festa buscam contingenciar a brincadeira e os foliões, delimitando os espaços e as possibilidades de cada grupo e de cada indivíduo. Afinal, “o próprio carnaval também tem sua ordem e suas formalidades [...], já que existem modos prescritos de participar da festa: de dançar, cantar, vestir-se e organizar-se em grupo”¹¹⁰. Essa foi uma tendência constante nos turbulentos anos trinta, muito embora, como veremos, nenhum controle pôde inviabilizar por completo — ou indeterminadamente — as vontades de fruição social.

¹⁰⁸ **REVISTA Pra Você**. Recife, 1933. Edição XXX.

¹⁰⁹ SANTOS, 2010, p. 93.

¹¹⁰ MATTA, 1997, p. 70.

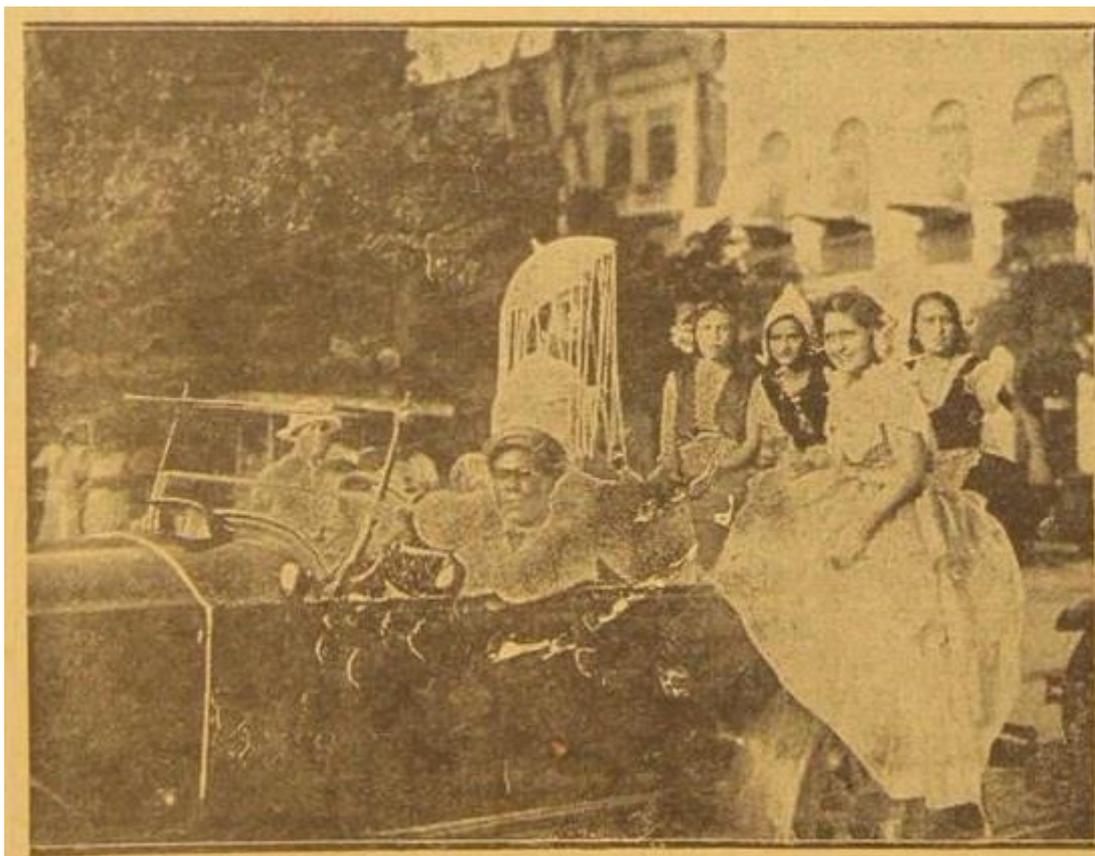


Figura 13 - O chofer negro leva as mocinhas¹¹¹..



Figura 14 - O chofer negro¹¹².

¹¹¹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 11 Fev. 1932. p. 1.

¹¹² **REVISTA Pra Você**. Recife, 1930. Edição III.

O centro do Recife e seus arrabaldes eram verdadeiros “celeiros” de dirigentes, brincantes e agremiações carnavalescas, ou, como disse o historiador Mário Ribeiro dos Santos, “*moradores-foliões*”¹¹³. Numa perspectiva que os compreendam além de uma “massa uniforme”, aqueles homens e mulheres pertencentes às classes mais baixas — na maioria negros e negras — abandonavam, ainda que “simbolicamente”, as pechas das violências e dos estigmas que o resto do ano os reservava, para então travestir-se em reis e rainhas; verdadeiros protagonistas de um reinado — o de Momo.

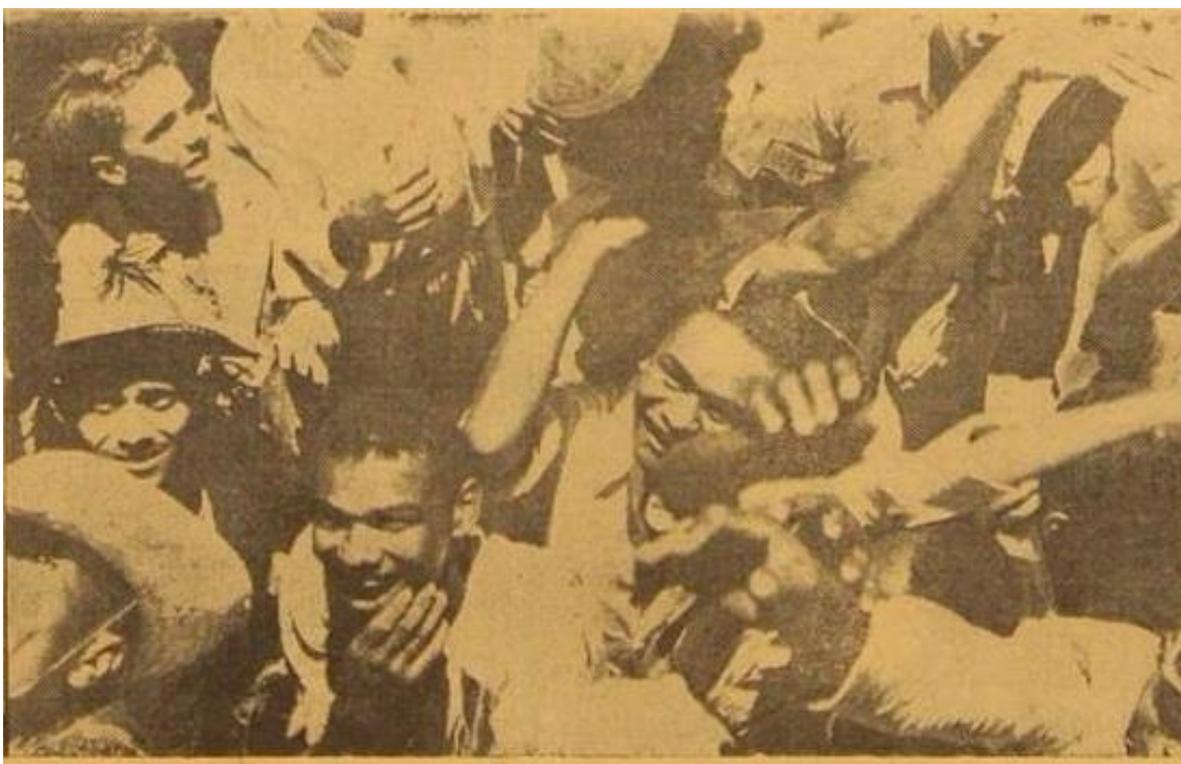


Figura 15 - Carnavais Negros I¹¹⁴.

¹¹³ SANTOS, 2010, p. 103.

¹¹⁴ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 27 Fev. 1936. p. 2.



Figura 16 - Carnavais Negros II¹¹⁵..



Figura 17 - Carnavais Negros III¹¹⁶.

¹¹⁵ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 27 Fev. 1936. p. 2.

¹¹⁶ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 27 Fev. 1936. p. 2.

Em suas andanças pelas vias públicas da cidade, os caminhos daqueles foliões se tornavam “altamente ritualizados”, não importando aonde ou como se queria chegar, “mas simplesmente [o] caminhar sem rumo e sem direção, gozando intensamente o ato de andar, ocupando as ruas do centro comercial da cidade, local das leis impessoais e desumanas do trânsito do mundo diário”¹¹⁷. Não obstante, podemos interpretar a presença negra e mestiça nas festas de cidades altamente urbanizadas como “atos de resistência”, impondo-se, ocupando espaços que normalmente participavam em posições subalternas, para então “ser vista” por “um grande público, mesmo que anonimamente”¹¹⁸.

As fotografias da época demonstram a extensão da presença negra durante os carnavais do Recife. Ainda que oscilando numericamente ao sabor dos contextos de cada ano, ela nunca se extinguiria verdadeiramente, pois ainda que as massas que afluíam para as comemorações nas principais artérias da cidade não fossem tão somente negras, estas eram agentes fundamentais para sua realização na forma popular.

¹¹⁷ MATTA, 1997, p. 117.

¹¹⁸ SANTOS, 2010, p. 84.

Protagonismo negro nas agremiações

Como já havíamos assinalado, as agremiações carnavalescas do Recife surgiram na segunda metade do século XIX e “em maior quantidade e fluência após a abolição da escravatura”¹¹⁹. Herdeiras de uma série de organizações anteriores como as irmandades, os terços e as corporações de ofício, elas orbitariam, de início, o mundo do trabalho — por isso seus nomes aludiam àquele universo¹²⁰. É justamente por pertencerem, sobretudo, à classe trabalhadora e remediada da cidade, que veremos uma predominância de pessoas de pele mais escura na sua formação.

Em geral, segundo os padrões estéticos da modernidade, os integrantes das agremiações carnavalescas classificam-se como pessoas pobres residentes em locais considerados insalubres, geralmente em mocambos ou cortiços (como alguns moradores do centro da cidade, Coelho e Casa Amarela) ou em áreas conhecidas como zonas operárias, a exemplo de Afogados e Campo Grande¹²¹.

Exatamente por estarem ligados às parcelas mais pobres da sociedade pernambucana, os primeiros clubes pedestres sofreram com os preconceitos da elite e da classe média durante o início da Primeira República, inclusive com a perseguição da polícia, principalmente os maracatus. A “ética elitista” via aquelas organizações “como andrajosos, repetitivos em suas evoluções, cantorias, pilherias e alusões. Os seus jornais considerados sem espírito, pornográficos e repletos de erros gramaticais”¹²².

As agremiações carnavalescas eram espaços de sociabilidade intensa, sendo parte fundamental do cotidiano das massas urbanas do Recife. Até certo ponto, podemos realizar um paralelo seguro com a dinâmica dos habitantes dos morros cariocas e as escolas de samba, em termos de interdependência e penetração social. Desse modo, os clubes pedestres funcionavam como verdadeiros recantos de lazer, onde seus adeptos poderiam se dirigir procurando descanso ou distração após um longo dia de trabalho. É o que ilustra, por exemplo, esse trecho da obra “*O Moleque Ricardo*”, de José Lins do Rego:

¹¹⁹ SALDANHA, op. cit., p. 29.

¹²⁰ Havia também aquelas sociedades — tendo sido as primeiras — que estavam ligadas ao mundo dos teatros e dos bailes de máscaras, pertencentes ao universo do “Grande Carnaval” das elites.

¹²¹ SANTOS, op.cit, p. 83.

¹²² ARAÚJO, 1996, p. 365.

Mas nenhuma despachava os maridos [por causa das traições]. Eles eram de clubes do Carnaval, iam para os ensaios no sábado de noite, e voltavam no domingo de tarde, quando não se botavam de lá mesmo o serviço na segunda¹²³.

Os clubes carnavalescos agrupavam uma diversidade enorme de indivíduos, não importando os credos, as raças ou as posses. Não era incomum personalidades de relevo do meio recifense e pernambucano serem associados às mais importantes sociedades carnavalescas, atraindo reconhecimento e distinção para as mesmas. Apesar disso, como diz Rita de Cássia Barbosa de Araújo, os clubes reuniam em geral pessoas cotidianamente próximas e de:

uma mesma profissão, ocupação ou local de trabalho — uma fábrica, uma casa comercial, uma rua onde se concentrassem trabalhadores de um mesmo ofício. Outras vezes, estruturavam-se tendo por base laços de parentescos, participando homens, mulheres e até crianças, ou então, de vizinhança — moradores de uma mesma rua, quadra ou freguesia¹²⁴.

As agremiações carnavalescas também alimentavam rivalidades entre elas, algo que não poucas vezes findou em sangrentos combates. A verdade é que pertencer a uma ou a outra significava defender suas cores, seus estandartes e sua tradição com muito fervor — e não apenas durante os “três dias” da folia, mas o ano inteiro, posto que o Carnaval mobilizasse seus integrantes meses antes da data oficial. Tratava-se de “uma celebração que se [relacionava] com o espaço vivido”, envolvendo “de forma ativa toda uma coletividade que participa, com maior ou menor expressão, afirmando ações, legitimando práticas, contendo as paixões, os conflitos, as crenças e as esperanças de seus próprios agentes sociais”¹²⁵. Arrastando pessoas pelas ruas, as prévias também assistiam os ensaios proporcionados pelas várias sociedades carnavalescas.

As troças são espécimes de clubes de frevo em menor dimensão, desfilando pelo turno da manhã até o final da tarde, e especialmente espalhadas pelos subúrbios. Os blocos líricos ou blocos de pau e corda surgiam de encontros familiares e da classe média, contando com uma expressiva presença feminina. Já os clubes pedestres tem um

¹²³ REGO, José Lins. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, Formato Ebook. Não paginado.

¹²⁴ ARAÚJO, 1996, p. 341-342.

¹²⁵ SANTOS, Mário Ribeiro dos. *O Carnaval de rua do Recife e a manifestação de espaços vividos: uma relação para além dos três dias de folia (1920-1940)*. In: XIII Encontro Estadual de História, 2008, Guarabira. Anais... Guarabira: UEPB, 2008. p. 1.

cortejo mais suntuoso e, normalmente, maior número de acompanhantes, preferindo sair à noite com sua orquestra de metais.

Durante a década de trinta, especialmente após o Estado Novo, diversas estratégias seriam tomadas para disciplinar o Carnaval e os tantos blocos, troças e clubes espalhados pelo Recife e em Pernambuco. No entanto, duas se destacariam nessa tarefa: a primeira com “[...] a vigilância indireta dos sujeitos integrantes dos grupos de carnaval, através da vigilância direta sobre os carnavalescos, líderes de grupos de carnaval, pelo estado”, e a segunda com a “vigilância direta dos líderes dos grupos de carnaval sobre seus filiados”¹²⁶.

Na lógica da repressão, talvez tenham sido os maracatus aquelas agremiações que mais experimentaram a instabilidade de práticas e representações, muito devido a sua conexão com as “religiões negras”. Assim sendo, tanto os maracatus como os xangôs da cidade veriam ao longo dos anos trinta sua reputação depender do contexto vivido.

•

“—Tive ocasião de assistir, no Carnaval do Recife, ao Maracatu da Nação do Leão Coroado. Era a coisa mais violenta que se pode imaginar. Um tirador das toadas e poucos respondedores coristas estavam com a voz completamente anulada pelas batidas, fortíssimo, de 12 bombos, nove gonguês e quatro ganzás. Tao violento ritmo que eu não o podia suportar. Era obrigado a me afastar de quando em quando para... pôr em ordem o movimento do sangue e do respiro”. Mário de Andrade, entre 1927 e 1929¹²⁷.

Segundo o historiador Francisco Augusto Pereira da Costa, 24 de junho de 1706 foi a primeira vez que um auto “dos Congos” foi encenado no Brasil, na vila de Igarassu¹²⁸. Adaptações dos cortejos reais africanos com influências cristãs, tais instituições eram mais do que meros espetáculos, sendo responsáveis por influenciar (administrativamente e repressivamente) a vida de todos “os negros e etnias de uma dada comarca ou distrito paroquial”¹²⁹. Eleitos ou nomeados pelas irmandades religiosas

¹²⁶ VIDAL, 2010, p. 42.

¹²⁷ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Formato Ebook. Não paginado.

¹²⁸ FERNANDES, 2007, n. p.

¹²⁹ ARAÚJO, 2003. p. 26.

dos “homens de cor”, seus préstitos ocorriam com muita pompa “em frente às igrejas do Rosário, de São Benedito e outras congêneres”¹³⁰.

Os *maracatus-nação* derivam propriamente dessas cerimônias de *Coroação dos Reis do Congo*, tendo herdado suas tradições organizativas. No entanto, é preciso considerar a historicidade das práticas e das representações dos maracatus, haja vista o discurso recorrente que os descrevem sob uma aparente imobilidade — como se o tempo nada interferisse em suas convenções.

O maracatu nação pode ser definido como uma forma de expressão que conjuga um cortejo real com seu grupo percussivo, perpassado por muitos elementos mágicos e religiosos da cultura negra pernambucana. O seu momento maior no carnaval consiste nas saídas às ruas para desfilar. Trata-se de uma manifestação performática na qual o cortejo real, composto por rei, rainha e seu séquito, acompanhado de um conjunto percussivo, de forma processionária, desfila pelas ruas da cidade ou se apresenta em passarelas e outros locais durante o carnaval¹³¹.

Desde os primeiros anos da República, os maracatus, oriundos das camadas populares urbanas, faziam a festa do Carnaval negro do Recife. Contudo, o preconceito e a repressão que eles suscitavam na elite ainda eram maiores que os reservados às troças e aos clubes pedestres, sobretudo por suas raízes socioculturais afro-negras e por suas relações com os terreiros de xangôs da cidade.

•

São vários os elementos que evidenciam a ligação entre os maracatus e o candomblé, tais como os temas cantados, o uso de determinados instrumentos, e os rituais de proteção praticados por alguns de seus integrantes. Também são os casos das calungas, bonecas negras ricamente vestidas que representam antigos ancestrais (eguns) ou orixás, e são conduzidas cerimonialmente pelas “damas do paço”, cumprindo papéis identitários e religiosos para aquelas sociedades. “Essa inter-relação entre o Carnaval e as religiões afro-brasileiras é percebida em grande parte das agremiações carnavalescas fundadas nos subúrbios da cidade pela classe pobre trabalhadora”¹³².

¹³⁰ ARAÚJO, loc. cit.

¹³¹ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação, Dossiê. 2014. p. 13-14.

¹³² SANTOS, 2010. p. 160.

Essa fundamentação sagrada, normalmente com o xangô, é o que torna os maracatus mais autênticos aos olhos de seus associados. Não obstante, essa relação não deve ser naturalizada, mas interpretada como historicamente construída¹³³. Sobre isso, o historiador Ivaldo Marciano de França Lima ressalta a plausibilidade da hipótese de que as religiões afro-descendentes “nem sempre estiveram em estreita relação com os maracatus-nação”¹³⁴. Nesse sentido, os anos trinta foram paradigmáticos, visto que os serviços de higiene mental e os estudos afro-brasileiros da época valorizavam apenas o “nagô puro”, revestindo de “impureza” as demais derivações culturais, étnicas e religiosas afro-negras — o que contribuiu para associar a jurema à influência sobre outro tipo de maracatu, o “rural” ou de “orquestra”. Assim sendo, “é possível que a relação entre xangôs e maracatus tenha sido reforçada pela necessidade que tinham os praticantes das religiões afrodescendentes de fugir à repressão”¹³⁵.

Como a relação entre maracatus e xangôs sempre ocorreu através de *estratégias adaptadas aos contextos vividos*, duas delas se destacaram: a primeira, *da proteção contra a repressão*, foi marcante dos anos vinte aos anos trinta, com os maracatus resguardando em seu interior os xangôs e as demais religiões afrodescendentes; e a segunda, com *sacralização para autenticar*, observável a partir dos anos cinquenta, quando os xangôs passaram a legitimar os maracatus enquanto práticas culturais densas.



Ainda que a maioria das representações sobre os maracatus nos anos trinta — mesmo estereotipadas — reforçasse uma associação com as religiões de matriz africana, esta “influência negra” não era bem digerida em outros espaços da cidade. Assim sendo, a despeito daquelas descrições folclóricas que classificavam os maracatus como “selvageria inocente” e “lamento do antigo escravo”, normalmente o xangô era tratado como uma praga urbana, expressão da superstição, do paganismo e do atraso da “raça negra”.

Mas essa preocupação demasiada com os terreiros da cidade pode ser também interpretada como uma demonstração de sua força naquela sociedade, ao ponto de não se restringir apenas a população pobre, mestiça e negra, mas parecer convidativa até

¹³³ GUILLEN, Isabel Cristina M. *Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída*. Ciências Humanas em Revista - São Luís, V. 3, n.2, dezembro 2005.

¹³⁴ LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-Nação e religiões afro-descendentes: uma relação muito além do Carnaval*. Revista Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 3, 2006. p. 171.

¹³⁵ LIMA, op. cit., p. 173.

para aqueles sujeitos mais abastados. Segundo uma lista divulgada pela Delegacia de Diversões Públicas, no final da década de 1930 mais de quinhentos terreiros funcionavam no Recife e em seus arredores. É também o que sugere, por exemplo, um trecho de “*O Moleque Ricardo*”, obra de José Lins do Rego, em que vemos um sacerdote de terreiro falar sobre a fineza de sua clientela:

Do Recife me chega gente aqui para essas coisas. Até um desembargador me procurou. Me alembro de um que me mandou chamar em casa. Quando cheguei lá, o homem de cama. Quem me levou foi um oficial de justiça meu conhecido. Me deixou sozinho com ele no quarto. O velho me contou tudo¹³⁶.

Ainda assim, durante toda a década de trinta a perseguição sistemática ao xangô foi costumeira, fazendo que, como adiantamos, muitos terreiros buscassem disfarçar sua atuação atrás de maracatus e outros tipos de sociedades carnavalescas. Bem como muitos pais e mães de santos foram para a cadeia ou viveram sob forte vigilância policial graças às suas práticas religiosas, tantos outros maracatuzeiros seriam alvo, sobretudo durante o Estado Novo, de acusações de estarem usando suas licenças para fins ritualísticos.

Outra estratégia parece ter sido o “acomodamento” de alguns sacerdotes de xangô em aceitarem a “folclorização” de suas práticas. Quanto a isso, a historiadora Isabel Cristina Guillen ressalta a necessidade de “considerar nesse contexto o desejo de ser aceito e de ascender que são perceptíveis em muitos pais e mães-de-santo, que cortejam esses intelectuais em busca do reconhecimento e da legitimidade”¹³⁷.



Nos anos quarenta, em pleno Estado Novo, Mário de Andrade lamentaria a dura realidade dos cultos afro-brasileiros em Pernambuco. Enviado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, o escritor e folclorista constatou que o interventor Agamenon Magalhães, junto a sua equipe política ligada ao clero católico, estava deliberadamente fechando os xangôs e apreendendo todo o material das sessões. Abalado com a brutalidade dessas medidas, ele afirmou: “quem que pode com o delírio de mando dum polícia ou dum prefeito...!”¹³⁸.

¹³⁶ REGO, 2012, n. p.

¹³⁷ GUILLEN, 2005, p. 61.

¹³⁸ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001, Formato Ebook. Não paginado.

A caçada as religiões afro-brasileiras não foi exclusividade dos anos trinta ou quarenta, tendo existido desde sempre e de formas diversas. Desde meados do século XIX os políticos municipais do Recife insistiam em proibir os batuques negros; no entanto, foi a partir de 1938 que a situação veio a se agravar num processo visivelmente descontínuo. De fato, a análise dos jornais do período revela posturas diferentes no trato com os maracatus e os xangôs da cidade. Para esses, a década de trinta significou três momentos sensivelmente distintos.

No primeiro terço, que vai de 1930 a 1933, a postura em relação aos maracatus e aos xangôs do Recife era um *misto de curiosidade e medo do desconhecido*, com algumas poucas matérias alternando denúncias sobre os “cultos bárbaros”, o “charlatanismo” e a “baderna dos batuques”, com outras notas sobre aqueles “exotismos africanos” em fase de extinção. Por seu turno, os anos de 1934 a 1936 trouxeram novas perspectivas, muito em função da realização do *I e do II Congressos Afro-brasileiros*, e da fundação da *Federação Carnavalesca Pernambucana*. A partir de então, temos uma profusão de matérias que demonstram um maior interesse nas ditas “religiões negras” e com o próprio maracatu. Embora a repressão não tenha desaparecido, nesse período verificamos a substituição da abordagem policial em prol de uma “científica”.

Os dois Congressos tentaram melhorar a imagem do candomblé para a sociedade brasileira — que no geral associavam suas práticas à bruxaria e ao atraso. Não por acaso o primeiro deles, realizado no Recife, foi apoiado de perto pelo líder do *Serviço de Higiene Mental de Pernambuco* (criado em 1931), Ulysses Pernambucano de Melo, médico psiquiatra e seguidor das teorias raciais de Nina Rodrigues e Arthur Ramos. Ulysses Pernambucano de Melo alcançaria certo relevo social durante a interventoria de Carlos de Lima Cavalcanti, dada a sua abordagem “social da psiquiatria”, acreditando que um meio social degenerado afetaria consequentemente a idoneidade mental da sua população. Enquanto esteve à frente do SHM, percorreu o universo negro dos terreiros recifenses, submetendo seus adeptos a rigorosas observações clínicas — entre elas o “exame mental”.

Também estiveram presentes no primeiro Congresso outros “médicos, psicólogos, antropólogos, sociólogos, educadores, escritores, artistas e representantes da Frente Negra Brasileira [...] apresentando teses sobre vários temas”¹³⁹. A proposta de

¹³⁹ ALMEIDA, 2001. p. 159.

aproximar intelectuais e “povo” também era uma forma de difundir um trabalho que normalmente permanecia circunscrito aos espaços acadêmicos. Em vista disso, é notório que a presença de ambos (estudiosos e “povo negro”) caracterizou a “práxis como elemento-chave” dos dois primeiros Congressos Afro-brasileiros¹⁴⁰.

A terceira fase chegou com o Estado Novo, em 1937, recrudescendo as perseguições às religiões afro-brasileiras. Com a colaboração dos principais jornais da época, promoveu-se diariamente uma campanha negativa contra os terreiros, cobrindo e justificando todos os arbítrios da polícia pernambucana. Nessa etapa, a figura do secretário de segurança, Etelvino Lins, foi a de um combatente incansável das ditas “condutas dissolventes”. A ridicularização dos “*catimbozeiros*”, “*malandros*”, “*xangozeiros*”, “*macumbeiros*”, “*feiticeiros*” e “*charlatões*”, como eram caracterizados os sacerdotes e adeptos do xangô, era como atuavam os defensores da moral e dos bons costumes.

Sob a mira do *cassetete ou do jaleco*, muitos pais e mães de santos desdobraram-se para tecer aproximações com autoridades e intelectuais, cultivando uma íntima relação diplomática com os círculos poder — inclusive denunciando os “verdadeiros charlatões” que supostamente abusassem das tradições africanas. Dessa forma, não é difícil concluir que o embate entre religião e charlatanismo foi estrategicamente utilizado pelos próprios sacerdotes para atingir seus rivais de fé.

A busca por legitimar seus terreiros poderia alcançar feitos homéricos, como no movimento de “retorno à África”, ocorrido nos anos trinta, e encampado por alguns dos mais proeminentes representantes dos terreiros da cidade do Recife desejosos por reforçar suas ortodoxias junto às tradições religiosas existentes no próprio continente africano.

¹⁴⁰ DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.



Figura 18 - Integrantes do terreiro do Babalorixá Anselmo durante abertura do I Congresso Afro-Brasileiro¹⁴¹.

Mesmo a *Frente Negra Pernambucana* (transformada depois no *Centro de Cultura Afro-Brasileira do Recife*), uma instituição de negros, endossou a acusação da existência de aproveitadores das “heranças africanas” para fins mágicos e enganosos. Foi o caso de Vicente de Lima, um dos seus fundadores e autor da obra “*Xangôs*”, de 1936. Para ele, era óbvio que a desigualdade sociocultural do negro no país era resultado da precária educação e dos “maus-hábitos” ainda em seu meio, como as “superstições primitivas”. Houve, inclusive, atividades conjuntas entre funcionários do *Serviço de Higiene Mental* e membros do *Centro de Cultura Afro-Brasileira*.

¹⁴¹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 13 de Nov. 1934.



Figura 19 - “Fetiches africanos para contemplação em museus” (à esquerda) x “Apetrechos apreendidos” (à direita): Contextos diferentes e abordagens distintas para materiais idênticos¹⁴².

Como destacamos, a relação entre maracatus e religiões afro-brasileiras se viu reforçada nos anos trinta em consequência da forte repressão estatal. Essa proximidade também era vista, por exemplo, quando os sacerdotes de terreiro iam prestar depoimento no mesmo espaço destinado para as sociedades carnavalescas. Ao reservar o cadastro dos xangôs para o *Departamento de Diversões Públicas*, onde seria feito um exame de sanidade mental, buscava-se deslegitimar suas práticas sagradas, tratando-os não como religião, mas como brincadeiras. Isso não passaria despercebido por uma de suas vítimas, Mãe Lídia, Yalorixá recifense que se insurgiu com o delegado:

— Estão achando que nós somos doidos? [...] E por que estamos registrados neste Departamento de Diversão? [...] Olhe, doutor, ontem eu vi dois homens tirando licença para armar um circo no mesmo lugar que vamos tirar as nossas, eu acho que tudo isso está errado, por que fazer este exame? Nós não somos doidos nem palhaços¹⁴³.

•

Durante os anos trinta, a realidade dos maracatus-nação também não seria homogênea. Após o *I Congresso Afro-brasileiro* e os esforços da *Federação Carnavalesca Pernambucana*, aquelas agremiações saíam do quase total obscurantismo do início da década para se converter numa manifestação cultural

¹⁴² **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 14 de Nov. 1934 (imagem à esquerda); Idem. Recife, 03 de Set. 1938 (imagem da direita).

¹⁴³ CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira; KOURYH, Jussara Rocha. *Religiões afro-brasileiras: perseguições antigas e novas*. Revista de Teologia e Ciências da Religião da Unicap, Recife, V.5, n. 1, dez/2015. p. 168.

importante, passando a ser vistas como reminiscências africanas na cidade. Os maracatus também souberam aproveitar o “bom momento” institucional ao seu favor, reforçando ainda mais os aspectos “tradicionais” de suas performances.

Na esteira da maior aceitação da cultura afro-negra, a FECAPE se mobilizaria para colocar o maracatu no rol das “autênticas” modalidades do Carnaval do Recife. Assim sendo, o maracatu se juntava ao frevo e aos caboclinhos na tríade identidade da festa pernambucana, sendo responsável pelo seu lado “negro”. Não podemos ignorar que essa “folclorização” bem poderia atuar como apaziguadora das tensões sociais, operando para “manter os negros no seu devido lugar”¹⁴⁴.

O ano de 1936 foi pedagógico para o Carnaval do Recife. Com a *Federação Carnavalesca* consolidada, suas ações planejaram não somente “resgatar” e “resguardar” as tradições carnavalescas locais, mas também aproximar o recifense daquelas mais “originais”. Desse modo, quase todos os dias poder-se-ia observar uma profusão de matérias, artigos e notas “educando” o leitor sobre a natureza daquelas “agremiações negras”, suas personagens, seus adereços e significados.

Apesar de os maracatus-nação cumprirem o ano inteiro uma tarefa social importante para comunidades que estavam sediados — em geral nos bairros mais pobres —, os concursos da FECAPE eram os momentos de maior esplendor para aquelas agremiações. Saindo em caminhada desde suas sedes, os maracatus passavam pelas residências de alguns dos mais importantes sujeitos da cidade, para só depois desfilarem em frente ao palanque da *Federação*, na Praça do Diário.

¹⁴⁴ GUILLEN, 2005, p. 66.

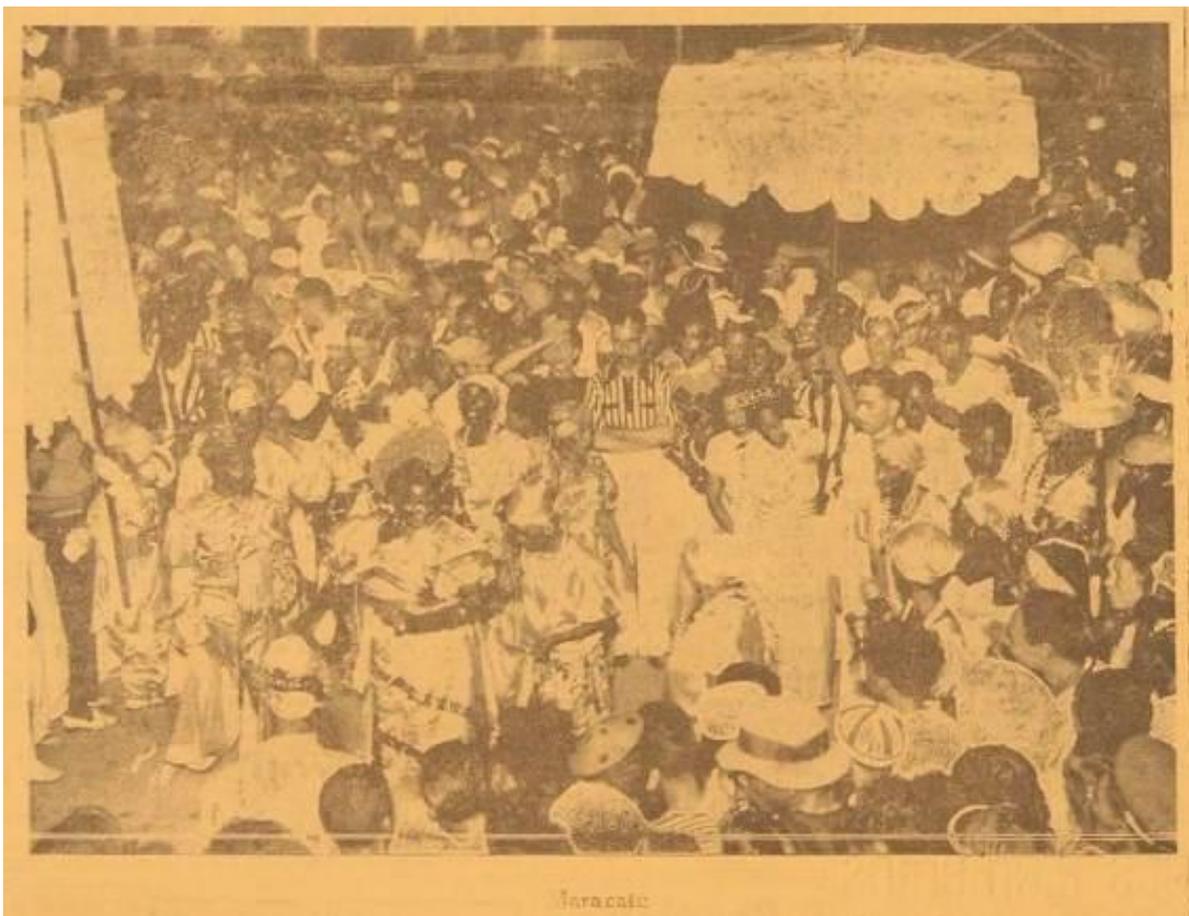


Figura 20 - “Maracatu na Praça do Diário”¹⁴⁵.

O papel da FECAPE na valorização do maracatu-nação não deve ser menosprezado. De fato, a organização conseguiria trazê-lo para o centro da maior festa pernambucana, apesar do custo da sua quase total submissão. No entanto, se constataremos que na primeira metade dos anos trinta era vedado aos maracatus passarem pelas principais artérias da cidade, nem eram incluídos nos certames de agremiações carnavalescas, e também a quase inexistência de verbas públicas, além da marginalidade que estavam historicamente condenados, haveremos de reconhecer uma real mudança de condição. Isso posto, é totalmente compreensível o sentimento de gratidão dos maracatuzeiros com os dirigentes da *Federação*. Contudo, esse reconhecimento por vezes gerava situações embaraçosas, como no “*Concurso do passo das rainhas do maracatu*” em que “ringues” foram montados para entreter o público com aquela “gente pitoresca”.

¹⁴⁵ DIÁRIO da Manhã. Recife, 22 de Fev. 1939. p. 4.



Figura 21 - “O concurso do passo das rainhas do maracatu na II Festa da Mocidade”¹⁴⁶.

A “identidade negra” dos maracatus, mesmo naquele contexto de exaltação da mestiçagem, não garantia o protagonismo no Carnaval do Recife, mantendo-se a pecha de eternos coadjuvantes. Isso era perceptível nas menores quantias municipais e estaduais recebidas, na reduzida cobertura jornalística e também no fracasso dos “maracatus-canção”, que não conseguiriam se estabelecer comercialmente a maneira das marchinhas e do próprio frevo.

Por sinal, a *essencialidade negra do maracatu* sempre girou em torno de representações que o ligavam a mitos de origem advindos de um passado remoto e incerto. Toda a experiência com os maracatus perpassava a noção de uma jornada de retorno ao continente africano, “como se fossem práticas imóveis no tempo e no espaço”¹⁴⁷. Em termos gerais, a memória era um componente fundamental para descrevê-los, recordando, sobretudo, aquelas lideranças importantes para cada agremiação.

¹⁴⁶ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 16 de Jan. 1938.

¹⁴⁷ LIMA, 2006, p. 168.

O paternalismo era evidente na relação entre intelectuais e maracatuzeiros do Recife. É o que vemos, por exemplo, na visita do “*Maracatu Elefante*” à redação do *Diário de Pernambuco* em 19 de fevereiro de 1936. Ao narrar a vinda de uma corte “*curiosa e típica*”, o colunista iniciava descrevendo como “*começaram a vir de longe uns baques surdos num rythmo selvagem. O bombo, o gonguê, o ganza, a caixa e toda a variedade dos instrumentos de percussão funcionavam numa ordem barbara*”. Dentro da redação, a conversa entre o “Dr. Gogol” e a rainha “Maria Júlia do Nascimento” começaria num íntimo “*que é que ha, minha velha*”, expressando a típica *infantilização do negro* que o psiquiatra Frantz Fanon traduziu brilhantemente como “um branco, dirigindo-se a um negro, comporta-se exatamente como um adulto com um menino, usa a mímica, fala sussurrando, cheio de gentilezas e amabilidades artificiosas”¹⁴⁸.

Também as representações dos maracatus eram um fenômeno à parte, seguindo o conjunto de imagens descrito pela psicanalista Neusa Santos Souza em que “o irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro”¹⁴⁹. Na matéria do *Diário da Manhã* de 03 de março de 1935, escrita por Lucillo Varejão, vemos sua percepção do “verdadeiro e único Carnaval”:

Somente se encontra o Carnaval verdadeiro, gosado ou melhor exercido como a unção de um ritho, entre os velhos dansadores de maracatú. **Nenhuma ideia mais exacta do ridiculo carnavalesco do que a dessa gente singular e nenhuma festa mais agradável de côr, de pittoresco, de personalidade.** (grifo nosso).

O trecho acima exemplifica uma perspectiva que enxergava o negro como um *estágio evolutivo* ou como *bastião de uma primitiva humanidade* a ser revivida a cada vez que a vida estivesse excessivamente mecanizada. Logo, em algumas ocasiões o maracatu poderia não expressar unicamente um “culto à ancestralidade africana”, mas também uma “arca da tradição carnavalesca recifense”, sempre ameaçada pela uniformidade do presente.

Hontem, relegado à escuridão dos suburbios, raramente aparecendo nas arterias principaes durante o triduo de Momo, a Federação Carnavalesca dispensou um certo interesse ao maracatu, reanimou-o, trouxe-o das viellas anonymas dos arrabaldes para o centro ruidoso da cidade. E o povo adheriu,

¹⁴⁸ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 44.

¹⁴⁹ SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. P. 26-27.

principalmente talvez, porque o tam-tam africano persiste, no subconsciente colectivo dum povo de mestiços. E tudo está exigindo que o maracatú permaneça, **na sua simplicidade tosca, primitiva, como principal característica do Carnaval pernambucano**¹⁵⁰. (grifo nosso).

Entretanto o protagonismo negro não se resumiu aos maracatus. Assim como nos primeiros anos dos clubes pedestres na cidade do Recife, ainda no século XIX, poderíamos constatar a presença de pessoas negras presidindo as mais importantes agremiações carnavalescas da cidade, um cenário semelhante era visto durante e a década de trinta.

•

Quando indagado sobre a expectativa do clube “*Toureiros de Santo Antônio*” para o Carnaval de 1933, seu então presidente, Alfredo Pio, não vacilaria: “*Como não? Este anno os ‘menino’ não farão feio. Aqui, é na lança...Touro brabo cahiu no laço fica manso...*”¹⁵¹. A imagem de Alfredo Pio da Silva, que também presidia a “*Troça Pão Duro*” — na época uma das mais importantes troças da cidade, contando com um coral feminino de “40 moças e o masculino composto de 28 rapazes” e também uma orquestra de 36 músicos — aparecia associada a outro sujeito elegante e orgulhoso, Pedro Alves, fundador, anos antes, daquele mesmo *Toureiros*. “Meu fio”, como ficou conhecido, foi um dos mais importantes líderes daquele clube. Em entrevista, Alfredo Pio diria que Pedro Alves era um “folião animado”, requisito mais do que necessário para presidir uma grande agremiação carnavalesca¹⁵².

Em comum, ambos foram homens negros que presidiram algumas das mais importantes sociedades carnavalescas da cidade, tendo sido ilustres personagens do Carnaval recifense. Descrito como “*o folião mór do tradicional club dos gazeteiros*”, Pio da Silva chegaria até o posto de membro da comissão fiscal da *Federação Carnavalesca Pernambucana*.

¹⁵⁰ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 09 Fev. 1937. p. 2.

¹⁵¹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 17 de Fev. 1933. p. 9.

¹⁵² PIO, Alfredo. *Nos domínios da folia: A cooperação dos Toureiros de Santo Antonio no Carnaval pernambucano*. **Diário da Manhã**, Recife, 17 fev. 1933. p. 2.



Figura 22 - "Sr. Alfredo Pio"¹⁵³.

Folião de longa data, em 1930 teria sido exonerado de outro respeitável clube pedestre, o "Vassourinhas". No entanto a influência de Alfredo Pio não parece ter ficado limitada ao Reinado de Momo, como demonstra o *Diário da Manhã* de 28 de fevereiro de 1931, em que o mesmo surge como Vice-Orador e membro da diretoria da sociedade "União Beneficente Familiar Amôr e Harmonia". Sua proeminência social, assim como sua capacidade de circular pelos espaços políticos da cidade, parece exemplificar a vida de alguns outros dirigentes negros dos grandes clubes, troças e blocos do Recife. Seu comparecimento a uma ceia íntima em comemoração a eleição do Deputado "Antonio Netto", realizada às 21 horas no Hotel Caxias, no ano de 1933, também sugere uma aproximação real com pessoas poderosas. Três anos depois, em 1936, acumulando cargos importantes e ostentando uma notória reputação, Alfredo Pio da Silva faleceria em sua residência na Rua Dr. Feitosa, número 271, bairro do Cordeiro.

¹⁵³ DIÁRIO da Manhã. Recife, 13 de Nov. 1934.

Durante os anos trinta, Adolpho Correia, também presidente dos valorosos “*Toureiros de Santo Antônio*”, foi capaz de rivalizar com Alfredo Pio em prestígio social. Líder não só daquela agremiação, como da Troça “*Lingarudos de Santo Antonio*”, a biografia de Adolpho Correia foi, em certos aspectos, semelhante à de Pio. Em 1930, por exemplo, foi eleito conselheiro e membro da diretoria da “*União Beneficente dos Proletários de Pernambuco*”, o que nos faz deduzir que esses homens e mulheres não apenas protagonizavam funções nas sociedades carnavalescas, sendo verdadeiramente engajados no meio social recifense.



Figura 23 - “Sr. Adolpho Correia”¹⁵⁴.

Muitos daqueles dirigentes negros não nasceram em “berço de ouro”, tendo que buscar um lugar ao sol numa sociedade racista e que dispunha de poucas oportunidades de ascensão social. No caso de Adolpho Correia, em 1935 surge como capitão reformado do Club P. M. Morava então no bairro de Campo Grande, local onde realizaria diversas reuniões e jantares com pessoas de relevo da FECAPE — na qual também foi diretor. Bem articulado e alinhado aos interesses daquela organização,

¹⁵⁴ REVISTA O Corta Jaca. Recife, 1934.

Adolpho Correia logo influenciaria a Troça “*Linguarudos*” a adotar as polêmicas fantasias de “cunho pernambucano” para o Carnaval de 1938.



Figura 24 - “Integrantes da Troça Linguarudos de Santo Antonio fantasiados à tradição pernambucana”¹⁵⁵.

¹⁵⁵ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 09 de Fev. 1937.



Figura 25 - "Reunião de ilustres convidados da residência do sr. Adolpho Correia, presidente do Linguarudos"¹⁵⁶.

Outro membro diretor da Troça "*Lingarudos de Santo Antonio*" foi José Lino, redator chefe daquela agremiação no ano de 1937. Não foram encontradas maiores informações de sua vida, mas pela função que desempenhava é possível supor que não se distanciasse muito dos outros importantes dirigentes carnavalescos: homens e mulheres não tão bem-nascidos, e que precisavam lutar para ascender em uma sociedade que reservava aos negros as mais baixas posições sociais.

¹⁵⁶ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 18 de Dez. 1936. p. 2.

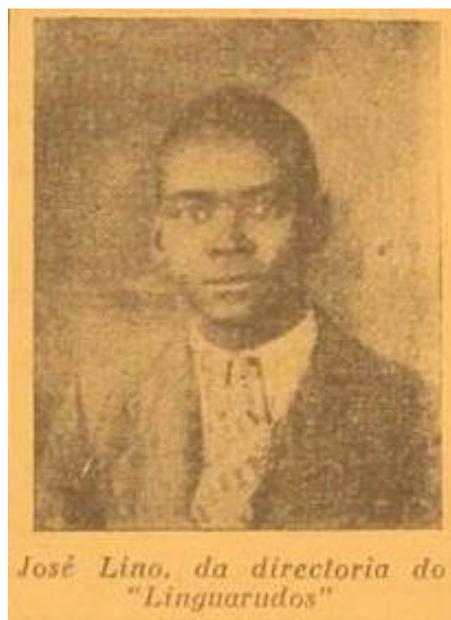


Figura 26 - “José Lino”¹⁵⁷.

A complexidade da questão racial no Brasil pode ser notada entrecruzando duas matérias achadas na mesma página do *Diário da Manhã* de 21 de dezembro de 1934. A primeira delas trazia a notícia de um ato condenável ocorrido do estado do Texas, Estados Unidos, onde quatrocentas pessoas brancas teriam arrastado e incinerado o cadáver de um homem negro em plena praça pública. Em contrapartida, logo abaixo estava a imagem de Dona Isabel de Oliveira, presidente de honra do tradicional “*Club das Pás*”, e parecendo estampar orgulhosa suas joias e sua negritude.

Sua fotografia mostrava uma mulher de meia idade “bem-vestida” e com olhar seguro. Toda a descrição cerimoniosa dispensada àquela matriarca do *Club das Pás*, tratada como “dona”, reforça seu prestígio social alcançado dentro do universo carnavalesco. A comparação lógica entre uma matéria e outra, mesmo despropositada, reforçava o mito da democracia racial no país, visto que paralelamente ao “racismo brutal” dos EUA, estava Dona Isabel de Oliveira a ilustrar uma sociedade brasileira “livre de preconceitos”.

¹⁵⁷ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 10 de Jan. 1937. p. 2.



Figura 27 - “D. Isabel de Oliveira”¹⁵⁸.

Sua importância para o famoso “*Club das Pás*” era tamanha que ela ganharia uma marcha homônima em 1934; para um ano depois, no dia 01 de junho de 1935, vir a falecer em sua residência na Rua da Palma, número 89 — famosa via carnavalesca naqueles tempos. Aos quarenta e três anos de idade, deixava seu esposo, “João Baptista de Oliveira”, e também duas filhas menores.

Os dirigentes não ficavam restritos a uma única agremiação. Pelo contrário, circulavam por várias delas sendo eleitos para diferentes cargos; brigavam, cometiam irregularidades e eram exonerados; e também fundavam outras sociedades — nunca abandonando completamente o Carnaval. Suas vidas, seus empregos, suas casas, suas mortes; tudo girava em torno da festa o ano inteiro. Com o Reinado de Momo, suas vidas ganhavam maior sentido e relevo social, passando a serem respeitados por políticos e pela “intelectualidade” da cidade. De fato, compunham uma espécie de elite do Carnaval do Recife, destoando da maior parte das representações que envolviam a população negra na imprensa local, quase sempre relegada às páginas policiais.

Se parte considerável dos diretores dos clubes pedestres eram negros, o mesmo não era visto nos grandes clubes fechados, que pertenciam, por sua vez, aos ricos

¹⁵⁸ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 21 de Dez. 1933. p. 1.

empresários de uma elite branca. Isso reforça a tese de que nem todos os espaços do carnaval eram democráticos e que a festa por si só não era um momento de “confusão” de hierarquias sociais.

Ao rastrear a vida de alguns daqueles mais proeminentes protagonistas negros durante os anos trinta, percebemos certos padrões biográficos. Além de quase todos terem se envolvido em algum grau com a *Federação Carnavalesca Pernambucana*, vários estavam dentro de centros beneficentes e irmandades religiosas. Foi o caso de Augusto Bandeira de Mello, que aparece em 1933 à frente do Bloco “*Batutas de São José*” e de seu coral composto por “60 moças phantasiadas com a sua grande orchestra”¹⁵⁹. Anos antes, em 1931, ele teria sido eleito juiz e membro dirigente da “*Confraria de Nossa Senhora do Bom Parto*”.

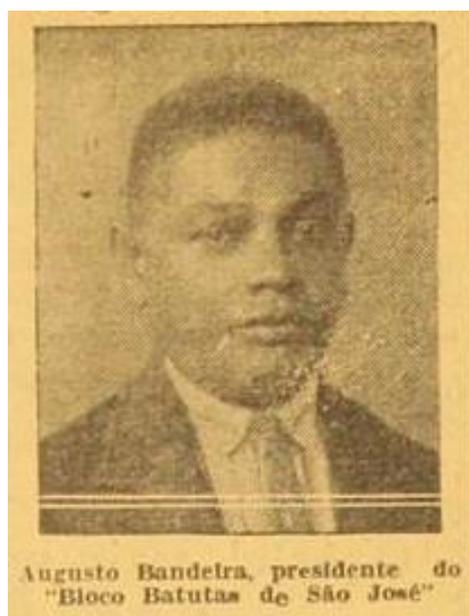


Figura 28 - “Augusto Bandeira de Mello”¹⁶⁰.

Outros também eram maestros e produziam músicas para suas próprias agremiações, tal como Leovigildo Alves da Silva, presidente do “*Club das Pás*” em 1933. Nesse mesmo ano, Leovigildo aparece no *Diário da Manhã* de 18 de novembro como sendo o letrista da marcha “*Gonçalves Maia*”, executada pela primeira vez ainda no Carnaval de 1912. Além de compositor, parecia estar sempre envolvido com a cena

¹⁵⁹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 22 de Nov. 1933. p. 1.

¹⁶⁰ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 22 de Nov. 1933. p. 1.

cultural da cidade, tendo em vista que em 1931 seu nome consta como sócio habitual do grupo de teatro “*Gente Nossa*”.

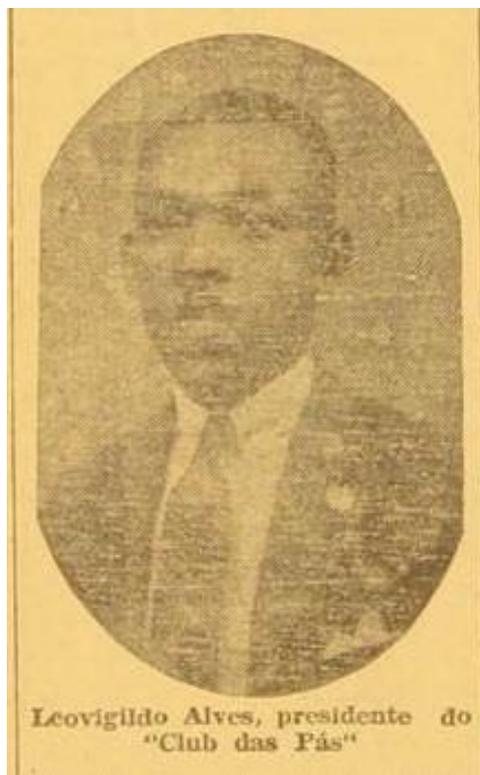


Figura 29 - “Leovigildo Alves”¹⁶¹.

Já Theophilo Bandeira, “*o braço forte do Batutas da Boa Vista*”, como o descreveu em 1934 a revista carnavalesca “*O Corta Jaca*”, acumulava as funções de presidente e maestro daquela agremiação. Além de regente e conhecido professor de música da cidade, era comerciante. Com a fundação da FECAPE em 1935, e ocupando o posto de maestro da orquestra do Bloco “*Turunas de São José*”, executou uma marcha dedicada a alguns representantes do alto escalão da *Federação*, como J. P. Fish e Arlindo Luz.

¹⁶¹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 21 de Dez. 1933. p. 1.

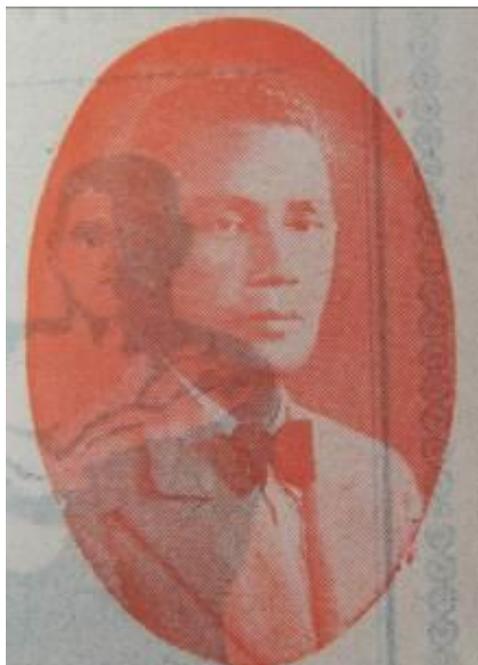


Figura 30 - “Theophilo Bandeira”¹⁶².

Outro aspecto relevante foi a aproximação entre a *Frente Negra Pernambucana* e as agremiações carnavalescas. Por estarem majoritariamente enraizados nas camadas mais pobres e proletárias da cidade, os clubes eram terrenos férteis para a penetração de ideologias políticas, um dos motivos da vigilância constante sobre seus quadros. No entanto, o grande número de negros associados àquelas sociedades carnavalescas também atrairia os olhos da FNPE — desejosos em transformar em fretenegrinos aqueles brincantes. É o que sugere duas notícias divulgadas entre os dias 08 e 12 de maio de 1935, no *Diário de Pernambuco*. Ambas noticiavam uma série de palestras realizadas nas sedes do Bloco “*Flor da Lyra*” e do Clube “*Lenhadores*” por ocasião do dia treze de maio, data da abolição da escravatura no Brasil.

Estudos como os de Fátima Aparecida Silva (2008), Petrônio Domingues (2007) e Flávio Gomes (2005) revelam a dificuldade de as *Frentes Negras* atraírem, durante os anos trinta, a população negra mais pobre e menos instruída. Assim sendo, em Pernambuco pareceu uma estratégia interessante tentar se aproximar das agremiações, afinal, muitas delas eram protagonizadas por pessoas negras. Todavia, mesmo com a destacada relevância social e carnavalesca de alguns daqueles dirigentes, parece-nos que eles não chegaram a integrar de fato — e numericamente relevante — as fileiras da

¹⁶² REVISTA O Corta Jaca. Recife, 1934.

FNPE, o mesmo podendo ser dito em relação aos compositores negros do Carnaval do Recife.

Esse afastamento pode ser explicado por dois fatores: o primeiro deles pelo receio de estar associado a qualquer mobilização política, sempre ameaçada pelo Estado autoritário pós-trinta; assim como pelas constantes acusações que as *Frentes* recebiam de estarem supostamente “criando um problema racial no país”. Também não nos esqueçamos de que as Frentes Negras seriam perseguidas ou fechadas junto aos partidos políticos quando instalado o Estado Novo. A outra justificava era por questões de afinidade e conduta, haja vista que a proposta moralista da FNPE poderia não empolgar aqueles dirigentes, integrantes e compositores foliões mais afeitos a uma vida boêmia e desregrada. É o que aponta as palavras de José Vicente Rodrigues Lima, um dos líderes da *Frente Negra Pernambucana*:

Assim está formada em Pernambuco uma associação, não para pedir aos governos uma subvenção para blocos ou clubes carnavalescos, mas para pregar a unificação de todos os negros do Brasil para defesa de seus interesses, a fim de derrubar de uma vez para sempre o complexo de inferioridade e ensinar ao negro brasileiro a ver o homem pelo homem e não pela qualidade, (pela cor da epiderme)¹⁶³.

Publicado em 1937 em um documento intitulado “*O que querem as associações dos elementos de cor e as frentes organizadas no Brasil*”, Vicente Rodrigues Lima parece não ter escolhido acidentalmente comparar os propósitos das *Frentes* com as das agremiações. Algo que podemos interpretar é que a sua crítica reconhece involuntariamente a relevância daquelas sociedades carnavalescas para o meio negro da cidade. Não obstante, a presença negra nas agremiações ia além daquelas lideranças de maior relevo, sendo observada na maioria das fotografias em que apareciam seus integrantes.

¹⁶³ SILVA, Fátima Aparecida. *Frente Negra Pernambucana: visão crítica sobre a ausência da população negra nos sistemas de educação na década de 1930*. Itabaiana: GEPIADDE, Ano 4, Volume 7 | jan-jun de 2010.

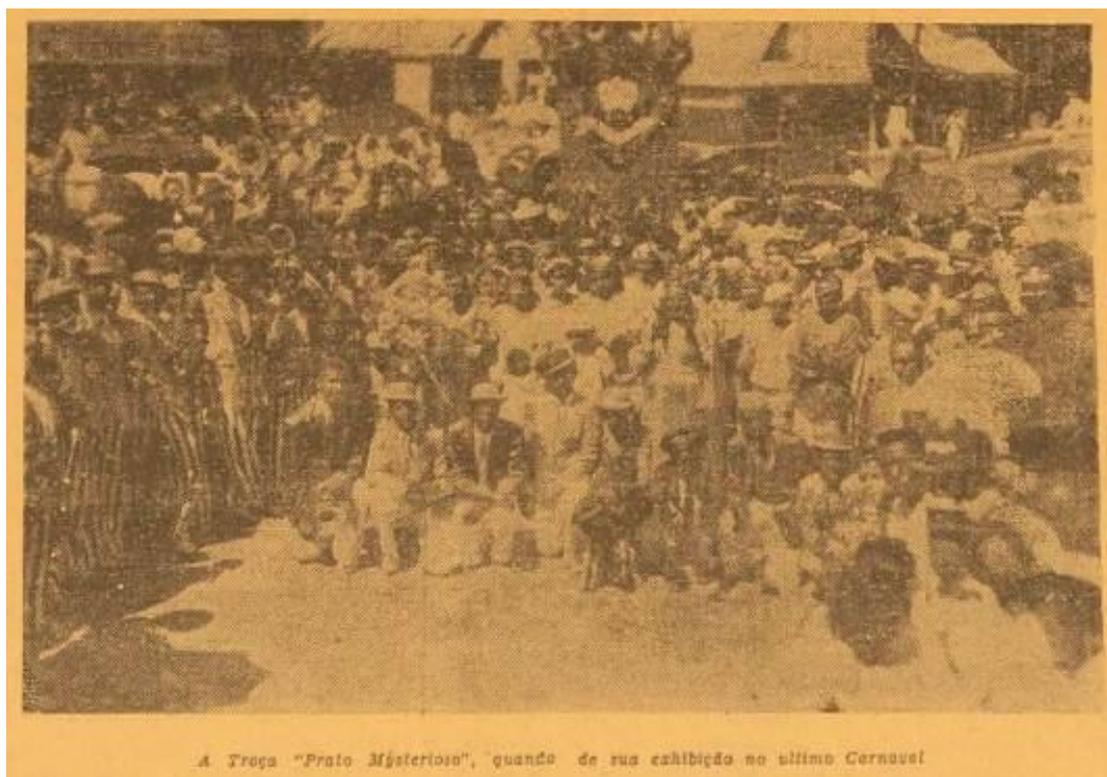


Figura 31 - "A Troça Prato Mysterioso"¹⁶⁴.



Figura 32 - "Bloco Cara Suja"¹⁶⁵.

¹⁶⁴ DIÁRIO da Manhã. Recife, 27 de Dez. 1936. p. 22.

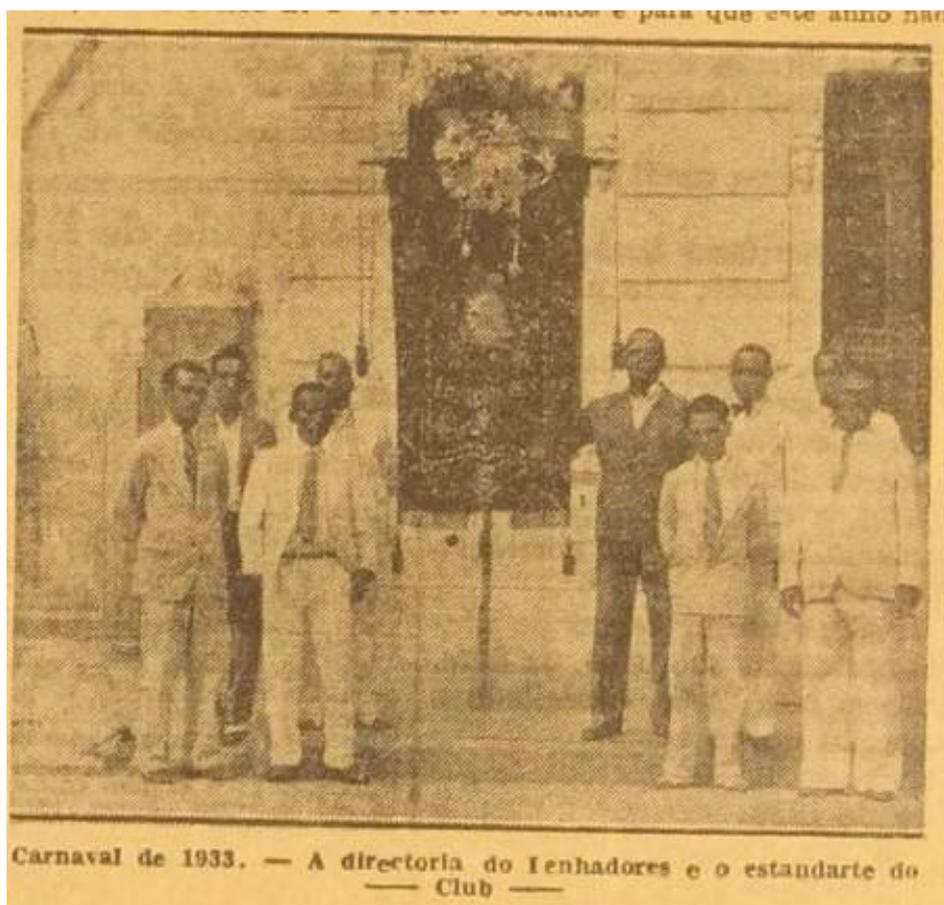


Figura 33 - “Diretoria do Clube Lenhadores”¹⁶⁶.

Para a população negra do Recife dos anos trinta, ingressar em uma sociedade carnavalesca significava obter um reconhecimento social que a vida cotidiana normalmente inviabilizava. Desse modo, as “associações carnavalescas funcionavam como um canal de expressão e de acesso da classe trabalhadora ao mundo da ordem constituída”¹⁶⁷, servindo, também, como um espaço comunitário e recreativo para as parcelas mais pobres da sociedade.

¹⁶⁵ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 27 de Fev 1938.

¹⁶⁶ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 04 de Fev. 1934. p. 21.

¹⁶⁷ ARAÚJO, 1996, p. 348.

A experiência musical no Recife e os musicistas negros no Carnaval da cidade

A indústria fonográfica brasileira sempre acompanhou de perto as inovações mercadológicas e tecnológicas globais na manufatura e na reprodução de fonogramas [A superfície material em que os sons formadores da “música” estão gravados, tais como os primeiros cilindros comercializados, os discos de vinil ou de 78 rotações, a fita cassete ou o CD. Seu objetivo é ser consumido e reproduzido. Sua existência revolucionou a experimentação musical.]. Assim sendo, no início do século XX, o país já dividia com outras duas potências econômicas a liderança mundial em vendagem, produção e estabelecimento de empresas no setor fonográfico. Para se ter uma ideia, calcula-se que até 1903, cerca de três mil músicas, poemas e discursos foram gravados pelo pioneiro Fred Figner no Brasil. Esses números tornavam o país o terceiro maior em produção fonográfica da época, atrás apenas dos Estados Unidos e Alemanha. Como disse o historiador Marcos Napolitano, “estamos lidando com uma indústria fonográfica muito antiga e bastante capitalizada, que figura entre as maiores do planeta”¹⁶⁸.

O cançonetista pernambucano “Cadete”, um dos primeiros intérpretes da época das gravações fonográficas no país¹⁶⁹, é uma prova cabal de que Pernambuco logo existiu para o mercado da música¹⁷⁰. O próprio Frederico Figner, tcheco e pioneiro do ramo no Brasil, cedo divulgou o *fonógrafo* na cidade — a mais “nova tecnologia de reprodução musical”. Dessa forma, quando se iniciou a produção em massa de fonogramas, no ano de 1904, Pernambuco rapidamente seria introduzido naquela recente lógica industrial, visto que dois anos depois, casas que antes tão somente comercializavam instrumentos e partituras, passariam também a vender discos¹⁷¹.

A partir de então, com o mercado fonográfico em franco desenvolvimento nos anos seguintes, o período que englobaria o final da década de vinte e toda a década de trinta seria fundamental para o desenvolvimento da *música popular urbana* na sua forma moderna. Para o historiador José Geraldo Vinci de Moraes, uma mudança real seria observada não apenas no progresso das formas de gravação (que passou a ser

¹⁶⁸ NAPOLITANO, 2002. p. 36.

¹⁶⁹ No final do século XIX.

¹⁷⁰ SALDANHA, 2008. p. 273.

¹⁷¹ *Dossiê de Candidatura do Frevo para Patrimônio Imaterial do Brasil*, 2006, p. 52.

elétrica em 1927), difusão, reprodução e consumo musical, mas também no próprio “cotidiano das pessoas”, “transformado irreversivelmente pelo rádio, [pelo] disco, [pela] profissionalização dos artistas, [e pela] lógica dos espetáculos e imprensa especializada”¹⁷².



Naturalmente, as tecnologias concebidas pela indústria fonográfica nos anos trinta estavam em seus primórdios. Assim como os sons eram gravados em discos feitos de um material semelhante à cera e com pouca capacidade “armazenativa”, o suporte pelo qual se ouvia música eram os pesados e ruidosos *gramofones*, criados ainda em 1888 pelo alemão Emil Berliner. O processo de gravação musical também era oneroso e limitado, visto que o registro dos sons pelos captadores exigisse uma grande potência vocal e poucos erros dos músicos e intérpretes.

Em geral o gramofone e o rádio eram artefatos de alto valor, o que reduzia o público habilitado a tê-los em suas residências. No entanto, a população mais pobre do Recife não estava completamente excluída do convívio daqueles equipamentos, pois, assim como ocorria com os jornais naquela cidade de tantos analfabetos, pessoas das classes mais baixas e menos escolarizadas podiam se informar e se entreter junto a outros indivíduos que os possuíssem. Ainda assim, o preço elevado daqueles bens contribuía para “um caráter elitizado” da programação radiofônica¹⁷³, perceptível nas muitas “músicas clássicas” e nas poucas “canções populares” veiculadas na maior parte do tempo.

¹⁷² MORAES, 2000. p. 216.

¹⁷³ TATIT, Luis. *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 62.



Figura 34 - “O radio receptor ideal para as famílias”¹⁷⁴.

Esse “elitismo” do mercado fonográfico era observável também nos anúncios de suportes e fonogramas, como para os “*Discos Columbia viva-tonal*”, publicada no *Diário da Manhã* de 9 de abril de 1930. Exaltando sua condição de marca gravadora das “*melhores músicas populares*” e das “*obras primas dos imortais*”, essa divisão classificatória explicitava a distinção existente entre as músicas consideradas “obras primas” (ou seja, a música erudita) daquelas qualitativamente inferiores (a música popular). Também se sobressai o fato de a maior parte dos anúncios comerciais usarem representações de pessoas brancas e “bem vestidas”, revelando sua clientela habitual.



Figura 35 - “Discos Columbia viva-tonal”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ REVISTA *Prá Você*. Recife, 1930. Edição 1.

¹⁷⁵ DIÁRIO *da Manhã*. Recife, 09 de Abr. 1930. p. 3.



Os anos trinta do século XX ficariam conhecidos como a *Era de ouro do Rádio no Brasil*. Para que a expansão das programações radiofônicas se tornasse possível, foi de suma importância a autorização da publicidade comercial nas rádios, ato do então presidente Getúlio Vargas, em 1932. Antes disso, as emissoras não apenas funcionavam de modo semiprofissional, como também eram enxergadas mais como veículos educativos do que como formas de divertimento¹⁷⁶. Com o passar dos anos trinta, o rádio seria usado também para “doutrinar” a sociedade brasileira, tanto promovendo os “ideais da nova nação”, como “espalhando a imagem onipresente de Vargas por todo o país”¹⁷⁷.

O desenvolvimento das atividades radiofônicas no Brasil também esteve diretamente ligado à consolidação do seu campo “musical popular”. Na década de trinta, a expansão das emissoras de rádio e das formas industriais de produção fonográfica modificariam profundamente as práticas dos artistas, que passariam a ser adaptadas às exigências mercadológicas e tecnológicas da época. Essa tendência formaria modelos comercialmente padronizados, ou *standardizados*, como assinalou Theodor Adorno¹⁷⁸. Ainda assim, o crescimento da radiodifusão inegavelmente contribuiu para a própria “democratização da música”¹⁷⁹, atendendo “as crescentes demandas da massa de ouvintes em formação”, e também auxiliando a escoar “uma rica produção musical iniciada e existente nos centros urbanos em expansão desde o começo do século”¹⁸⁰.

As transformações musicais, como assinalou Juan Pablo González e Claudio Rolle, são impossíveis de serem interpretadas plenamente sem considerar o seu em torno:

las relaciones entre música y tecnología adquieren gran parte de su sentido en relación al trasfondo económico y político de los medios; y que las relaciones entre tecnología, música y mass media no pueden ser entendidas prescindiendo de las exigencias

¹⁷⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Rádio e música popular nos anos 30*. Revista de História, ed. 140, 1999. p. 77.

¹⁷⁷ LENHARO, 1986. p. 42.

¹⁷⁸ ADORNO, 1994. p. 115-146.

¹⁷⁹ CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e história: Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?* Revista de História, São Paulo: 2007. p. 27.

¹⁸⁰ MORAES, 1999, p. 76.

estructurales y de las necesidades históricas de la comunicación musical¹⁸¹.

No Recife, a história da música popular na cidade se confundiu com a da *PRA-8 Rádio Club de Pernambuco*, fundada em 1919. Uma das primeiras emissoras de rádio do Brasil, a *PRA-8* — graças a seus potentes equipamentos operando em ondas curtas e médias — seria fundamental para divulgar a música pernambucana além das suas fronteiras geográficas. Embora alguns ponderem o fato de Edgar Roquette-Pinto ter fundado, em termos legais, a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*, no ano de 1922, a *Rádio Clube de Pernambuco* reconhecidamente tenha feito a primeira transmissão oficial em um estúdio na Ponte d’Uchoa, no Recife.

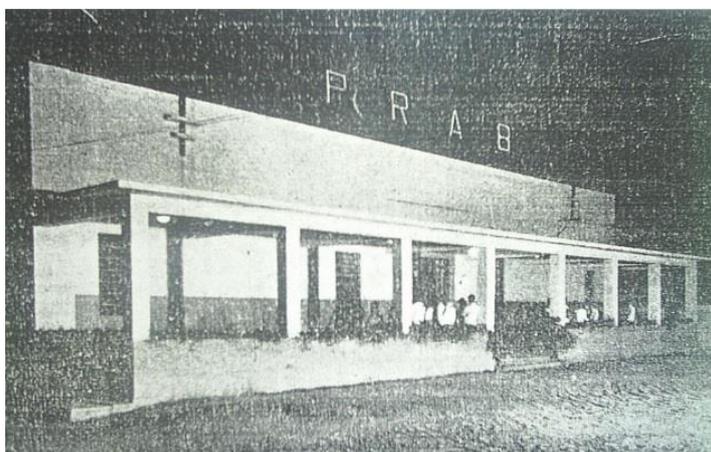


Figura 36 - “Sede da Rádio Clube de Pernambuco na Avenida Cruz Cabugá. Anos trinta”¹⁸².

Posteriormente, em 1934, a mesma *Rádio Club* passou a ser dirigida pelo brilhante *maestro negro* Nelson Ferreira, inaugurando outra “Era” notável para a esfera musical do estado. Sob sua diretoria artística, os músicos locais povoariam mais do que nunca as programações da rádio, que reservava boa parte de seu tempo para a irradiação dos gêneros musicais reconhecidamente pernambucanos.

•

Ao longo dos anos trinta, as principais gravadoras estavam concentradas na então capital do país, o Rio de Janeiro. Em princípio com a *RCA Victor* e a *Odeon*, e, depois, com a *Continental*, a *Philips* e a *Copacabana*, logo essas empresas

¹⁸¹ GONZÁLEZ; ROLLE, 2007, p. 34.

¹⁸² Fonte: Saldanha (2008).

vislumbrariam o potencial mercadológico dos “motivos do Norte”, passando a incluí-los em seus catálogos. Grosso modo, o sonho profissional da maioria dos compositores pernambucanos era ter uma música registrada em disco por algumas daquelas grandes gravadoras.

O Carnaval era o momento em que as empresas do ramo fonográfico mais investiam nas músicas recifenses. Através de seus representantes locais, gravadoras sediadas no centro-sul do país atuavam com seu poderio financeiro no sentido de obter os direitos de produção e reprodução das melhores composições da cidade. De certo modo, tais práticas expunham uma mentalidade que via no Norte-Nordeste um mero estoque de sons exóticos para fácil aquisição.

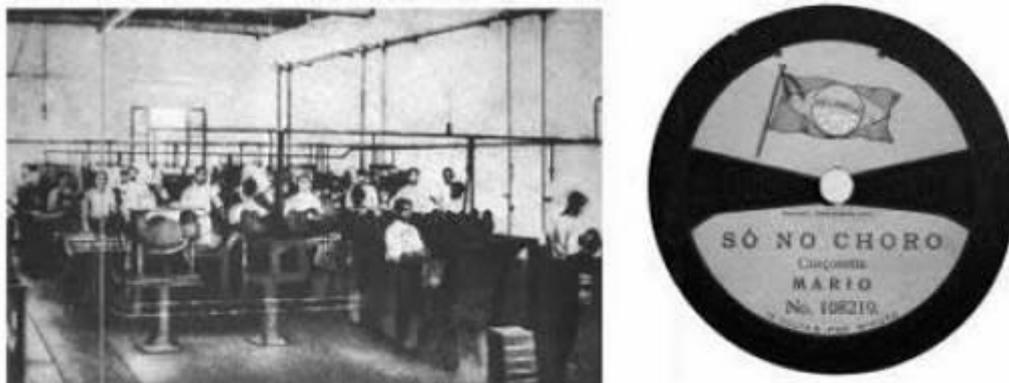


Figura 37 - “Fábrica Odeon no Brasil”¹⁸³.

As composições pernambucanas tinham uma boa aceitação nas cidades do eixo do país, sobretudo as marchas carnavalescas gravadas por grandes nomes da cena musical brasileira, como Almirante, João de Barro, Murillo Caldas, Carlos Galhardo e Lamartine Babo. Alguns músicos locais, tidos como “mais habilidosos”, chegavam a passar curtos períodos trabalhando no Rio de Janeiro e em São Paulo. Todavia, os compositores e os intérpretes “nortistas” eram regularmente marginalizados, ficando reféns do protagonismo e do monopólio artístico do “sul” do país.

Também é importante salientar que o crescimento experimentado pelo mercado fonográfico brasileiro nos anos trinta não significou uma grande melhoria na vida dos

¹⁸³ VALADARES, Paula Viviana de Rezende e. *O frevo nos discos da Rozenblit: Um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Design, 2007.

músicos populares. Com apenas alguns poucos logrando uma carreira artística financeiramente sustentável, as disputas entre compositores e intérpretes contra as gravadoras e emissoras de rádio eram dramaticamente constantes, sobretudo pela quase inexistente segurança jurídica em relação aos direitos autorais. Antes da ratificação da *Lei Getúlio Vargas*, em 1928, a falta de proteção legal para os músicos seria a regra do mercado fonográfico brasileiro. Não obstante, o quadro poderia ser ainda pior para um artista negro:

Geralmente os artistas negros tinham mais dificuldades ainda para entrar ou manter-se “no ar”. Os programas que os mantinham como protagonistas centrais e parte do elenco fixo, divulgando certos elementos da cultura negra, tinham inúmeras dificuldades para levantar patrocínio¹⁸⁴.

Estudado pelo historiador Marx Hertzman, o caso do sambista “Tio Faustino” e sua iniciativa de patentear o omelê, o agogô e o afoxé nos proporciona algumas boas reflexões sobre a inserção dos musicistas negros no mercado fonográfico durante aqueles anos trinta. Segundo levantamento de Hertzman, os artistas negros estavam, em sua grande maioria, alijados dos meios formais de associação de classe, como explicita os números relativos à *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (Sbat), em 1937:

[...] mais de 90% dos quase 2.800 artistas e trabalhadores registrados no teatro do Rio eram brancos. Essa homogeneidade contrasta com a diversidade encontrada nos grupos de compositores e intérpretes que trabalhavam em bares e clubes, no carnaval e no teatro de revista. Esse desequilíbrio demonstra uma disparidade institucional drástica, vinculada a percepção de raça, propriedade e inteligência criativa, que ia muito além da música, do teatro e da sociedade. Enquanto estrangeiros e alguns músicos da elite brasileira viam potencial na “música negra” e até tinham respeito por determinados músicos negros, em geral, tratavam artistas como Tio Faustino mais como fonte do que como compositores capazes e independentes¹⁸⁵.

Durante os anos trinta, os músicos negros pareciam em uma situação de, ao mesmo tempo, estarem “*dentro e fora*” do mercado musical nacional. Dentre as poucas e frágeis sociedades constituídas para defender interesses artísticos, quase a totalidade delas estava voltada unicamente para a arte erudita. Como a maior parcela dos

¹⁸⁴ MORAES, 1999. p. 80.

¹⁸⁵ HERTZMAN, Marc. *Um contrapeso brasileiro: música, propriedade intelectual e a diáspora africana no Rio de Janeiro (anos 1910-1930)*. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). *Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014, Formato Ebook. Não paginado.

musicistas negros produziam dentro do campo popular, muitos terminavam ficando duplamente excluídos.

Em parte, isso explica o porquê de embora a arte negra fosse valorizada, o sucesso e o lucro advindos dela ficassem nas mãos da poderosa indústria fonográfica e de alguns poucos intérpretes brancos. Assim sendo, “a ideia de que o Brasil tinha um ‘armazém’ negro musical baseou-se no pressuposto de que músicos como Tio Faustino fossem fontes e não proprietários, ideia que ecoava as leis brasileiras e o pensamento popular”¹⁸⁶. Não por acaso muitos compositores negros morreram pobres e desconhecidos, enquanto outros foram levados ao suicídio por causa de dívidas, como o sambista baiano Assis Valente.

Em Pernambuco, uma forma de tentar superar essas dificuldades foi o “*Sindicato dos Músicos*” que, além de manter seu próprio conjunto musical para se apresentar em momentos solenes, também amparava seus filiados em situações difíceis, como na doença do maestro Raul Moraes, em 1935 [a entidade contribuiu promovendo alguns concertos no Teatro de Santa Isabel]. Entretanto, o sindicato era voltado para aqueles músicos que vivenciavam a esfera clássica e erudita, não estando aberto o suficiente para o universo da música comercial-popular.



A década de trinta representou, também, um momento de maior controle sobre as manifestações culturais do país, sobretudo no que concerne à música. Como assinalou o historiador Eric Hobsbawm, a prática de usar a arte como reforço do poder político de governantes e Estados é vista “desde o Egito Antigo”¹⁸⁷. De acordo com ele, entre *demonstrar a glória e o triunfo através de grandes monumentos* e “*organizar o poder como drama público*”, o *serviço educacional ou propagandístico de reprodução do “sistema de valores do Estado”* se mostra o mais poderoso¹⁸⁸.

No Brasil, o ano de 1939 seria marcado pela criação do *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP), ficando responsável por *vigiar e censurar* tudo e a todos que orbitassem a esfera cultural no país. Embora o *controle* sobre a arte e seus artistas

¹⁸⁶ Ibidem, n.p.

¹⁸⁷ HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, Formato Ebook. Não paginado.

¹⁸⁸ Para Hobsbawm, essas seriam as “*três demandas básicas*” que o autoritarismo costuma fazer à arte.

não fosse nenhuma novidade, após o *Estado Novo*, em 1937, Getúlio Vargas e seus interventores o institucionalizaria como parte essencial do exercício de seus poderes.

Muitas vezes, o autoritarismo sobre a produção musical do país não precisava nem sequer ser exercido de forma direta, posto que o clima permanente de vigilância inculcasse uma autocensura prévia entre os próprios compositores e interpretes. O musicólogo Luis Tatit também destaca que o regime possuía suas próprias preferências temáticas:

Percebendo a força enunciativa da canção popular no final da década de 1930, o Estado Novo de Getúlio Vargas chegou a encomendar aos compositores temas mais “edificantes” e, sobretudo, posturas mais disciplinadas e pedagógicas para os personagens gerados na instância do “eu”. Seria útil ao regime ditatorial recém-instalado que os influentes enunciadores da canção trocassem o tema da orgia, do amor e do samba pelo do trabalho e da vida regrada¹⁸⁹.

Como se percebe numa série de restrições divulgadas pela *Secretaria de Segurança Pública* para o Carnaval de 1939, o controle sobre a música também estava presente no contexto da cidade do Recife. Dentre todos os impedimentos, chamava atenção aquelas que proibiam quaisquer “*canções ofensivas ou mesmo alusivas às corporações militares e religiosas*”. Como acusou o historiador Francisco Mateus Carvalho Vidal, em relação à música, a interventoria de Agamenon Magalhães iria reproduzir localmente práticas que emanavam do governo federal:

Da mesma forma como se utilizou da imprensa escrita [...] a equipe de governo do Interventor aproveitou-se das rádios e das canções de carnaval como forma de criar novas formas de organização social. Essas canções deveriam estar ligadas ao melhor da cultura pernambucana, de modo a passar uma imagem positiva e otimista do povo no país e no exterior. O que se cantava devia ser o reflexo do que se vivia, e isso era controlado pelo aparelho de censura, que impedia a divulgação de músicas capazes de difundir uma imagem negativa do Estado e do regime político¹⁹⁰.

A cumplicidade entre a *Federação Carnavalesca Pernambucana* e o Estado autoritário afetava igualmente o processo criativo das composições carnavalescas. O medo de se ver alijado dos concursos de marchas e maracatus, assim como das próprias benesses de uma relação com os governantes da época, desestimulava qualquer impulso

¹⁸⁹ TATIT, 2004. p. 77.

¹⁹⁰ VIDAL, 2010. p. 126.

inovador que atingisse as autoridades. Não é por acaso que as letras da maioria das canções tratavam apenas de alguns poucos e repetitivos temas banais, românticos ou saudosos. Como disse Mário Ribeiro dos Santos, “ouviam-se aquilo que o Estado queria e a FECAPE selecionava”¹⁹¹.

A interferência estatal no campo da cultura delimitava o sucesso ou o fracasso de artistas a depender das suas afinidades ideológicas. Não era incomum carreiras ganharem “notoriedade instantânea em todo o país por meio da Rádio Nacional”¹⁹², apenas por elas estarem coadunadas aos interesses políticos da época. Dessa forma, não apenas músicos foram “artificialmente” transformados em ícones pátrios, mas também alguns gêneros musicais passaram a representar a “nação”. Foi o que ocorreu com o samba carioca nos anos trinta, por exemplo, alçado definitivamente ao posto de música nacional — mesmo que existissem outros fortes concorrentes, como “o ‘fandango’ das províncias do Sul, o ‘cateretê’ de Minas, e até a ‘xiba’ do Rio de Janeiro”¹⁹³. Marcos Napolitano lembra que essa dinâmica, em regra, não era desinteressada para todos os envolvidos: “Portanto, cultura popular, cultura letrada, mercado e Estado, no cenário musical brasileiro, não se excluíram, mas interagiram de forma assimétrica e multidimensional, criando um sistema complexo e consolidando a própria tradição”¹⁹⁴.

A época também seria propícia para a consolidação de gêneros, ritmos e estilos musicais identificados com suas localidades. Foram os casos dos tantos maracatus, caboclinhos, cocos e emboladas, que ficariam conhecidas como “*essa música diferente que nasceu no norte e só o norte sabe cantar*”¹⁹⁵. Por sinal, foi nos anos trinta que o frevo se transformou no gênero musical mais importante do Carnaval pernambucano.



A experimentação musical no Recife dos anos trinta era diversificada e intensa. Antes mesmo, no início do século XX, coabitavam na cidade gêneros de origens distintas, como a “valsa”, a “polca”, o “jazz” e o “fox-trot”; junto a eles, outros mais “populares” como as “marchas”, os “dobrados” e os “lundus”. Esse “caldo sonoro” que,

¹⁹¹ SANTOS, 2010. p. 213.

¹⁹² MONTEIRO, Ricardo. *A Música Popular Brasileira na época de ouro: Da era Vargas aos anos JK - Período de 1930-1956*. Disponível em: <http://www2.anhembí.br/html/ead01/mpb_abord_semiotica/aula.6.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2017.

¹⁹³ SANDRONI, 2001, n. p.

¹⁹⁴ NAPOLITANO, 2002. p. 54.

¹⁹⁵ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 19 de Jul. 1938. p. 10.

como vimos, perpassava todas as classes sociais, transformava o Recife em uma das capitais brasileiras mais afeiçoadas à música.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, o frevo passaria por um processo “civilizatório” com a finalidade de torná-lo um “*bem cultural vendável*”, tendo que abandonar grande parte daquela sua rusticidade original — vista nos conteúdos jocosos de suas letras¹⁹⁶. Foi ainda um militar, José Lourenço da Silva, o “Capitão Zuzinha”, o grande responsável por ter estabelecido aquelas características rítmicas do frevo (em especial vindas do dobrado e da polca), em um processo *mais ou menos orientado* e semelhante à de outros grandes gêneros musicais brasileiros.

Durante os anos trinta, o frevo, mesmo sendo uma manifestação reconhecidamente popular, era brincado tanto no Carnaval dos grandes salões elitizados, como naquele celebrado nas ruas pela população mais pobre da cidade. Esse processo não estava isolado e acompanhava a própria dinâmica brasileira naquele contexto. A primeira metade da década valorizaria o frevo como uma criação genuinamente autóctone, delineando suas principais características e considerando-o, inclusive, aquilo de mais original desenvolvido em termos musicais no estado de Pernambuco. Também é dessa mesma época a concepção das divisões em “Frevo-de-Rua” (instrumental), “Frevo-de-Bloco” (instrumentos de corda) e “Frevo-Canção” (distinguindo-se pela presença do canto)¹⁹⁷.

Mas o *universo musical carnavalesco* do Recife não se restringia ao “frevo” ou ao “maracatu-canção”. A concorrência anual pela preferência do público se dava principalmente com as diversas “marchas-cariocas” e “sambas-carnavalescos” que a indústria fonográfica — localizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo — faziam jorrar pelas casas de venda de discos na cidade. Outro concorrente vinha mais de longe, embora já se encontrasse bastante “abrasileirado”: o “jazz”.

O Jazz era um gênero musical dos mais apreciados pela audiência recifense nos anos trinta, circulando principalmente naqueles salões dos grandes clubes da cidade — frequentados pela sua elite urbana. Seus maiores promotores eram as famosas “*Jazz-Bands*”, compostas em sua maioria por jovens acadêmicos brancos do Recife. O sucesso era tanto, que todos os anos algumas novas orquestras do tipo surgiam e eram

¹⁹⁶ SALDANHA, 2008. p. 30.

¹⁹⁷ VILA NOVA, Júlio César Fernandes. *O frevo no discurso literomusical brasileiro: ethos discursivo e posicionamento*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2012. p. 36.

anunciadas com entusiasmo nos mais importantes jornais da cidade. A de maior fama, sem dúvidas, foi a “*Jazz Band Acadêmica*”, fundada por um dos mais premiados e conhecidos compositores de frevo pernambucano, Lourenço da Fonseca Barbosa, o “Capiba”.



Figura 38 - “Capa da Revista carnavalesca Jazz-Band em 1938. Embora os grupos locais fossem inspirados pelo estilo das bandas negras estadunidenses, no Recife seus integrantes eram majoritariamente homens brancos de classe média”¹⁹⁸.

Nesse cenário tão exuberante, diversificado e anárquico, como era a esfera cultural da cidade, as Jazz Bands certamente pareciam, aos olhos de muitos, aquilo de mais “refinado” e “profissional” na cena musical recifense.

¹⁹⁸ **DIÁRIO da Manhã.** Recife, 06 de Fev. 1937.



Figura 39 - “O Bando Acadêmico e a cantora Linda Baptista”¹⁹⁹.

A chegada do Estado Novo, em 1937, modificaria alguns aspectos do Carnaval do Recife, e, conseqüentemente, algumas de suas experiências sonoras. O imaginário sobre o frevo (a música e a dança) como uma brincadeira essencialmente plebeia representava a dignificação da desordem, algo que era totalmente alheio ao *ethos* estadonovista da época. Mesmo o frevo não vindo a sofrer uma repressão brutal, algumas estratégias no sentido de “modernizar” os foliões e suas brincadeiras seriam postas em prática:

A tentativa de reorganizar o carnaval do Recife, em 1938, reflete o desejo do Estado e da elite de encontrar uma saída para o carnaval provinciano, que deveria “civilizar-se”. Neste contexto, o jazz foi eleito em detrimento do frevo, indicado como o ritmo adequado aos clubes sofisticados da cidade. O frevo passou a ser considerado a alma mestiça do povo, razão pela qual a descendência branca, europeia, deveria ‘brincar’ o carnaval sob um ritmo nobre, moderno e civilizado²⁰⁰.

Embora tivesse uma forte influência estadunidense, as *Jazz-Bands* não tocavam apenas músicas estrangeiras, haja vista que desde os anos vinte suas apresentações

¹⁹⁹ DIÁRIO da Manhã. Recife, 06 de Fev. 1937.

²⁰⁰ ALMEIDA, 2001. p. 149-150.

contavam com numerosas “marchas nortistas”. Elas também atuaram divulgando as músicas pernambucanas em todo o Brasil, executando-as em suas turnês.

No entanto, essa “mistura de sons” vindos de todos os lugares possíveis ocasionalmente não era bem vista pela intelectualidade local. Alguns membros da *intelligentsia* recifense, formada por alguns dos mais renomados folcloristas, professores, músicos e jornalistas, se preocupavam com a “pureza sonora” do estado, supostamente ameaçada pelo poderio financeiro e político das cidades localizadas mais ao sul do país e dos Estados Unidos. Essa militância, traduzida às vezes em um real protecionismo cultural, dificultou, por exemplo, que os gêneros musicais e as próprias brincadeiras “tipicamente cariocas” se estabelecessem na cidade do Recife com a força esperada.

Havia um ranço manifesto entre os compositores do “norte” contra os do “sul”, visível na busca permanente pela autenticidade de músicas com “motivos unicamente nortistas”, também nas acusações de plágios e nas subjetivas “medições” entre o sucesso obtido por canções de uns e de outros a cada ano. Esse embate não deixava de ser contraditório, visto que se por um lado os musicistas pernambucanos sonhavam serem consagrados no “sul” do país, por outro, os artistas do eixo sempre estavam atentos às produções musicais do “norte”. De toda forma, as trocas criativas entre as duas realidades eram permanentes e frutíferas.



Nos anos trinta, a experimentação musical na cidade do Recife contava com uma estrutura bastante ampla. Em quase todas as suas principais ruas era possível adentrar em uma daquelas inúmeras lojas de discos e suportes, tais como a *Dantas Bastos & Cia*, a *Casa Ribas*, *Casa da Música*, dentre tantas outras. Elas não apenas atuavam como estabelecimentos comerciais, participando ativamente da vida cultural da cidade, sobretudo durante o Carnaval.

Para alguns músicos locais, essas lojas não representavam apenas a possibilidade de fama ou lucro obtido com a venda de suas músicas em discos de 78 rotações, mas eventualmente elas poderiam até oferecer empregos temporários. Assim sendo, dentro daqueles negócios, era comum ver reconhecidos musicistas tocando pianos para seus clientes. Outro trabalho envolvia a composição de “jingles”, como o maracatu-canção

criado exclusivamente para a propaganda da “*Marca Peixe*”²⁰¹. Certamente, a existência desses serviços não só revelava “oportunidades de trabalho”, denunciando outro lado da moeda: a dificuldade histórica de se viver de música no Brasil, o que forçava a busca por alternativas de sobrevivência naquele meio.

Nos dias de Carnaval, essas casas de discos investiam como nunca na cena cultural da cidade. Muitas delas promoviam grandiosas audições públicas daqueles fonogramas que comercializavam. Um exemplo foi a “*2ª noite carnavalesca da Agência Victor*”, noticiada pelo *Diário da Manhã* de 21 de fevereiro de 1933. O evento, organizado por representantes da *RCA Victor* no Recife — os “senhores” da *J. Marcellino & Cia. Ltd* —, atraiu uma considerável plateia para frente da loja, na Rua da Imperatriz, dificultado o trânsito de veículos e terminando numa verdadeira prévia carnavalesca.



Figura 40 - “Aspecto do Carnaval da Agência Victor”²⁰².

²⁰¹ Composição de Silvino Lopes e Levino Ferreira.

²⁰² **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 23 de Jan. 1934. p. 5.

No centro do Recife, com sua agitada vida comercial, as músicas criadas especialmente para o Reinado de Momo chegavam aos ouvidos quase por acidente. De fato, pouco importava as preferências rítmicas ou a capacidade financeira para aquisição de um rádio ou um gramofone de última geração, dado que aquelas tantas músicas feitas anualmente por compositores locais romperiam pelos “*alto-falantes das casas de discos [que] levavam longe as novas marchas de carnaval*”²⁰³.

Contudo, poucas experiências musicais e carnavalescas foram mais poderosas que os *concursos de marchas* realizados nos anos trinta. Responsáveis pela mobilização de milhares de ouvintes-foliões, emissoras de rádio, jornalistas, gravadoras e musicistas locais, esses concursos efetivamente envolviam todo o campo musical da cidade do Recife. Alguns dos eventos públicos de maior sucesso, proporcionadas por ocasião desses concursos, foram realizados no Teatro de Santa Isabel, atraindo verdadeiras multidões — inclusive com várias agremiações carnavalescas da cidade:

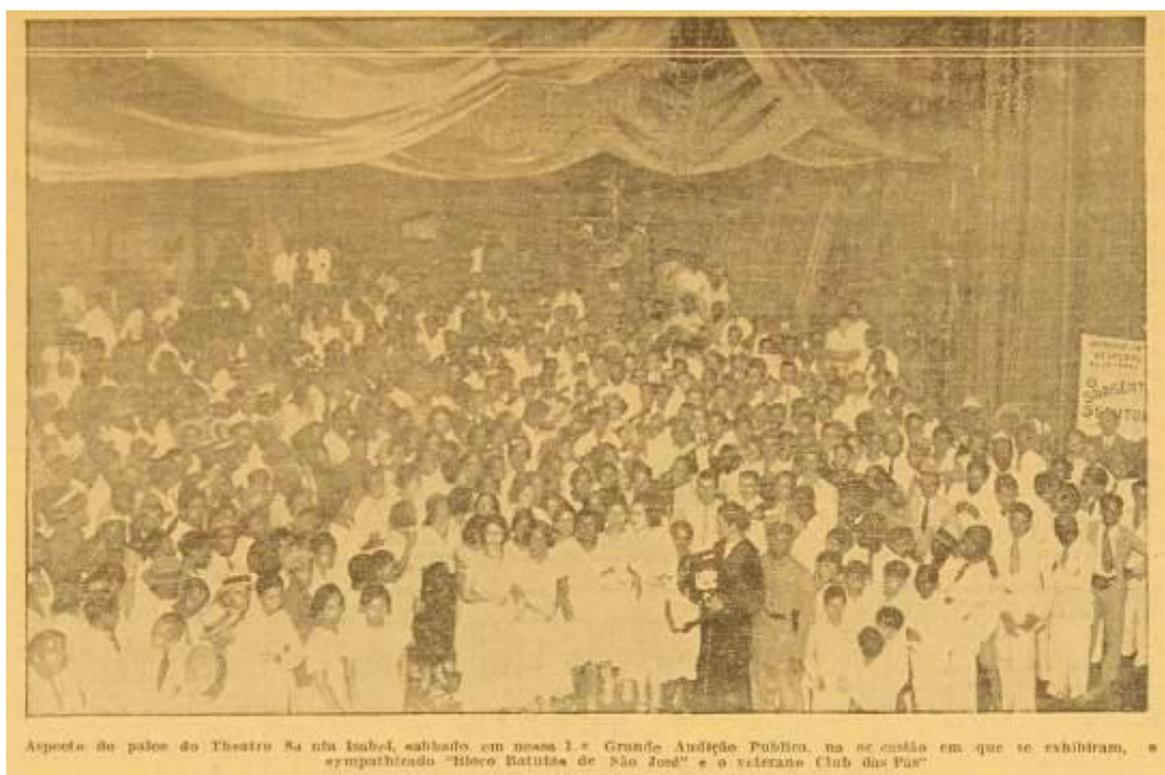


Figura 41 - “Aspecto do palco do Teatro de Santa Isabel na 1ª Grande Audição Pública, contando com a presença do Bloco Batutas de São José e do Clube das Pás”²⁰⁴.

²⁰³ SETTE, Mário. *Seu Candinho da farmácia*. In: Romances urbanos. Recife: Ed. do Organizador, 2005. p. 52.

²⁰⁴ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 21 de Nov. 1933.

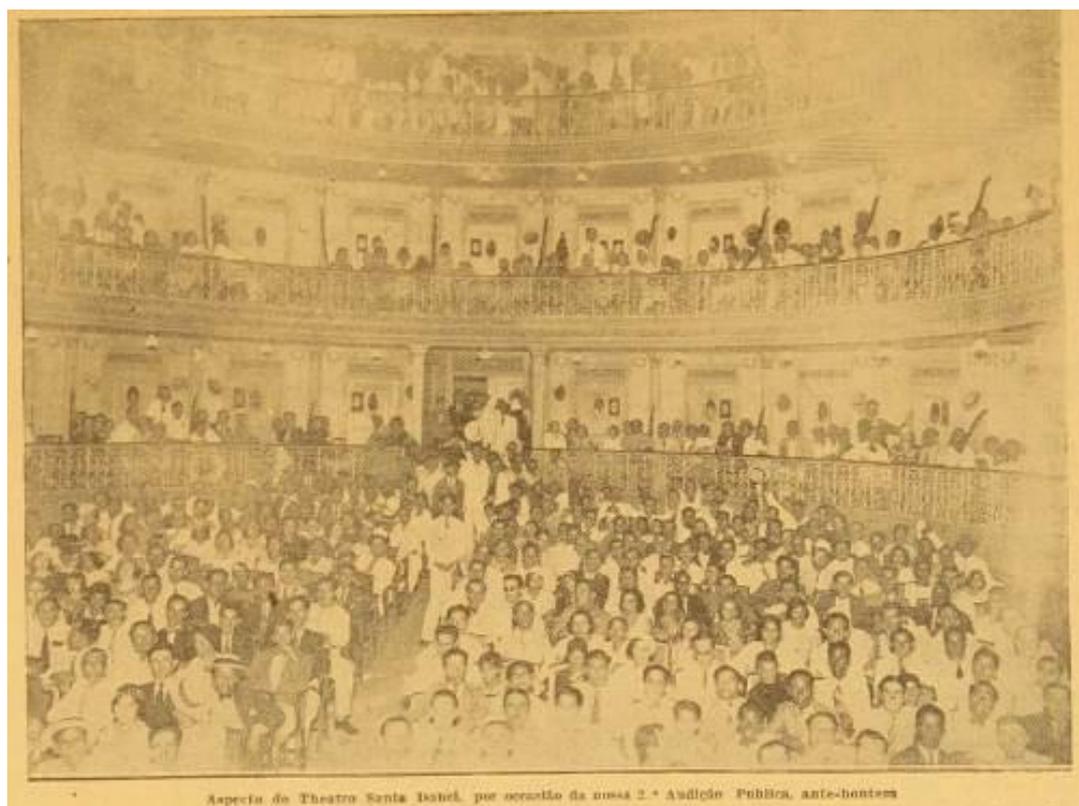


Figura 42 - “Aspecto do Teatro de Santa Isabel na 2ª Grande Audição Pública”²⁰⁵.

Laçados a cada ano, os certames musicais era o momento de conhecer as músicas que embalariam a festa que se aproximava. Geralmente, todos os processos do concurso ocorriam há alguns poucos meses antes do tríduo momesco, havendo tempo suficiente das músicas vencedoras serem gravadas no Rio de Janeiro e depois retornarem nos esperados discos ao Recife. As marchas vencedoras vinham classificadas como “frevo/marcha pernambucano (a)”. Mesmo as marchas derrotadas foram assimiladas e executadas pelas agremiações da cidade.

Os concursos inicialmente foram organizados pelos jornais da cidade, que ficavam com a totalidade dos direitos autorais das músicas criadas. Posteriormente a *Federação Carnavalesca Pernambucana* tomaria para si esse papel. Assim como ocorria com as programações radiofônicas, os certames eram patrocinados pelas grandes gravadoras, se transformando numa oportunidade real de compositores relativamente anônimos alcançarem algum sucesso. Não obstante, podemos tomar aquelas disputas como forma de questionar a reflexão de Roberto Da Matta de que “no carnaval tudo é feito por meio de concursos, de modo que o idioma da sociedade se transforma. De uma

²⁰⁵ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 24 de Nov. 1933.

linguagem hierarquizada, passamos a uma linguagem competitiva e igualitária, já que se procura promover uma oportunidade para todos”²⁰⁶. Ora, como pudemos perceber as normas que regiam os certames, por si só, terminava por exigir não apenas um refinamento técnico musical relativamente apurado, mas também certo grau de erudição que fatalmente excluía uma grande parcela de possíveis concorrentes. Devemos também problematizar o fato de que eram os grandes periódicos — quase que unicamente — os seus promotores, talvez os únicos financeiramente capazes de arcar com os custos daquelas competições.

O primeiro concurso dos anos trinta foi organizado em 1932, com a finalidade de promover as músicas que fariam a alegria do Carnaval de 1933. Nele, o *Diário da Manhã* seria responsável desde as regras até os prêmios a serem distribuídos. Os prêmios para os primeiros colocados de cada categoria foram uma quantia em dinheiro, um período de estadia no Rio de Janeiro e também a gravação das suas marchas em disco. Seriam feitas três grandes audições populares. Esse seria o modelo seguido nos demais concursos de marchas nos anos seguintes, com poucas variações. O Diário de Pernambuco também promoveu seu concurso em 1933, contando com a colaboração da Radio Clube e dos srs *Byington & Cia*. Nelson Ferreira ficou em primeiro lugar, com as marchas vencedoras sendo gravadas em disco Columbia.

Havia um cuidado para que a competição parecesse justa, com as músicas sendo divididas em duas categorias: “*marchas-canções*” e as “*marchas-frevo*”. As marchas concorrentes não eram nomeadas e só era conhecido seus compositores após o resultado final. Entre as exigências, a marcha-canção, influenciada pelas formas sonoras cariocas, deveria necessariamente assumir o “*estilo pernambucano*”, enquanto a marcha-frevo deveria “*interpretar rigorosamente o passo*”. Só após a criação da *Federação Carnavalesca*, em 1935, é que o sintético gênero “*maracatu-canção*” seria incluído como mais uma categoria musical concorrente. No entanto, algumas especificidades deveriam ser ponderadas no ato da inscrição: o cuidado para o compositor considerar uma orquestração que admitisse os instrumentos “*próprios*” do maracatu, como os gôngues e os atabaques.

Nos concursos anteriores à FECAPE, as marchas-frevo sempre estiveram em menor número em relação às marchas-canções. Grande parte dos concorrentes a melhor

²⁰⁶ MATTA, 1997. p. 153.

frevos não eram nem sequer recifenses, mas de outras cidades e estados. Com isso, podemos suspeitar que em um primeiro momento os compositores do Recife, influenciados pela vida musical carioca, estavam mais interessados na produção de marchas-canções. O interior de Pernambuco, por seu turno, era povoado de minúsculas bandas locais, sempre dispostas a ressoar o estridente frevo. Só a partir de 1935, já com a *Federação* atuante, todas as energias seriam direcionárias para tornar as marchas-frevos as verdadeiras protagonistas.

Com um elenco de peso, como Waldemar de Oliveira, Zuzinha, Mário Melo e Samuel Campello, e ainda contando com a simpatia dos governantes, a Federação conseguiu melhor divulgar as músicas carnavalescas pernambucanas, logrando, inclusive, que as marchas vencedoras do concurso de 1935 fossem irradiadas nos Estados Unidos. O concurso de canções da FECAPE de 1935, além de dividir em três categorias, marcha-canções, frevos e maracatus, dispensava o anonimato do compositor e prometia maiores valores para os vencedores. Capiba foi o campeão de certame na categoria marcha-canção com “*Tenho uma cousa para lhe dizer*”. Entretanto, não deve ser minimizado o controle exercido pela FECAPE, visto que ao que tudo indica, “somente venceram os [seus] concursos as canções enquadradas na ideologia do Estado, de tal forma que a produção musical contrária à orientação política [desse mesmo] Estado não aparecia”²⁰⁷.



Figura 43 - “Aspecto da apuração dos votos destinados às marchas carnavalescas”²⁰⁸.

²⁰⁷ VIDAL, 2010, p. 131.

²⁰⁸ DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 01 de Fev. 1933. p. 2.

Por sua vez, a *Rádio Clube de Pernambuco* seria fundamental na divulgação das músicas que estavam na disputa. Ao irradiar a voz de tantos — e até desconhecidos — musicistas, a emissora contribuiu para integrar um novo e seletivo grupo de artistas locais. Dessa forma, a *Rádio Clube* não apenas ajudou a formar uma “identidade” para os músicos do estado, como também se tornou “uma espécie de termômetro da produção cultural no rádio nordestino”²⁰⁹. Após a criação da FECAPE, os julgamentos dos concursos passariam a ser feitos ao vivo nas próprias instalações da *Rádio* — e com sua própria orquestra.



Figura 44 - “Flagrante do julgamento dos frevo-canções e maracatus na Rádio Club de Pernambuco”²¹⁰.

Ao se aproximar o final da década de trinta, percebemos certo desânimo com os concursos, surgindo acusações de parcialidade nas decisões e até críticas pela “baixa inspiração e qualidade” de algumas delas. Nesse sentido, é importante ressaltar que a conjuntura política da época, com um maior controle e censura, provavelmente corroborou com aquela suposta decadência.

²⁰⁹ SALDANHA, 2008. P. 67.

²¹⁰ **DIÁRIO de Pernambuco**. Recife, 28 de Nov. 1937. p. 14.

De toda forma, a realização de todos aqueles concursos expõe tanto a pulsante vida musical pernambucana, como também o grande número de músicos que habitavam o estado. Se considerarmos que entre os primeiros inscritos e os efetivamente aceitos no pleito havia uma diferença relevante, perceberemos que o número de musicistas era ainda maior do hoje podemos conceber. Muitos eram eliminados por não preencherem os requisitos ou não cumprem os prazos estabelecidos para os certames. Para esses que ficaram “de fora”, provavelmente nunca conheceremos suas canções, suas aparências e nem mesmo os seus nomes. Mas afinal, quem eram os músicos negros que compunham a trilha sonora daqueles carnavais dos anos trinta?



A relação entre as populações negras e a música na história do Brasil se mostra íntima, complexa e bastante fecunda. Há muito tempo, estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento vêm apontando as significativas contribuições que os afro-brasileiros legaram a música popular nacional, expressas em algumas das danças e gêneros musicais mais consumidos nos últimos dois séculos, como o lundu, o maxixe e o samba.

Em certos aspectos, o próprio regime escravista não foi uma barreira intransponível no que concerne a atuação negra no universo musical do país. Não foi incomum a existência de bandas formadas por músicos negros (livres ou escravizados), haja vista a recorrência documental que assinala que tantos sabiam tocar algum instrumento. É o que afirma Marcos Napolitano, quando diz que se criou “entre negros e mestiços da corte e das principais vilas e cidades, escravos e libertos, uma tradição musical complexa e plural, que trazia elementos diversos enraizados do século XVIII e início do XIX [...]”²¹¹.

No século XIX, donos de escravos alugavam, vendiam e davam aos seus herdeiros instrumentos musicais e escravos músicos. Zephyr Frank (2004) mostra que pessoas de renda média – inclusive ex-cativos – obtinham bons lucros com o aluguel e a venda de bandas compostas por escravos. Porém, a ideia de que os próprios músicos negros possuísem legalmente a música que escreviam e os instrumentos que tocavam e criavam contrastava com preconceitos sobre propriedade, raça e África. Assim, os

²¹¹ NAPOLITANO, 2002. p. 43.

músicos negros podiam gerar, mas não controlar nem possuir riqueza²¹².

São numerosos também os registros pictográficos que revelam a longínqua familiaridade entre negros e música no Brasil, como nas cenas de *Marimba. Passeio de domingo à tarde* (1826), de Fraçois Debret, *A Dança do Lundu* (1835), de Johann Moritz Rugendas e *Baile de negros* (1930), de Lasar Segall.

Ademais, mesmo quando alguns estudiosos da música nacional creditavam uma maior influência português-europeia na tradição sonora brasileira, a quota afro-negra ainda aparecia evidente, como no caso do escritor e musicólogo Mário de Andrade. Para ele, essa presença era vista, entre outras, pelo “dilúvio” de instrumentos que os negros escravizados trouxeram para o país, como o ganzá, a cuíca e o atabaque — para ele, instrumentos tão incisivos que fariam “inveja até a Stravinski e Villa-Lobos”²¹³.

Observados desde o período da ocupação holandesa do século XVII, os *batuques negros* foram outra manifestação dessa presença musical. Os “batuques” eram como os portugueses genericamente definiam os diversos sons, ritmos e danças exercitados pelos negros cativos. Para José Ramos Tinhorão, todas aquelas manifestações sonoras afro-negras do período não estavam unicamente “ligadas ao prazer de horas de folga e das práticas da religião, mas também à sua música de guerra”²¹⁴. Os “batuques” também viriam a originar uma série de danças brasileiras, inicialmente quase exclusivas de negros e mestiços do campo e das cidades no Brasil. Ainda na década de 1930 havia canções que eram classificadas simplesmente como “batuque”, mostrando certa permanência histórica.

[...] se dos batuques se originaram danças de roda em que, por extensão da parte cantada, acabaram muitas delas virando canção (como aconteceu no Brasil com o lundu, a embolada surgida do coco e o samba, e em Portugal com o fado), do primitivo auto da coroação de reis do Congo saíram, afinal, para enriquecimento das criações festivas do povo do campo e das cidades, vários outros folguedos: as danças coletivas em desfile dos maracatus do Recife, dos afoxés da Bahia, das taieiras de Sergipe, dos cambindas da Paraíba e dos moçambiques do centro-sul. E, naturalmente, os congos e congadas que, de norte

²¹² HERTZMAN, 2014, n. p.

²¹³ ANDRADE, 2015, n. p.

²¹⁴ TINHORÃO, J. R. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 35-36.

a sul, revelam a fidelidade da gente negra às matrizes de uma cultura que se recusa a desaparecer²¹⁵.

Durante o século XIX, esses mesmos batuques passariam a ser apreciados pela população branca e mestiça do meio rural, tendo em conta que nas cidades somente suas variações (como o lundu, o fado e o jongo) seriam aceitas nos salões e entremezes [pequenos números cômico-musicais veiculadores de novidades na área das danças populares]. Ampla literatura também confirma o intercâmbio cultural resultante da proximidade física entre as famílias brancas e seus escravizados.

Entre as décadas finais do século XIX e as primeiras do XX no Brasil, era comum a circulação de músicos negros ou mestiços entre espaços socialmente distintos, atuando como verdadeiros mediadores culturais [é emblemático o caso do mulato Xisto Bahia, um dos maiores modinheiros do século XIX]. Essa dinâmica seria as bases da música popular urbana brasileira. Alcançando os primeiros sucessos nos anos vinte e trinta, o maestro Nelson Ferreira pode ser considerado um exemplo dessa permanência, haja vista sua capacidade de se apresentar e ser bem aceito em meio à elite e aos mais pobres.

A década de trinta realmente parece ter sido um momento de grande contradição, mesmo em termos musicais. Se por um lado elementos reconhecidamente associados ao “meio negro” eram valorizados, como o *samba* e a própria figura da mulata, outros eram sistematicamente perseguidos, como as religiões de terreiro. Essas contradições eram vivenciadas em prol de um projeto político-nacional interessado em integrar e excluir certos símbolos que legitimassem uma dada narrativa “apropriada”. Como ressaltaram Lilia Moritz Schwarcz (2012) e Kabengele Munanga (1999), podemos entender que esse processo representou, de certo modo, a tentativa de desafrikanizar a cultura negra e indígena, simbolicamente as “clareando”.

essa integração das diversidades ou pluralidades culturais é o que caracterizaria, a meu ver, o assimilacionismo brasileiro. E faz com que a chamada cultura nacional, feita de colcha de retalhos e não de síntese, não impeça a produção cultural das minorias étnicas, apesar da repressão que existiu no passado, mas apenas consiga inibir a expressão política destas enquanto oposição dentro do contexto nacional²¹⁶.

²¹⁵ TINHORÃO, op. cit., p. 120.

²¹⁶ MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 108.

Como veremos adiante, as contradições produzidas pelo *elogio da mestiçagem* e, conseqüentemente, pela ideia do congraçamento das raças, terminavam por afetar o próprio universo musical brasileiro, em especial a realidade dos músicos envolvidos com o Carnaval recifense nos anos trinta.



“A raça negra, transplantada da África para a América, não colaborou na origem do frevo. O negro ficou ausente do fenômeno musical pernambucano, apesar de tão propenso à música e à dança, como provou, criando formas musicais próprias e do mais alto conceito de beleza em todos os países da três Américas para onde foi levado na condição humilhante e miserável de escravo. A cultura negra — ou melhor o sofrimento negro — que este, sim, foi o grande responsável pela explosão musical da raça, não teve nenhuma participação no surgimento da nova e estranha música. E a nova e estranha música surgiu numa região povoada de negros há séculos!”²¹⁷.

Publicado pela primeira vez na década de sessenta, esse trecho encontra-se no primeiro capítulo (*Que Diabo é o Frevo?*) da obra do jornalista Ruy Duarte, *História Social do Frevo* (1968), dedicada à sociologia do gênero musical pernambucano. De algum modo, sua compreensão não nos parece distante de certa narrativa mitológica contemporânea que ainda descreve o “frevo” simplesmente como uma música sem “cores” e sem “donos”, sem para isso levantar maiores problematizações acerca de seu passado.

Diferente do maracatu, este sim “indiscutivelmente negro” — o qual o autor alude de forma implícita ao mencionar uma cultura negra oriunda do “sofrimento e da condição humilhante de escravo” —, nos anos trinta enxergamos um par de interpretações sobre a real “quota afrodescendente” na *origem do frevo e do próprio Carnaval Popular pernambucano*. A primeira delas, reproduzida pelo próprio Ruy Duarte, historiciza a questão afirmando que a população negra esteve alheia na formação tanto de um como do outro. Nessa perspectiva, o frevo e o Carnaval surgem tão “autênticos” quanto “puros”, tendo ambos surgido de um abstrato e mitológico modo de vida pernambucano — e não negro, indígena, europeu, etc. As populações negras não poderiam ter participado de forma destacada porque a própria “alegria”

²¹⁷ DUARTE, Ruy. *História social do frevo*. Rio de Janeiro: Leitura, 1968. p. 11.

característica do frevo contrastava com a “melancolia” atribuída a cultura negra. Dessa forma, os negros teriam emprestado seu brilho a festa e ao gênero pernambucano (observável no *passo* dos capoeiras, por exemplo), mas não passariam, no fim das contas, de meros espectadores.

Outro exemplo dessa percepção pode ser observado no artigo intitulado “*O frevo pernambucano*”, do colunista “Salomão”, publicado no *Diário da Manhã* de 2 de março de 1930. Seu ponto de vista era uma resposta para aqueles desejosos em atribuir ao frevo um caráter “*exageradamente popular, plebeia*”, ou ainda pior, à sombra de grandes influências e contribuições negras. Para o autor, os negros teriam coparticipado apenas através das “*negrinhas dengosas e dos latagões (rapazes altos) de cor de azeitona*”. Percebe-se que a intenção do texto não era exatamente negar a origem popular do frevo, mas principalmente *diluir a importância negra e mestiça para a formação musical do respectivo gênero*.

Naturalmente, a segunda interpretação ia de encontro à primeira, percebendo uma afinidade longínqua e constante entre o Carnaval Popular, o frevo e as tradições afro-negras na cidade do Recife. Seria o caso, por exemplo, da famosa “*Marcha n° 1*” do *Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas*, do Recife, composta em sua forma instrumental por um maestro negro, Mathias Theodoro da Rocha, e sua prima, Joana Batista Ramos — em um mocambo no bairro de Beberibe, no dia 6 de janeiro de 1909.



Figura 45 - “Mathias da Rocha”²¹⁸.

²¹⁸ Disponível em: <<http://ouvindofrevo.wixsite.com/frevo/matias-da-rocha>> Acesso em ago. 2017.

A relação de Mathias da Rocha, o *Clube Vassourinhas* e a “*Marcha nº1*” é apenas mais um exemplo da presença negra nas agremiações, no universo musical e no próprio Carnaval pernambucano. Na verdade, apesar das poucas informações que temos sobre Mathias — que também foi fundador do mesmo *Vassourinhas* —, podemos vê-lo como um ancestral de todos os compositores carnavalescos, principalmente aquele negros e negras.



O leitor possivelmente deve ter ouvido falar de Levino Ferreira, Severino Ramos, Edgard Moraes, Zumba e Nelson Ferreira, considerados o “primeiro escalão” de compositores carnavalescos pernambucanos. Mas em relação a Samuel Campello, Euclides Gonçalves, José Leocadio da Silveira, Hermes Manoel da Paixão, Leovigildo Alves da Silva, Mário da Silva Guimarães, Francisco S. Ferreira, Inah Silva, Luis G. Wanderley, João B. de Mello, José de Calazans e Theophilo Bandeira, é provável que não passem de desconhecidos ou semidesconhecidos. Entretanto, nos anos trinta todos eles lograram, em alguma medida, sucesso como músicos locais. Mas além da música carnavalesca, havia outro elo poderoso entre eles: todos poderiam ser considerados negros.

Em termos mercadológicos, podemos dizer que o maestro Nelson Ferreira inaugurou uma leva de compositores carnavalescos negros que faria época entre as décadas de vinte e trinta do século passado. Tendo gravado tanto o primeiro frevo-canção, “*Borboleta não é ave*”²¹⁹, no ano de 1923, como também o primeiro frevo-de-rua, “*Não Puxa Maroca*”, em 1929, o sucesso alcançado com essas composições não apenas foi inédito em termos de repercussão, mas passou a influenciar toda uma geração de músicos locais ávidos por terem suas músicas cantadas na boca do povo.

²¹⁹ Com letra de Júlio Borges Diniz.

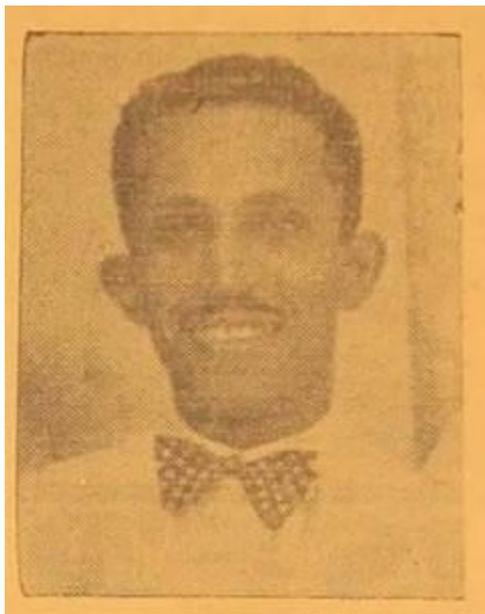


Figura 46 - “Nelson Ferreira”²²⁰.

Tendo nascido na cidade de Bonito, no ano de 1902, sua vida musical começou aos treze anos tocando em pensões, cafés noturnos e também em saraus e festas. Com apenas quinze anos foi convidado pelo maestro Carlos Diniz, então dirigente da orquestra do *Cine Royal*, para ser pianista de cinema mudo. Em 1920, outro maestro, “Zuzinha”, o levaria para o *Cineteatro Moderno*, aonde viria assumir a regência e a direção da sua orquestra. Entretanto, a chegada do cinema falado e a adoção das trilhas gravadas o deixariam desempregado naquela função, e mesmo já experimentando alguma consagração na cena musical do estado, Nelson Ferreira vivenciaria uma fase difícil em sua carreira. Sua sorte mudaria junto à queda da “República Velha”, e, já no ano de 1931, ingressaria na *Rádio Clube de Pernambuco*.

Nelson Ferreira era venerado pelas suas habilidades musicais, fosse produzindo requintadas valsas e operetas, ou brilhando nas rádios e nos discos com zombeteiras e açucaradas marchinhas. Tratado como o grande compositor do “norte” do país, suas canções chegaram até a Argentina. Utilizando seu prestígio e seu cargo na *Rádio Clube*, ao longo de sua carreira sempre atuaria para que outros compositores de origem modesta obtivessem algum sucesso, advogando em favor deles em diversas situações.

²²⁰ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 07 de Fev. 1937.

Em certa ocasião afirmaria que o “*Recife possui dezenas de compositores que precisam aparecer para que as suas produções recebam os aplausos a que fazem jus*”²²¹.

Como antecipamos, sua capacidade de circular por diferentes espaços culturais da cidade era realmente notável, tendo suas composições transitadas livremente nos grandes salões elitizados da cidade e também nas ruas e becos mais humildes.



Figura 47 - “Nelson Ferreira (ao piano) com a sua Jazz PRA-8”²²².

O fato de Nelson Ferreira ter ficado conhecido como “*moreno bom*”, embora fosse “indiscutivelmente negro”, pode ser problematizado. Em Pernambuco, ainda hoje negros são referidos como “*morenos*”, parecendo ser uma forma mais educada de tratamento. Paradoxalmente, chamar alguém de negro pode soar até preconceituoso para muitos pernambucanos. É possível que seu lugar ocupado na esfera cultural da cidade interferisse diretamente na percepção e na aceitação de sua “*negritude*”. Embora o maestro pareça nunca ter negado a sua origem, o fato de ser um músico premiadíssimo e possuir uma reconhecida técnica musical de certa forma o “*embranquecia*” para a sociedade e para seu campo artístico. Sua consagração pôs sua “*tez mulata*” em uma posição secundária, chegando ao ponto de torná-lo, aos olhos de muitos, não mais um

²²¹ DIÁRIO da Manhã. Recife, 16 de Out. 1933. p. 7.

²²² DIÁRIO da Manhã. Recife, 26 de Fev. 1938.

negro (ou “tão negro”, como de fato seria), mas “moreno” — e, por isso mesmo, mais comercializável para o mercado musical em que estava inserido. Além do mais, não podemos desprezar a razão de Nelson Ferreira não apenas ser representando como “moreno”, mas também adjetivado de “bom”. Nesse sentido, a análise do discurso parece nos proporcionar uma interessante reflexão, posto que se o maestro era visto como um “negro bom”, quais atributos teriam um “negro mau”? Essa questão pode parecer exageradamente problematizada e de fato não deve ser respondida com grande exatidão, mas certamente remete à lógica do racismo brasileiro, que sempre presou o dócil e singelo “preto” em contrapartida ao arredo — e oprimido — “negro”.

E “a condição sine qua non para a pessoa de cor” contar como exceção (bem-sucedido) ainda é a identificação ostensiva com os interesses, os valores e os modelos de organização da personalidade do “branco”. [...]. Como exceção, perdia a cor: deixa de ser “preto” ou “mulato” para muitos efeitos sociais, sendo encarado como “uma figura importante”, ou “um grande homem”...²²³.

Em relação aos outros artistas negros em Pernambuco, suas posições sociais eram diversas. Se alguns eram economicamente pobres e músicos de ocasião, é importante dizer que uma parcela considerável ocupava lugares relativamente “privilegiados” na sociedade pernambucana. Não que pertencessem a uma “elite” de famílias abastadas, mas eram sim funcionários públicos, acadêmicos ou militares (reformados ou da ativa) vindos das bandas dos batalhões do exército e da polícia. É perceptível, por exemplo, a erudição de alguns vistos nas entrevistas concedidas por ocasião dos concursos carnavalescos.

Por sinal, aquelas entrevistas são fontes reveladoras de como pensavam — ou pareciam pensar — aqueles músicos. Nelas constatamos a existência de uma solidariedade entre os membros da “categoria”, cientes de que o meio musical recifense era deficitário na capacidade de proporcionar uma vida artística razoavelmente segura. Por isso, iniciativas como as dos concursos eram celebradas quase por unanimidade, além de serem vistas como oportunidades reais para aqueles musicistas que não tinham “padrinhos” para promovê-los.

O compositor popular Francisco S. Ferreira, mais conhecido nos meios musicais como “Franz-Ferrer”, segundo informa o *Diário da Manhã* de 26 de outubro de 1933,

²²³ SOUZA, 1983. p. 23.

possuía um “regular número de composições”, entre elas “inúmeras valsas, fox-trots, etc.”, embora seu forte mesmo fosse as marchas carnavalescas. Quase todas as agremiações do Recife já haviam executado produções suas. “*Refractário às entrevistas*”, Franz-Ferrer se declarava solidário aos demais músicos da cena pernambucana, “*em grande parte ocultos, dado o facto da pouca ou nenhuma apreciação que dispensavam os recifenses às nossas músicas*”. Em 1933 reclamava, inclusive, de ter atuado oito anos como músico e nunca ter havido um concurso de marchas tão bem moldado como o daquele ano.

Crente sobre as qualidades das composições locais, Franz-Ferrer afirmou que ao escutar os trabalhos de Nelson Ferreira, escasseava “*o desejo de ouvir uma qualquer marcha do Sul, que em nada são comparáveis com as nossas*”. Para ele, existiriam muitos exímios compositores vivendo “*na penumbra por falta de estímulo e conceito dos nossos conterrâneos*”. Gravaria, com Benigno Gomes, em 1936, o jongo-maracatu “*Chora meu Goguê*”, interpretado pelo paulista Henrique Felipe da Costa, o “Henricão”.



Figura 48 - “Francisco S. Ferreira”²²⁴.

²²⁴ REVISTA Quatro Diabos. Recife, 1938.

Aqueles musicistas reconhecidamente mais habilidosos também podiam ser vistos atuando durante todo o ano, fossem participando de concertos no Teatro de Santa Isabel, produzindo operetas ou interpretando as mais variadas peças musicais irradiadas pela *Rádio Clube de Pernambuco*. Mesmo que normalmente estivessem mais envolvidos com o universo erudito da cidade (compondo e executando músicas “sérias”), esses mesmos compositores não resistiam à época do Carnaval e seu apelo para a criatividade jocosa. Assim, meio que como uma brincadeira, eles abandonavam a elegância habitual para comporem simplórias e divertidas marchinhas carnavalescas, se juntando a tantos outros músicos de momento — teatrólogos, poetas, jornalistas, funcionários públicos, comerciantes.

Embora os inscritos naqueles concursos carnavalescos dos anos trinta fossem predominantemente homens, ainda era possível observar algumas mulheres compositoras concorrendo. Inah Silva, por exemplo, teria uma de suas marchas-canção disputando os prêmios envolvidos no certame. Ainda que não tenha conquistado a vitória, sua qualidade musical era reconhecida em toda a cidade do Recife, visto que ela era presença constante na programação da Rádio Clube — selecionando discos e tocando números ao piano.



Figura 49 - “Inah Silva”²²⁵.

²²⁵ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 29 de Out. 1933. p. 1.

Samuel Campello foi um exemplo de um intelectual que também reservava parte de seu tempo para os “assuntos carnavalescos”. Teatrólogo, bacharel, membro da *Academia Pernambucana de Letras* e do *Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano*, e também folião, algumas vezes se arriscou — com sucesso — na produção de marchinhas, como “*Didi*”, composta no ano de 1930 em parceria com Nelson Ferreira, a quem colaborou em outras músicas. Campello não era bem um desconhecido da cena musical, pois diversas operetas locais eram de sua autoria. Fundou o primeiro conjunto teatral estável do Recife, o grupo *Gente Nossa*; foi representante local da *Sociedade Brasileira de Autores Theatraes* (Sbat) e participou como palestrante do *I Congresso Afro-Brasileiro*, submetendo um artigo acerca das influências negras no teatro brasileiro. Era um amante do Carnaval, estando sempre envolvido em alguma dimensão da festa [por isso mesmo viria a ocupar cargos dentro da *Federação Carnavalesca Pernambucana*]. Faleceu prematuramente ainda na década de trinta, no ano de 1939.



Figura 50 - “Samuel Campello”²²⁶.

²²⁶ REVISTA Quatro Diabos. Recife, 1938.

Alguns compositores eram verdadeiros especialistas em produzir músicas carnavalescas de sucesso. Nesse quesito, pouquíssimos podiam se comparar com Edgard Ramos de Moraes, ou simplesmente Edgard Moraes. Nascido em 1904, no Recife, estudou música com seu irmão mais velho, Raul Moraes. Tendo assinado suas primeiras composições carnavalescas em 1923, ajudou a fundar diversos blocos na cidade. A qualidade de suas músicas fez que muitas delas fossem gravadas em discos [percebe-se uma influência do samba e dos temas cariocas em suas primeiras composições na década de trinta]. Edgard Moraes foi um grande folião e sempre esteve entre os concorrentes mais competitivos dos tantos concursos de marchas carnavalescas. Em entrevista ao *Diário da Manhã* de 3 de novembro de 1933, seria anunciado como “*um dos mais sérios competidores*” e de “*nome conhecidíssimo em nossos meios musicais, possuindo uma enorme bagagem de marchas, canções, valsas, fox-trots, sambas, etc*”. O jornal também dizia que “*raro é o bloco carnavalesco de Recife que não tenha tido composições suas*”.



Figura 51 - “Edgard Moraes”²²⁷.

²²⁷ REVISTA O Corta Jaca. Recife, 1934.

Seu irmão, o letrista, pianista e arranjador Raul Corumila de Moraes, formado em música na Alemanha, também era compositor carnavalesco, vindo a falecer em 1937. Dono de um grande repertório de variados gêneros musicais, Raul Moraes era um genuíno profissional da música, sempre comprometido com a cena artística da cidade, sobretudo aquela do campo erudito. Excursionou por muitos países, se apresentando e estudando o universo sonoro estrangeiro. Ainda atuaria por alguns anos como maestro na *Rádio Clube de Pernambuco*.



Figura 52 - “Raul Moraes”²²⁸.

Severino Ramos, por sua vez, também não é propriamente alguém que possamos considerar um completo desconhecido, ainda que tenhamos pouquíssimas informações sobre ele. Era natural do município de Pesqueira, no agreste pernambucano, onde foi diretor de uma banda local. Em entrevista exclusiva para o *Diário da Manhã* de 8 de dezembro de 1933, foi caracterizado como alguém “*simples, sem vaidade*”, ainda que tivesse vencido o disputado concurso daquela folha e na iminência de ter sua música gravada pela RCA Victor, no Rio de Janeiro — um frevo intitulado “*Tudo no arrastão*”. Ao receber o telegrama informando sobre sua conquista, achando que era alguma piada,

²²⁸ REVISTA O Corta Jaca. Recife, 1934.

demorou a responder os diversos parabéns que chegavam do Recife naquele dia. O seu feito mexeria com toda a cidade de Pesqueira, indo mais de 300 pessoas comemorarem em sua casa. Diria ele: *“A coisa chegou a tal ponto que virou festa mesmo. Arranjaram um jazz-band e dansaram até de madrugada. Não faltou nem foguetões...”*.

Suas habilidades musicais não permitiriam que sua vida artística fosse encerrada ainda nos anos trinta, tendo prosseguido nas décadas seguintes. Em sua carreira, Severino Ramos não se restringiu apenas ao frevo, tendo diversos “xaxados”, “forrós”, “rojões”, “baiões” e “cocos” gravados por nomes como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro.

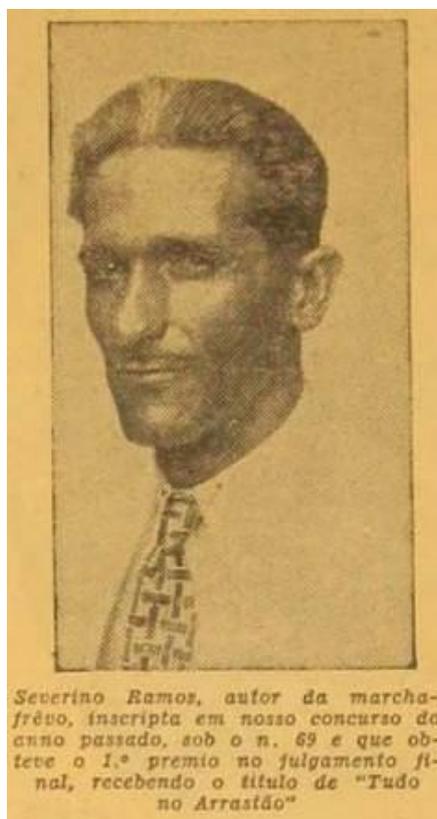


Figura 53 - “Severino Ramos”²²⁹.

²²⁹ DIÁRIO da Manhã. Recife, 25 de Nov. 1934.



Figura 54 - “Flagrante da entrega dos cheques aos vencedores do concurso do Diário da Manhã de 1933, com Nelson Ferreira ao centro e (em pé) ao seu lado Severino Ramos”²³⁰.

Outro músico vitorioso foi Levino Ferreira, ou “Maestro Vivo”, tendo ficado mais conhecido pelas composições de frevos-de-rua. Residindo na cidade Limoeiro, foi campeão no concurso do *Diário de Pernambuco*, em 1935, com o frevo “*Satanás na onda*”, gravado pela Orquestra Odeon. Multi-instrumentista, durante as primeiras duas décadas do século XX faria carreira organizando e dirigindo várias bandas nas cidades do interior pernambucano. Suas composições só começariam a se tornar conhecidas entre os recifenses no começo da década de 1930, passando então a serem cantadas por quase todas as agremiações carnavalescas do Recife. Ainda assim, tal como ocorria com outros músicos locais associados ao Carnaval, vivenciou fases de “esquecimento”, como aponta uma série de reflexões na coluna “*Nossos compositores*”, publicada pelo *Diário da Manhã* de 8 de fevereiro de 1938, onde falava-se sobre as injustiças dos concursos e seus “apadrinhamentos”. Exímio saxofonista e trompetista, Levino Ferreira viria a fazer parte da *Orquestra Sinfônica do Recife* e também da *Rádio Clube de Pernambuco*.

²³⁰ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 25 de Nov. 1934.



Figura 55 - “Levino Ferreira”²³¹.

A maior parte dos músicos negros do Carnaval do Recife não podia ser considerada como “aventureiros”. Se não viviam exclusivamente das suas produções musicais, ao menos eram contumazes compositores de marchas e frevos para as centenas de agremiações espalhadas pela cidade. É o caso do compositor Luis G. Wanderley, postulante no concurso de marchas carnavalescas de 1933, embora não fosse um estreante para os “*innumeros blocos, clubs e troças desta cidade*” que tinham sido contemplados com suas produções musicais. Naquele mesmo ano, compôs a marcha “*É pra quem pode*”, entregue ao Bloco “*Madeiras do Rosarinho*”, sendo bem recebida pelos seus foliões. Também criaria a marcha “*Altemyra na Macumba*” para a mesma agremiação. Em 1935, comporia junto a Hildebrando F. Mello o fox-blue “*Meus sonhos dourados*”.

²³¹ DIÁRIO da Manhã. Recife, 15 de Jan. 1935.

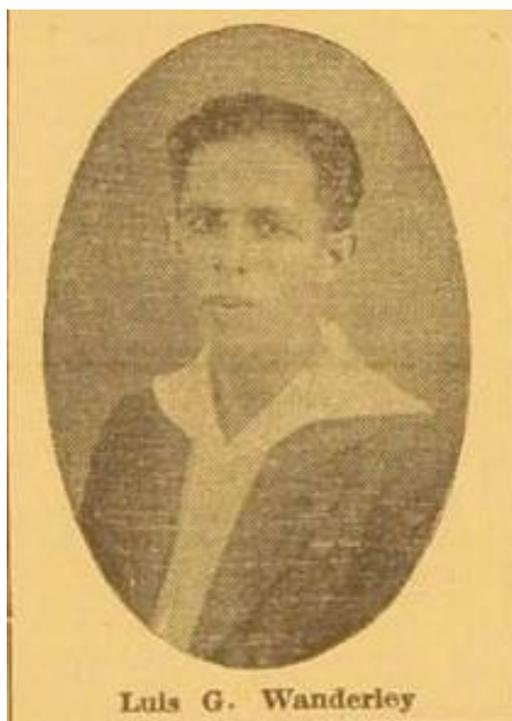


Figura 56 - "Luis G. Wanderley"²³².

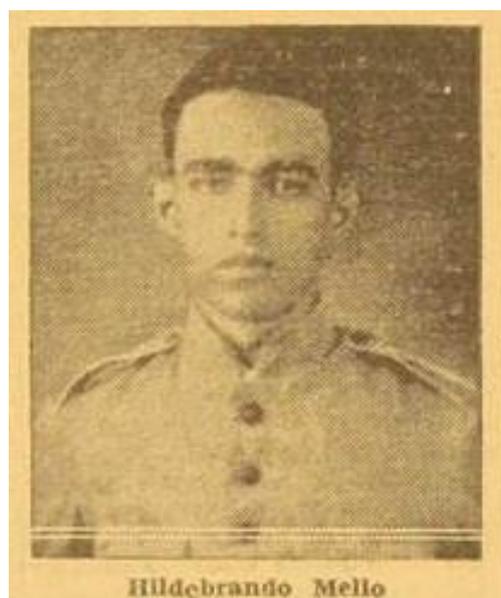


Figura 57 - "Hildebrando Mello"²³³.

Outro "conhecido musicista" local, como foi descrito pelo *Diário da Manhã* de 25 de outubro de 1933, era Mário da Silva Guimarães. Perguntado sobre o que achava do *Grande Concurso de Marchas* daquele ano, responderia que a elogiável iniciativa

²³² **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 29 de Out. 1933. p. 1.

²³³ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 26 de Nov. 1933. p. 1.

não apenas contribuía “*para dar mais realce às festas carnavalescas, como também incentivava no nosso meio musical, a marcha pernambucana*”. Pudemos saber que no ano de 1932 ele foi aluno do 3º ano do *Gymnasio Pernambucano*, tendo prestado exames vestibulares — e sido admitido — para os cursos de “*medicina, pharmacia e odontologia*”, em 1935. Mesmo com uma agitada vida acadêmica, Mário da Silva Guimarães não deixaria de submeter duas de suas marchas para os concursos carnavalescos da cidade.

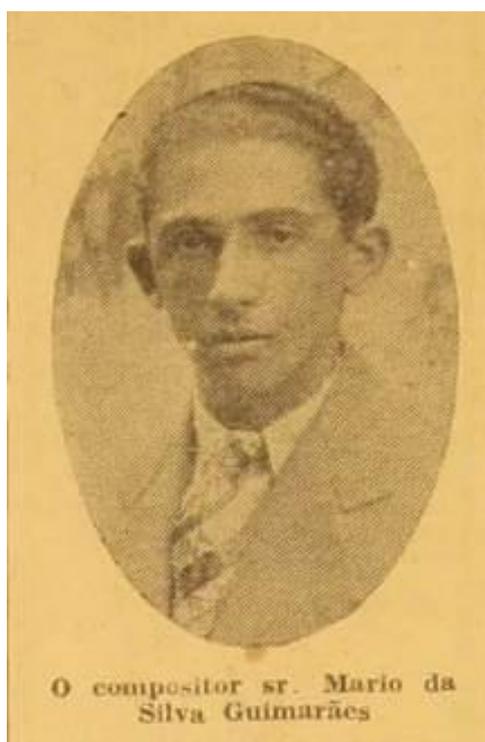


Figura 58 - “Mário da Silva Guimarães”²³⁴.

Já o contador Euclides Gonçalves, além de se mostrar um homem letrado, era também um versátil músico da cidade. Em 1930, enquanto ainda era um jovem bacharelando, fez parte de um grupo da *Academia de Commercio de Pernambuco* que visitou o chefe do governo revolucionário, Carlos de Lima Cavalcanti. Por sinal, foi um dos fundadores, em 1931, do bloco “*Barbichas de Bode*” — alusivo ao governador deposto Washington Luís —, transparecendo sua simpatia pelos novos chefes políticos do estado. Também é visto assinando uma carta enviada ao ministro da Educação do

²³⁴ DIÁRIO da Manhã. Recife, 25 de Out. 1933.

governo revolucionário, o saudando pela regulamentação da profissão de contador. Nesse mesmo ano, comporia a marcha carnavalesca “*Estás a rir?*”.

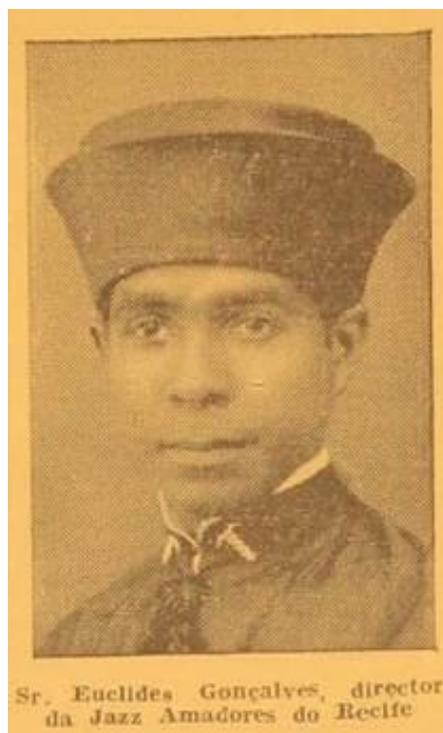


Figura 59 - “Euclides Gonçalves”²³⁵.

Em 1932, Euclides Gonçalves aparece como tesoureiro do *Gremio Civico-Litterario Pedro de França*, sendo que um ano depois, já formado em contabilidade, seria contratado pelo *Banco Commercio e Industria*. Paralelamente, apareceria como chefe da firma *Gonçalves, Braga & Cia*. Quando o “conhecido musicista” decidiu participar do concurso de marchas de 1933, declararia que seu intuito prévio não era mais de se envolver:

de publico, em questões de musica, afim de que, afastado do meio musical da cidade, pudesse dedicarm-se ao estudo de minha especialidade, a contabilidade, mas lançadas as bases do concurso de marchas, instituído numa bôa hora, pelo intemerato matutino *Diário da Manhã* e por convite de um amigo, aliás o autor da letra da minha marcha-canção, resolvi inscrever-me. Fil-o todavia, sem alimentar a veledade de conquistar lugar de destaque, e sim para contribuir com o meu pequeno esforço no êxito do concurso e do Carnaval de minha terra. É dever

²³⁵ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 06 de Fev. 1938. p. 8.

indeclinável de todo pernambucano propugnar pela restauração do nosso Carnaval, fazendo-o genuinamente nosso²³⁶.

Apesar de ser um compositor polivalente, capaz de produzir músicas em diversos gêneros, Euclides demonstrava não alimentar esperanças quanto à vida artística. Nessa mesma entrevista, falaria sobre suas habilidades autorais ao afirmar que “*seria vitupério de minha parte, si lhe dissesse que componho boas musicas, entretanto posso adeantar que as minhas composições têm tido bôa aceitação*”.



Figura 60 - “Fotografia da Jazz Amadores do Recife, com Euclides Gonçalves perfilado em terceiro (da esquerda para a direita)”²³⁷.

Reconhecido folião da cidade, sua casa era situada na Rua da Palma [na época, essa rua era uma importante artéria carnavalesca do Recife. Euclides Gonçalves era um carnavalesco realmente conhecido na Rua da Palma, tendo feito parte da comissão de honra do Carnaval daquela rua, em 1938, e do baile dos *Prisioneiros*, também realizado ali], onde morava com sua esposa, a senhora Helena Valença de Gonçalves (casados em 1935). Sua residência era um verdadeiro ponto de encontro para muitos carnavalescos, dado os famosos “bailes” que lá eram realizados.

²³⁶ DIÁRIO da Manhã. Recife, 08 de Nov. 1933. p. 1.

²³⁷ DIÁRIO da Manhã. Recife, 10 de Dez. 1933. p. 1.

O *Diário da Manhã* de 21 de fevereiro de 1936 o descreve como “o fundador do falecido *TURUNAS DE MOMO* e da *orchestra Amadores do Jazz*”, e também como “Antigo compositor de marchas carnavalescas e ‘*reveillons*’, festas essas, que sob a sua batuta, eram de *exitos certos*”. No ano de 1938, o mesmo periódico divulgaria uma extensa entrevista com Euclides Gonçalves, então diretor da *Jazz Amadores do Recife*, realizada em sua residência à noite, estando ele “*rodeado de uma pilha enorme das ultimas composições carnavalescas do Rio de Janeiro*”. Como podemos ver, Euclides Gonçalves era mais um musicista negro que dividia uma burocrática vida profissional com a alegria e os prazeres de existência carnavalesca.

A biografia de Euclides nos remete a outros compositores que se posicionaram politicamente de alguma forma, sobretudo no que concerne às repercussões da *Revolução de Outubro de 1930*. Assim foram os casos de José Leocadio da Silveira e de Hermes Manoel da Paixão, ambos tendo participado do concurso de marchas e frevos do *Diário da Manhã* em 1933. Nesse mesmo ano, José Leocadio se posicionou a favor do “alistamento eleitoral” em prol do governo revolucionário. Já o envolvimento político de Hermes Manoel da Paixão foi ainda maior, haja vista que o contramestre e músico de 1ª classe do 21 B. C. esteve preso entre 1931 e 1932. Sobre ele, temos também as informações de que morava no bairro da Boa Vista e era casado com Eulalia Enedina do Nascimento. Em sua última aparição nos períodos consultados, o veríamos como 1º sargento do 31º B. C.



Figura 61 - “José Leocadio da Silveira”²³⁸.

²³⁸ **DIÁRIO da Manhã.** Recife, 26 de Nov. 1933. p. 1.



Figura 62 - “Hermes Manoel da Paixão”²³⁹.

Devido à censura e a conturbada realidade política dos anos trinta, no geral, os compositores negros pareciam “fugir” de temas mais críticos, normalmente permanecendo numa zona confortável que, ao mesmo tempo, não os trazia problemas com políticos e também os assegurava uma fórmula mais vendável ao grande público.

Sendo um gênero composto por compositores membros dos setores médios do Recife, o frevo representava a instrumentalização da música para a veiculação da identidade regional através da exaltação do carnaval. Estes compositores também representavam as questões amorosas como centrais na vida dos foliões, preocupados menos com o mundo da política, do que com a autonomia feminina que permite que escolham seus parceiros amorosos e brinquem com o afeto e o desejo dos homens que só superam a desilusão “caindo” no frevo, o que contribui para a representação da música popular como obra de arte despreocupada com as escolhas políticas do regime pós-trinta²⁴⁰.

Mas a música carnavalesca pernambucana não viveu apenas de cantar trivialidades, evocações e romantismos, tendo narrado também as sociabilidades e os eventos marcantes de seu tempo. Foi o caso de “*A canoa virou*”, de Nelson Ferreira, um grande sucesso do Carnaval de 1931. A marcha contava a história pelo lado dos

²³⁹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 17 de Nov. 1933. p. 1.

²⁴⁰ SILVA, 2009. p. 335.

vencedores da Revolução de Trinta no Recife, narrando a “ridícula” fuga por mar do governador deposto, Estácio Coimbra. Odiada pelos órfãos do grupo político deposto — que tentavam a todo custo impedir sua execução pelas Jazz-Bands —, a canção viria a ser aclamada como “hino revolucionário”. É que a marchinha tinha a seguinte letra em seu refrão:

*“A canoa virou, pois é!
 “Seu” Estácio fugiu, pois é!
 O beicinho do “Beizola”, pois é!
 Nunca mais ninguém viu...”*

Não tinha sido a primeira experiência musical de Nelson Ferreira a versar sobre temas polêmicos, visto que para o Carnaval de 1929 ele tinha lançado, sob o pseudônimo de *Zig-Bum*, a marcha “*Me dexa, Seu Freitas*”, endereçada ao então chefe de polícia. Dessa forma, gravada pela Parlophon como uma “marchinha-canção carnavalesca satírica”, “*A canoa virou*” parece ter sido composta mais para expor sua indignação com o antigo regime do que para adular os novos governantes do estado. Apresentada pela primeira vez no salão do aristocrático *Palacete Azul*, sede do *Jóquei Clube*, ela seria cantada com fervor pela multidão presente. A partir de então, o maestro não voltaria a produzir canções mais críticas, principalmente após 1937, quando suas letras se tornariam ainda mais românticas e saudosistas, como o frevo “*Veneza Americana*”, feita em parceria com Zíul Matos. Sua letra ufanista exaltava a “*beleza original*”, a “*natureza esplendida*” e o “*Carnaval majestoso*” da cidade do Recife.

De certo modo, *o fato desses compositores serem negros não fazia de suas composições uma “música negra”*, ao menos não no sentido de que obtivessem por isso alguma peculiaridade em relação às outras músicas compostas por brancos. Pelo contrário, as temáticas das letras seguiam o mesmo padrão tanto em um como no outro. Mesmo quando o gênero “maracatu-canção” esteve em seu auge, os compositores negros não era maioria daqueles que decidiram investir na nova música. Nesse sentido, o musicista José Gonçalves, o “Zumba”, foi uma das poucas exceções, tendo produzido o maracatu “*Eu sou do Forte*”, em 1936, campeã do concurso da FECAPE. Gravado pela Casa Ribas, esse maracatu alcançaria grande sucesso naquele ano.

Nascido e criado em um ambiente musical, José Gonçalves Júnior foi compositor, saxofonista e clarinetista. Assim como tantos outros músicos das cidades

interioranas, Zumba circularia por várias orquestras antes de se mudar para a capital do estado de Pernambuco. O maestro Nelson Ferreira foi um importante companheiro em sua carreira artística, sendo o grande responsável por levá-lo a *Jazz PRA-8* da *Rádio Clube*. Com pelo menos uma centena de músicas gravadas, muitas delas premiadas em concursos, é considerado um dos maiores compositores de frevo da história.



Figura 63 - “José Gonçalves (Zumba)”²⁴¹.

A referência às *religiões de terreiro na música carnavalesca pernambucana* também não era a regra. Se a festa e as agremiações estavam repletas dessa influência, o mesmo não poderia ser dito em relação às marchas e aos frevos, diferentemente do samba, onde as marcas da religiosidade negra foram sempre vistas. Havia sim, certo afastamento dos compositores negros pernambucanos desse tipo de temática, que pode ser interpretado pela ligação de alguns deles com organizações católicas, a ocultação dessa influência por medo do preconceito, ou até um distanciamento para se “embranquecer” aos olhos do campo musical recifense.

Historicamente, *as bandas que tocavam no Carnaval de Rua do Recife* sempre estiveram ligadas “ao corpo de polícia e aos batalhões militares aquartelados na

²⁴¹ Fonte: Acervo do Jornal do Comércio – Foto encartada no caderno especial comemorativo dos cem anos do frevo. Jornal do Comércio – “Centenário Folião” – 09/02/2007. Pg. 03.

cidade”²⁴². Algumas sociedades carnavalescas mantinham suas próprias bandas, enquanto outras as contratavam ocasionalmente para apresentações específicas. Seus repertórios contavam com uma grande variedade de gêneros musicais dançantes, desde o tango à polca, ou ao maxixe, o dobrado e a marcha. Grande parte dos músicos que as integravam vinha das classes populares e de pele mais escura, com algumas sendo compostas exclusivamente por negros. Leonardo Vilaça Saldanha ressalta que fatores étnicos — e também socioeconômicos — influenciavam as próprias características musicais de cada agremiação, visto que a “maioria dos *Clubes*, em especial os de predominância de negros e mulatos, optava por uma formação instrumental com base percussiva e fanfarra”²⁴³.



Figura 64 - “Banda em rua da cidade do Recife”²⁴⁴.

²⁴² ARAÚJO, 1996. p. 239-240.

²⁴³ SALDANHA, 2008. p. 27.

²⁴⁴ Acervo Fundação Joaquim Nabuco, Coleção de Alexandre Berzin (1940-1970).



Figura 65 - “Músicos negros ao lado da La Ursa”²⁴⁵.

O músico reformado da Brigada Militar, José de Calazans, conhecido como “Saceci”, também fez parte de um grupo de compositores advindos do meio oficial. A primeira referência a ele data de 1932, surgindo como membro da comissão organizadora da festa de réveillon na sede dos “*Turunas do Momo*”, na Rua da Concórdia. Participou dos concursos carnavalescos de marchas do *Diário da Manhã* em 1933 e 1934, tendo composto uma canção cujo título trazia o mesmo nome do jornal — e conseqüentemente elogiava aquela folha²⁴⁶. No ano de 1935 dedicaria uma marchinha, “*Olhos de Glorinha*”, para a senhora Maria da Glória, componente da diretoria feminina do Bloco “*Camello de Ouro*”, localizado no Cordeiro. Ainda estaria ativo na vida carnavalesca em 1937, surgindo como 1º secretário do Bloco “*Tupinambás da Mauricéia*”, recém-fundado no bairro da Torre.

²⁴⁵ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 04 de Fev. 1934. p. 21.

²⁴⁶ Sua marcha “*Diário da Manhã*” foi executada em 1933, pelo *Club Lenhadores*.

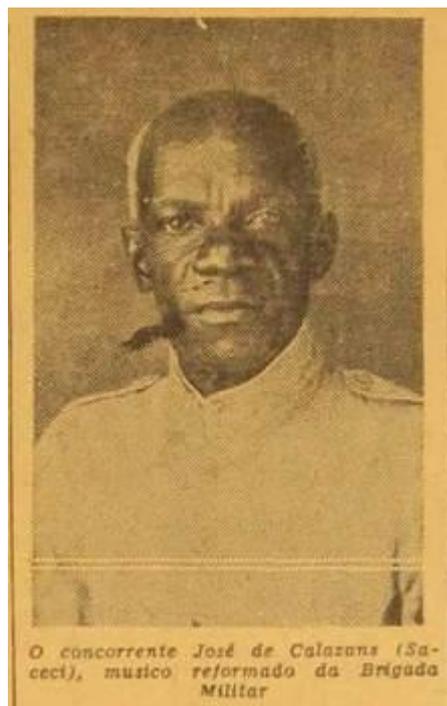


Figura 66 - “Jose de Calazans (Saceci)”²⁴⁷.

Entre aqueles músicos negros que viviam como maestros regulares à frente das tantas orquestras e Jazz-Bands locais, João B. de Mello era um dos mais dinâmicos. Também participou dos concursos musicais de 1933 e 1934, em ambos na categoria marcha-frevo. Entrevistado pelo *Diário da Manhã* em 4 de novembro de 1933, combinaria “ufanismo carnavalesco” a sua resposta, afirmando que “*não podia deixar de interessar muito aos pernambucanos que possuem o seu Carnaval typico, cheio de frêvo, passos, dobradiças, etc. E a alma de tudo isso é, precisamente, a lutcha viva, buliçosa, como somente os pernambucanos sabem fazer*”.

Sobre sua participação no certame daquele ano, diria que as contribuições seriam modestas como “*modestas eram as suas possibilidades, porém cheio de entusiasmo e boa vontade*”. 1934, na falta de uma fotografia real do compositor, uma charge foi usada para representá-lo. A questão é que no desenho, seus lábios e seu nariz apareceram exageradamente grandes, tal como ocorria geralmente em outras imagens que pretendiam ilustrar pessoas negras. Não tivemos como saber se tudo o incomodou, mas, coincidência ou não, a charge jamais voltaria a aparecer nas páginas do *Diário da Manhã*.

²⁴⁷ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 07 de Dez. 1934.



Figura 67 - “Charge de João B. de Mello”²⁴⁸.

Sua atuação carnavalesca como maestro de diferentes orquestras o levou a percorrer um vasto território da cidade do Recife e cercanias. Compôs o instrumental da marcha “*Fala, canna*”, sucesso de 1933 pela agremiação “*Caninha Verde*”, situada em São Lourenço. Nesse mesmo ano foi nomeado diretor da orquestra “*Os esfarrapados*”, uma troça recém-fundada no bairro do Arruda. João B. de Mello, além de ter sido um funcionário da *Great Western* — uma empresa ferroviária —, também era um reconhecido chefe de escotismo, atuando como professor de música nos acampamentos.

No ano de 1934 conseguiu gravar pela *Casa Mangione*, em São Paulo, o “*expressivo samba-canção de sua autoria*”, “*Moleca Sabida*”, que era “*uma synthetica expressão de regionalismo*”, e que vinha sendo “*executada na Radio Club com bastante sucesso*”. Em 1936 compareceu ao 9º Congresso Brasileiro de Esperanto e, um ano depois, apareceria animando os bailes que ocorriam no *Centro de Diversão e Cultura* no bairro de Afogados, então como maestro da *Jazz-Band Continental*. A última menção a João B. de Mello seria em 1938, agora regente da *Jazz C. D. C.*, continuando sua “*peregrinação*” carnavalesca pela cidade.

²⁴⁸ DIÁRIO da Manhã. Recife, 07 de Dez. 1934.

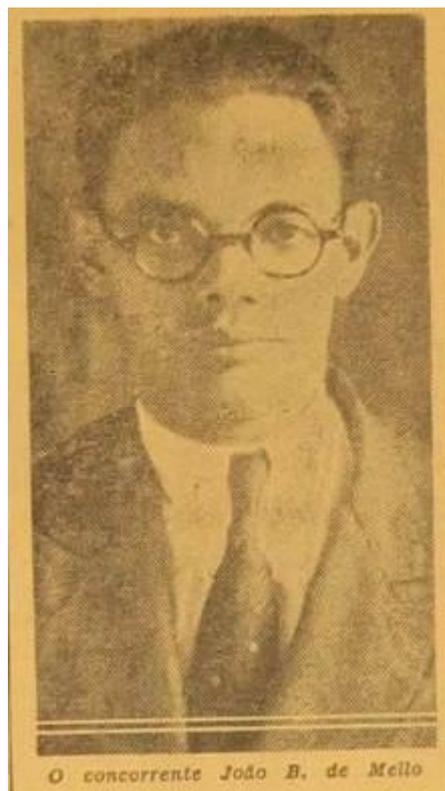


Figura 68 - “João B. de Mello”²⁴⁹.

Com exceção da charge de João B. de Mello, não descobrimos se os compositores negros aqui citados sofreram mais algum tipo de preconceito racial enquanto artistas. Não devemos, por isso, desconsiderar a possibilidade dele ter existido, haja vista a característica velada do racismo brasileiro, sempre disposto a disfarçar sua presença. No entanto, sabemos que Nelson Ferreira, por exemplo, enquanto se aproximava de sua futura esposa, Aurora Salgueiro Ramos, sofreu uma forte resistência de seu sogro — um comerciante português —, justamente pelo motivo do maestro ser músico e também negro. Nelson Ferreira apenas conseguiria se casar com Aurora Ramos após a morte do seu sogro. Ademais, muitos artistas negros não se declaravam e nem se viam como tais, identificando-se (ou sendo identificados) por uma das tantas denominações cromáticas mais próximas do “branco”. Para Lilia Moritz Schwarcz, “no Brasil, pardo — nosso curinga classificatório — é na verdade sinônimo de negro ou mulato”²⁵⁰.

Estamos falando de um certo “uso social” da cor, que não só leva a terminologia a se mostrar subjetiva como torna seu uso —

²⁴⁹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 09 de Dez. 1934.

²⁵⁰ SCHWARCZ, 2012, n. p.

em conversas, em documentos oficiais (como a certidão de nascimento e a de óbito) ou na vida privada — objeto de disputa. Com uma forte preferência pelo branco ou por tudo o que “puxa para o mais claro”, joga-se o preto para o ponto mais baixo da escala social: Os negros que não querem se definir como “negros” e têm uma condição um pouco melhor tendem a se autodefinir como “escuros” ou, mais ainda, como “pardos” ou “morenos”. Algo parecido acontece com os mestiços: aqueles com uma condição melhor na rua tendem mais a se autodefinir como brancos. Nesse sentido o termo pardo forma uma categoria-resto que contém os mais escuros “sem jeito” — aqueles negros com renda, escolaridade, e status baixos demais para se aventurarem no jogo dos códigos de cor e do status²⁵¹.

Mesmo não endereçando seus ataques individualmente a nenhum dos compositores negros citados, o texto de Moreira Machado demonstra que nem todos estavam satisfeitos com aquele “Carnaval mulato” e sua música igualmente “mulata”. Publicado no *Diário da Manhã* de 13 de fevereiro de 1936, o artigo “*A influencia negra na vida social brasileira: Degradação da musica e da damsas*”, discorre sobre a “*degeneração moral e física que o elemento negro legara a raça brasileira*”. Suas palavras mostravam que, em plenos anos trinta, a ciência racista ainda se mantinha em voga e sem maiores constrangimentos:

É no delirio das nossas festas carnavalescas, que se pode observar no brasil a influencia nefasta deleteria e dissolvente dos costumes negros. Como que egressa das favellas, dos mocambos e dos morros, toda uma população infiltrada da psyché do negro, sairá à rua, para exhibir-se em publico, no seu inconsciente inter-psychico. As dansas e as musicas carnavalescas são o indice da degenerescencia do sentimento esthetico e a perversão do gosto artistico. O caracter erotico dessas dansas traduz, na sua significação sexual, a influencia primitiva africana que nada mais é do que um agente potencial de excitação da libido.

Ao tratar dos musicistas carnavalescos, o autor conseguia ser tão conservador e moralista quanto possível, ressaltando que os “meros compositores locais” pareciam toscos e incapazes diante dos clássicos da música erudita europeia. Já não conseguindo esconder o racismo de suas opiniões, criticava o fato dos mais jovens trocarem Chopin, Verdi e Listz por canções como “*Mulato bamba*”, “*O Malandro*” e “*O teu cabelo não nega*”, para então concluir indagando: “*que se poderá esperar desta geração, tão fortemente trabalhada pela influencia negra?*”.

²⁵¹ SCHWARCZ, 2012, n. p.

SEGUNDA PARTE

AS REPRESENTAÇÕES DO NEGRO NA FESTA

Carnavais na imprensa: o negro entre o racismo e o elogio

A população negra na cidade do Recife não era uniforme, ocupando diferentes espaços na estrutura social. No universo das representações carnavalescas essa dinâmica permanecia, visto que mesmo sendo os negros que “realizavam” — em larga medida — a festa como dirigentes ou foliões comuns, atuando como verdadeiros protagonistas; nada impedia que sua “raça” fosse utilizada para ridicularizá-los. Cabe destacar que as representações sobre o negro não estavam circunscritas ao Carnaval, ilustrando, antes de tudo, situações vivenciadas pelos negros em seu cotidiano, tais como racismo e certas estereotipizações.

Na década de trinta, pessoas negras eram geralmente apresentadas em posições extremas. As abordagens assumiam frequentemente descrições “*míticas*” ou “*degradantes*”. Naquelas identificadas como “*míticas*”, predominavam as representações que exaltavam o negro por suas atribuições físicas, suas contribuições originais para a formação cultural brasileira, ou sua heroica condição de “povo” que sustentou o fardo da escravidão — ou seja, um coletivo *organicamente* “resistente e valente”. Refletindo sobre a lógica do “corpo que muito age e pouco pensa”, Octavio Ianni diria que se os negros brasileiros “são colocados em primeiro lugar, quanto aos atributos favoráveis relativos às atividades psicomotoras, no que diz respeito aos dotes morais e intelectuais eles são postos em último. Em ambos os casos o mulato aparece em posição intermediária”²⁵².

No outro extremo havia as classificações “*degradantes*”, onde lhes atribuíam adjetivos como ignorantes, atrasados, supersticiosos, feiticeiros, indolentes ou

²⁵² IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 105.

propensos ao crime. Nesses termos, a antropóloga e historiadora Beatriz Góis Dantas anotou que, igualmente, “os afro-umbandistas [nos anos trinta] eram tratados com expressões preconceituosas como: “catimbozeiros, curandeiros, feiticeiros perigosos, exorcistas, embusteiros, exploradores, patifes, covardes sem escrúpulos, malandros, cavadores de vida fácil”²⁵³. Suas habilidades intelectuais eram pouco valorizadas ou mencionadas. A escritora e ativista Angela Davis, discorrendo sobre as representações do negro na literatura do século XIX, diria que, infantilizada, a “população de cor” era taxada como incapaz de descrever a si mesma, pois a sua “natureza” imatura explicaria a pouca “adaptabilidade à vida ordeira”²⁵⁴.

Ao descrever os negros por meio de atributos extremos, se negava uma parte de sua própria humanidade, pois ao serem representados constantemente movidos a comportamentos e sentimentos exagerados, se constituía a impossibilidade do *equilíbrio psíquico-físico* que marcam o imaginário da civilização ocidental. Sobre isso, Neusa Santos Souza destacou que uma das funções de impregnar exotismos e instintos incontroláveis aos negros e suas práticas serviam para impedir um sentimento de “empatia racial”.

Alguns estereótipos que constituem a mitologia negra adquirem, a nível do discurso, uma significação aparentemente positiva. O “privilégio da sensibilidade” que se materializa na musicalidade e ritmicidade do negro, a singular resistência física e extraordinária potência e desempenho sexuais, são atributos que revelam um falso reconhecimento de uma suposta superioridade negra. Todos estes “dons” estão associados à “irracionalidade” e “primitivismo” do negro em oposição à “racionalidade” e “refinamento” do branco. Quando se fala na emocionalidade do negro é quase sempre para lhe contrapor a capacidade de raciocínio do branco²⁵⁵.

Esse imaginário sobre o negro figurava tanto nas páginas policiais como nos discursos de intelectuais interessados em estudar as populações negras na década de trinta. Não obstante, situações semelhantes poderiam acionar representações distintas dependendo de onde partiam as interpretações. Um terreiro, por exemplo, poderia sob uma ótica policialesca ou moralista-cristã ser representado como *lócus* de superstição e

²⁵³ DANTAS, 1988. p. 310.

²⁵⁴ DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016. Formato Ebook. Não paginado.

²⁵⁵ SOUZA, 1983. p. 30.

charlatanismo, algo a ser extirpado; enquanto as narrativas de folcloristas poderiam apontar um exotismo antropológico em vias de extinção, digno de ser preservado.



O estoque de representações e discursos sobre o negro nos anos trinta era histórico. Thomas E. Skidmore, ao descrever as principais teorias raciais entre o momento anterior a abolição e as primeiras três décadas do século XX, constatou que antes da década de trinta poucos estudiosos da sociedade brasileira se interessaram verdadeiramente pelo negro africano e seus descendentes no Brasil²⁵⁶. Entre eles estavam o médico e professor Nina Rodrigues, o jornalista João do Rio e o médico Manuel Querino. Seus trabalhos, no entanto, não atraíram tanta atenção quando lançados, sendo retomados apenas anos depois.

O final do século XIX e início do XX seriam momentos de incentivo à imigração europeia para o Brasil. Esperava-se que aos poucos a população fosse embranquecendo com a inserção maciça do elemento ariano e com a “retração natural” dos negros e das demais “raças inferiores”. Nos anos vinte, o *modernismo*, o *movimento regionalista* e a consolidação da *perspectiva culturalista* iriam transfigurar muitas dessas compreensões. Ainda assim, mesmo com todos os avanços e a rejeição do racismo científico mais radical, o ideal de branqueamento ainda se fazia presente no país durante os anos trinta.

Mas o negro brasileiro não foi um mero espectador de tudo, especialmente em relação aos ideais racistas. Tanto aqueles sujeitos mais “acomodados”, quanto os mais “organizados” enquanto “classe” buscaram estratégias conforme as possibilidades de ação, entre elas, como observou o sociólogo Florestan Fernandes, estava a tentativa de se adaptar ao “mundo dos brancos”:

O negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como ‘igual’. [...]. [...] para participar desse mundo, o negro e o mulato se viram compelidos a se identificar com o *branqueamento* psicossocial e moral. Tiveram de sair de sua pele, simulando a condição humana-padrão do “mundo dos brancos”²⁵⁷.

²⁵⁶ SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 259.

²⁵⁷ FERNANDES, 2007, n. p.

Após a abolição, se intensificou a passagem do escravizado negro para operário urbano, trazendo novas demandas e incrementando sua presença nas grandes cidades do país. Como nos coloca Flávio Gomes, nesse período são “vários os exemplos de refregas sindicais entre trabalhadores nacionais e estrangeiros, muitos dos quais confrontos diretos entre negros e imigrantes”²⁵⁸. Nesse contexto, seria um marco histórico o *engajamento negro* durante as primeiras décadas republicanas, sobretudo através das *Frentes Negras* e da imprensa especializada nas “questões da raça”. Essa “imprensa negra”, também existente no Recife, foi mais uma prova da mobilização dos negros em objetivos do seu interesse e nos assuntos nacionais mais amplos.

Também foi destacada a atuação negra naqueles dois *Congressos Afro-brasileiros* realizados na década de trinta, comparecendo intelectuais “de cor” e demais “representantes das comunidades negras, sobretudo pais e mães-de-santo, cujas presenças emprestavam maior colorido, legitimidade e representatividade ao evento”²⁵⁹. Por fim, não podemos desconsiderar outros espaços de recorte racial construídos entre o final do século XIX e início do XX, como as associações de lazer, as agremiações carnavalescas e os clubes de dança, construídos sob o signo da distinção entre os grupos organizados e mais bem-sucedidos da “classe de cor” e o “preto comum”, ligado à miséria, ao analfabetismo e à violência.

Antes de iniciar o tópico seguinte, alertamos que todas as práticas e representações sobre o negro na década de trinta devem ser ponderadas na lógica do seu contexto, sob o risco de os historiadores atuarem como verdadeiros “juizes do tempo”. Para Reinhart Koselleck, a “historicidade da história e do tempo histórico” deve ser acompanhada, também, da tomada de consciência das transformações que sofrem a própria linguagem e o universo de significados experimentados entre um tempo e outro²⁶⁰; assim também devemos considerar a historicidade dos discursos que veremos a seguir.



“Meteram uma pexeira no bucho de Colombina que a pobre, coitada, a canella esticou! Deram um rabo-de-arraya em Arlequim, um clyster-de-sebo-quente em Pierrot!”

²⁵⁸ GOMES, 2005, n. p.

²⁵⁹ ARAÚJO, 2003, p. 48.

²⁶⁰ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

E somente ficaram os mascaras da terra: Parafusos, Matheus e Papangús... e as Bestas-Feras impertinentes, os Cabeções e as Burras-Calús...realizando, contentes, o Carnaval de Recife, o Carnaval mulato do Recife, o Carnaval melhor do mundo!”— Ascenso Ferreira.²⁶¹ (grifo nosso).

Durante o Reinado de Momo no Recife, a imprensa dos anos trinta sempre cobriu com zelo os principais acontecimentos relativos à festa na cidade. Algumas das folhas de maior circulação, como o *Diário da Manhã* e o *Diário de Pernambuco* também aproveitavam o momento para investir em revistas especializadas no Carnaval. Essas, restritas aos Dias Gordos, se caracterizavam por utilizar uma literatura mais hiperbólica e humorística que os jornais convencionais. De 1930 a 1939 circularam algumas dezenas delas, como a *Quatro Diabos*, *Faustina*, *Frevo do Recife*, *Na Pontinha*, *O Mascarado*, *Olha a Curva!*, *O. K.*, dentre tantas outras. Quase sempre vinculadas ao comércio, elas anunciavam produtos associados ao Carnaval — tais como bisnagas, lança-perfumes e fantasias — e também vários chistes, poesias jocosas, charges, fotografias da festa, canções carnavalescas, informações sobre as agremiações e seus dirigentes. Com uma vida curta (muitas tiveram apenas um único número), sua organização ficava a cargo de alguns reconhecidos foliões-jornalistas da cidade.

A manufatura de folhetos voltados unicamente para os assuntos carnavalescos teria iniciado no Recife com *O azucrim*, e no Rio de Janeiro com as *Farpas fenianas* — ambas ainda no ano de 1873²⁶². A propósito, segundo José Ramos Tinhorão, a criação de jornais dedicados ao tríduo momesco teria sido a mais original contribuição brasileira à história do Carnaval em todo o mundo. Para ele, esses versos alegres viriam de uma tradição Ibérica datada do século XVII, tendo chegado ao Brasil por volta da segunda metade do século XIX²⁶³.

Durante os anos trinta, os folhetins e as revistas carnavalescas não ficaram imunes às críticas, sobretudo pela natureza ácida de alguns de seus conteúdos. Nesse sentido, o renomado jornalista Mário Melo, por exemplo, usaria suas colunas em alguns dos principais jornais da cidade para atacar aquelas revistas que “não estavam

²⁶¹ **REVISTA Jazz Band**. Recife, 1934.

²⁶² TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000. p. 111.

²⁶³ *Ibidem*, p. 88-89.

coadunadas com os interesses ideológicos da época”²⁶⁴, sobretudo aqueles da *Federação Carnavalesca Pernambucana*.

Nos meses que antecederiam os dias oficiais da festa, a imprensa assumia “uma posição determinante no quesito convocação-divulgação da folia”²⁶⁵. Aumentando progressivamente a cobertura na medida em que o Carnaval se aproximava, eram registrados em suas páginas desde os informes mais gerais sobre reuniões e ensaios das sociedades carnavalescas, até as orientações policiais que tentavam normatizar os acontecimentos festivos.

Como destacou o historiador Lucas Victor Silva, a representação do Carnaval recifense também viu uma mudança sensível na década de trinta, muito em função das transformações institucionais que o país viveu após a Revolução de Quatro de Outubro de 1930:

O novo regime, além de buscar controlar com eficácia crescente a produção de sentidos sobre o mundo social, instituiu novas práticas e novos discursos que instrumentalizavam o carnaval e as manifestações populares como aliados na produção do consenso e da aceitação do novo governo. [...]. Divididas entre o moderno e o tradicional, as elites intelectuais do Recife representavam o carnaval como uma contribuição regional à nacionalidade brasileira [...]”²⁶⁶.

A partir de então, o Carnaval desenhado pelos jornais passaria a incorporar, mais do que nunca, símbolos arbitrariamente convencionados como “nacionais”, “regionais” e “locais”. A maior festa brasileira foi então elevada “à posição de imagem concreta das qualidades do povo; misto de bagunça e de disciplina”²⁶⁷. Nessa conjuntura, a população negra ocupou um papel imagético destacado.

•

A representatividade das populações negras na imprensa dos anos trinta é uma questão que salta aos olhos do estudioso contemporâneo. Não apenas no sentido antropológico-historiográfico do conceito de representação — visto como um conjunto de processos mais ou menos abstratos —, mas também na acepção mais concreta da palavra, haja vista o limitado espaço jornalístico dispensado aos negros, ainda que sua

²⁶⁴ VIDAL, 2010, p. 148.

²⁶⁵ SANTOS, 2010, p. 58.

²⁶⁶ SILVA, 2009, p. 217.

²⁶⁷ QUEIROZ, 1999, p. 181.

presença na sociedade brasileira fosse massiva. Por outro lado, eram frequentes suas aparições nas páginas policiais, incluindo fotografias e descrições ao estilo neolombrosiano de seus aspectos fenotípicos. Fora desse ambiente, em geral a população negra era vista pela lente acadêmica de folcloristas, juristas e médicos empenhados em registrar suas culturas.

Para Bronislaw Baczko, o nível de influência de certo *imaginário social* muito depende do controle dos meios de difusão²⁶⁸. Como a maioria dos jornais de grande circulação da cidade eram dirigidos por homens brancos, esse predomínio terminava por contribuir tanto para a mistificação daquela parcela negra da sociedade recifense, como para a crença na inexistência do racismo em seu meio. O “preconceito de cor” era tomado como um problema estrangeiro ou insípido no contexto nacional, ainda que a existência de filmes sobre a “*África Selvagem*” e o “*Negro de alma branca*”, e de matérias que reportavam a “inferioridade atávica do negro”, mostrasse o contrário. Semelhantemente, charges, discursos e matérias carnavalescas expunham que o racismo também estava presente entre confetes, serpentinas e lança-perfumes.

Associar a população negra e mestiça ao Carnaval se tornou comum após a consolidação da festa em sua versão popular, entre os fins do século XIX e início do XX. A partir de então, um conjunto de representações e discursos “vulgares” passou a melhor traduzir o sentido daqueles festejos pré-quaresmais, tais como o uso de uma linguagem típica das classes mais pobres (menos afeita às regras gramaticais) e também de uma iconografia iminentemente “plebeia”, retratando sujeitos de pele mais escura, desdentados, vagabundos, etc.

A representação do Carnaval como conagraçamento das raças chegou triunfante aos anos trinta, ainda que o imaginário de uma festa voltada para a “distensão das normas” viesse desde meados do século XIX — quando a imprensa brasileira passou a divulgá-la como uma inversão do cotidiano. Sendo, portanto, um dos meios fundamentais para assentar quaisquer mudanças nas formas de brincar os Dias Gordos, os jornais da época atuavam como “os principais porta-vozes desta concepção de festa, transformando-a no sentido dominante de Carnaval”²⁶⁹.

²⁶⁸ BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 313.

²⁶⁹ ARAÚJO, 1996. p. 35.

Tal qual acontecia no resto do ano, os discursos na imprensa durante o Reinado de Momo não eram uniformes, oscilando, grosso modo, entre o “racismo e o elogio”. Como afirmou Michel Foucault sobre a *ordem do discurso*, eles eram, antes de tudo, espaços de disputa e controle. Submeter a produção de discursos à mecanismos de seleção, organização e redistribuição tinha “por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, [e] esquivar sua pesada e temível materialidade”²⁷⁰. Era essa “domesticação discursiva”, acionada por ocasião da festa, que permitia a reprodução de piadas, charges, textos, e canções preconceituosas sem que elas parecessem como tais. Assim sendo, embora a imprensa carnavalesca empregasse o discurso de uma festa livre de todos os preconceitos, a verdade é que essa visão idílica não correspondia, em absoluto, a realidade observada nas ruas e, muito menos, nos grandes clubes fechados da cidade.

Partindo do pressuposto que o Carnaval mais reproduzia as estruturas sociais do que a “invertia”, entendemos que seus brincantes, apesar de atuarem no sentido de assumir outros papéis sociais, ainda assim ocupavam lugares hierarquicamente limitados pela sua “real posição de classe”. Podemos, inclusive, interpretar que, ao propagandear a realização de uma “festa social e racialmente democrática” durante três dias, seus promotores estariam admitindo a existência de preconceitos e desigualdades no restante do ano.

A festa continua, a tal ponto, a existência cotidiana que reproduz no seu desenvolvimento as contradições da sociedade. Ela não pode ser o lugar da subversão e da livre expressão igualitária, ou só consegue sê-lo de maneira fragmentada, porque não é apenas um movimento de unificação coletiva: as diferenças sociais e económicas nela se repetem²⁷¹.

Segundo Mikhail Bakhtin, “insultos, juramentos e obscenidades” compõem o vocabulário familiar e grosseiro das festas²⁷². Assim sendo, a linguagem burlesca da imprensa carnavalesca quase não encontra barreiras e pudores. Pelo princípio de sua ética ambivalente, todos participam do riso carnavalesco, assim como também estão sujeitos a ele. No entanto, apesar dessa suposta “democrática zombaria”, o que percebemos é que alguns sujeitos sofrem certa predileção para o escárnio, como as

²⁷⁰ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 9.

²⁷¹ CANCLINI, 1995. p. 55.

²⁷² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

“mulheres feias”, os “miseráveis”, os “idosos”, os “deficientes” e as *peessoas negras*. A instalação de uma “nova linguagem” festiva, corresponderia à recém-nascida sociedade “livre das hierarquias e das regras cotidianas”, ou a *communitas*. Aversa às próprias diretrizes linguísticas anteriores, “todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca [passariam a estar] impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”²⁷³. Nos anos trinta, era essa “licença poética” que autorizava os jornais tratarem os foliões de maneira um tanto rude.

Outras expressões como: 'arrastando', 'morenas', 'doidinhas da silva' e 'frevo', implicam a visão estereotipada que a imprensa e conseqüentemente o público leitor fazem do Carnaval de rua do Recife. Um espaço tumultuado, onde as pessoas não caminham ou assistem aos desfiles tranquilamente nas calçadas. Elas são 'arrastadas' pela multidão, predominantemente negra, suavizada na reportagem pelo termo “moreno”, mas que descontrolada, 'doida', cai na 'fuzarca', na 'gandaia'²⁷⁴.

Além do mais, não podemos ignorar que alcunhas de “negrada” e “macacada” poderiam ser uma associação racista entre ambas, considerando que a maior parte da população brincante do Carnaval de rua era negra e mestiça. Diferentemente da polidez habitual dos jornais, os títulos das matérias em “linguagem carnavalesca” eram impressos com letras garrafais, emulando certa intimidade entre os leitores e os próprios redatores: “*O carnaval tá chegando, pessoa — Azeita as canelas, negrada!*”²⁷⁵.

Para Norman Fairclough, os meios de difusão cumprem um papel ideológico de adequar as vozes de “pessoas e grupos poderosos” a uma versão da fala cotidiana, fazendo que “suas identidades, suas relações e suas distancias sociais [entrem] em colapso”. Ao representar a elite (econômica, cultural, etc.) como se falasse a “mesma língua” dos próprios leitores, “[poder-se-ia] considerar que a mídia de notícias efetiva o trabalho ideológico de transmitir as vozes do poder em uma forma disfarçada e oculta”²⁷⁶.

Em outros casos, o racismo com a população negra poderia ser ainda mais explícito. Não era incomum, por exemplo, “fantasiar-se” de pessoas negras ou pintar o

²⁷³ BAKHTIN, op. cit., p. 09-10.

²⁷⁴ SANTOS, 2010. p. 89.

²⁷⁵ DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 31 de Jan. 1932. p. 4.

²⁷⁶ FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade d Brasília, 2001. p. 144.

próprio rosto ao modo *blackface*. Comum nas películas do cinema e também no teatro, o objetivo de tais práticas era simular o negro de modo degradante e em tom humorístico, o que contribuía para a manutenção de vários estigmas. Na fotografia reproduzida abaixo — registro de um baile carnavalesco ocorrido no *Clube Bahiano de Tennis*, em Salvador — podemos identificar ao menos três foliões maquiados ao estilo *blackface*:



Figura 69 - “Blackface”²⁷⁷.

O costume de travestir-se como personagens socialmente estigmatizados durante o Carnaval vinha desde o século XIX, como demonstra um baile ocorrido no Teatro de Santa Isabel, no ano de 1851, quando um casal de mascarados resolveu exhibir “costumes e trejeitos dos negros africanos”²⁷⁸. Se por um lado, fantasias e máscaras parecem promover “a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais”²⁷⁹, ou, como disse Roberto da Matta, “criam um campo social de encontro, de mediação e

²⁷⁷ REVISTA *Prá Você*. Recife, 1933. Edição 28.

²⁷⁸ ARAÚJO, 2003. p. 38.

²⁷⁹ SOERENSEN, Claudiana. *A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin*. Revista *Travessias*, Paraná, v. 11, n. 1, 29 ed., 2017. p. 328.

polissemia social”²⁸⁰, elas também podem desvelar as próprias assimetrias da sociedade, visto que normalmente as classes mais baixas reproduzem e denunciam a afetação, o luxo e a autoridade das classes dominantes, e estas, por sua vez, ocupam-se em teatralizar hábitos e maneiras dos pobres.

Outra prática rotineira vista nos jornais dos anos trinta era a *sátira de fotografias de homens negros*. Atribuídas falsas identidades, aqueles indivíduos eram ridicularizados publicamente. Apesar de estarem “representando” figuras de relevo da sociedade pernambucana, como advogados, escritores e políticos, muitos daqueles homens negros usados de modo depreciativo eram na realidade pessoas simples da própria cidade do Recife. Foram os casos de “*Doutor Flôr de Alho Caliope*” e do “*photographo e phonographo ambulante João Edmundo Baptista*”, veiculados na página do *Diário da Manhã* de 14 de fevereiro de 1931:



Figura 70 - “Doutô Flôr de Alho Caliope e o Photographo e phonographo Baptista”²⁸¹.

²⁸⁰ MATTA, 1997. p. 63.

²⁸¹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 14 de Fev. 1931. p. 5.

Descrito como um “musicista da Central” e “perrepista” (grupo político derrubado na *Revolução de Trinta*), a história sarcástica de “*Doutô Flôr de Alho Caliope*” visava atingir os oposicionistas do novo regime. Por sua vez, o “*photographo e phonographo ambulante João Edmundo Baptista*”, registrado de pés descalços e em uma pose desconcertante, é descrito como “*sobrinho do rei Herodes e primo da cartomante Salomé*”.

Retratar alguém em uma fotografia pode estar carregado de simbolismo. Para interpretar as representações envolvidas, “é importante que se considerem as expectativas sociais e individuais, ou seja, o olhar do espectador” ou daquele que a publica²⁸². Para o historiador, as imagens possibilitam notar “como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação”²⁸³. Dessa forma, a escolha deliberada por fotografias que retratassem populares negros, muitas vezes em situações constrangedoras, contribuía para perpetuar um imaginário preconceituoso e elitista.

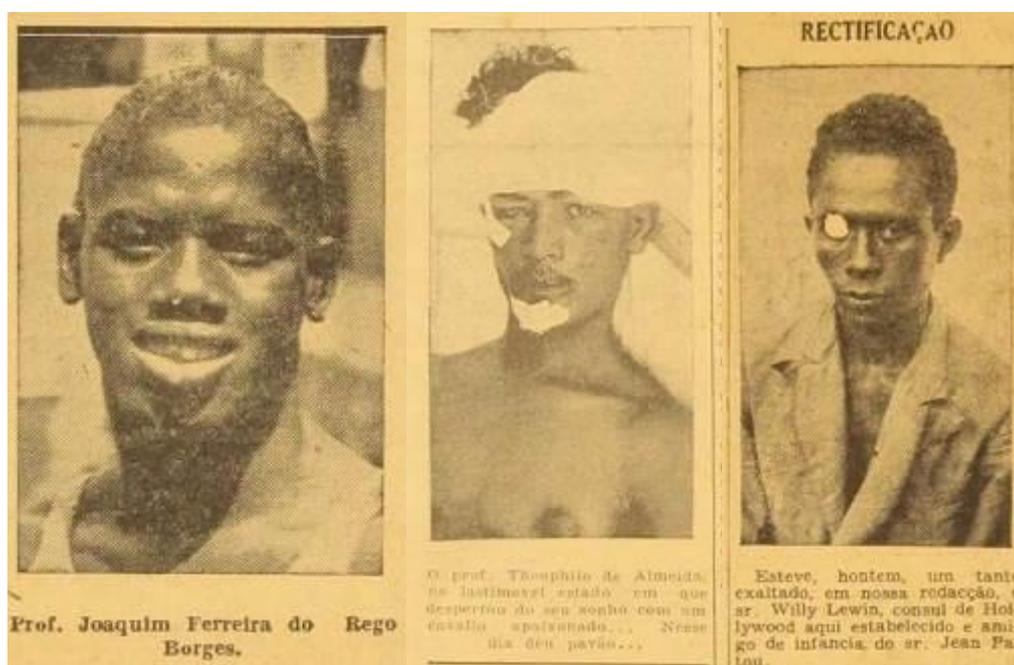


Figura 71 - “Segundo o Diário da Manhã, imagens de dois “professores” e um “cônsul de Hollywood”²⁸⁴.

²⁸² LIMA; CARVALHO, 2015. p. 49.

²⁸³ PESAVENTO, 2012, n. p.

²⁸⁴ **DIÁRIO da Manhã**. Recife. Da esquerda para a direita: 15 de Fev. 1931. p. 1; 09 de Fev. 1932. p. 1 e 09 de Fev. 1931. p. 1.

O imaginário negativo sobre as populações negras na sociedade recifense estava assentado na produção de discursos que eram, simultaneamente, obra e instrumento; quer dizer, tanto informava acerca da realidade, como constituía “um apelo a ação, um apelo a comportar-se de determinada maneira”²⁸⁵. Jornalistas, intelectuais e literatos não apenas formulavam novas “imagens” sobre o negro (no carnaval ou fora dele), mas atrelavam a seus discursos representações coletivas que, muitas vezes, já se encontravam difundidas entre o “povo”. Como alertou Teun Adrianus van Dijk, um discurso repetido *ad infinitum* tem o potencial de cristalizar preconceitos socialmente compartilhados: “el énfasis y el enfoque repetidos en las características desviadas o criminales de las minorías crean y confirman actitudes racistas socialmente compartidas en una sociedad y no sólo las opiniones de algunos individuos intolerantes”²⁸⁶.



Figura 72 - “Um escravo fugido em plenos anos trinta do século XX”²⁸⁷.

²⁸⁵ BACZKO, op. cit., p. 311.

²⁸⁶ DIJK, Teun A. van. *Discurso y Poder*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 2009. p. 183.

²⁸⁷ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 05 de Mar. 1935. p. 1.

Na imprensa carnavalesca, tudo relativo à população negra do Recife poderia ser motivo de chacota, inclusive as religiões de terreiro. Nessa lógica, bairros inteiros poderiam ser “carnavalescamente” desdenhados. Localizado no subúrbio da cidade e majoritariamente habitado pelas classes mais baixas, o bairro do Arruda era algumas vezes nomeado como “*Catimbolandia*”, tal como na historieta do *Diário da Manhã* de 08 de fevereiro de 1933, cujo autor desconhecido narrou seu encontro com um “*creoulo catimbozeiro*”, afirmando que “*não havia quem ignorasse que o Arruda era o reino da macumba*”.

Assim como ocorria nas canções e na própria literatura da época, a imprensa carnavalesca explorava a figura da “mulata” com mais voracidade do que qualquer outro modelo feminino. Eram inúmeras as poesias “dedicadas à mulata”, quase sempre as conclamando a “quebrar” (dançar), apontando sua predisposição para a fuzarca, ou simplesmente descrevendo seus “dotes físicos”. “*O Dodô “nêga dengosa”/Vae desta vez variar/Elle diz que não é proza, E vae se fantasiar/De mulatinha cheirosa/Pra muito dá o que falar*”²⁸⁸. De modo igual, a edição de 1934 da revista carnavalesca *O Corta Jaca* apresentava logo em suas primeiras linhas um festival de chavões sobre a mulata:

Chega para cá, mulata. Eu sei que tú não sois instrangêra! Cae no passo de braço com o teu nêgo! Remexe esses quadris! Sacode-te todinha! Abre esta boca que tenho uma vontade doida de mastigar, pinicar, reduzir a zero elevado ao circulo, e dizer um mundo de besteira, fulô! Mostra que nesses três dias tú sois mais que brasileira!...

Para alguns, apenas teria sentido brincar o Carnaval se estivessem ao lado de uma “mulata”, como vemos nessas duas aberturas de páginas sobre o Carnaval, vistas no *Diário da Manhã* do ano de 1936:

(1) CARNAVAL: Entre um automóvel luxuoso ou uma poltrona acolchoada eu preferia mil vezes um guarda-chuva esfarrapado para requebrar no frêvo junto às **mulatas dengosas** até ficar espedaçado. P Q²⁸⁹.

²⁸⁸ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 14 de Fev. 1930. p. 4.

²⁸⁹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 30 Jan. 1936. p. 3

(2) CARNAVAL: Veterano de memoráveis batalhas já não tenho o animo preciso para novas tempestades. Falando-se, porém, do carnaval serei capaz de conquistar, qual novo Don Quixote, moinhos e castelos, desde que ao meu lado requebrem **mulata no candomblê**. Oswaldo Machado²⁹⁰.

As representações *sobre o negro* produzidas por alguns colunistas do *Diário da Manhã* e do *Diário de Pernambuco* também ressaltavam a afinidade daqueles com o Carnaval de rua e o próprio frevo. Enquanto alguns se preocupavam em “suprimir as diferenças” numa festa “sem raças predominantes”, outros eram categóricos em admiti-la como um “*Carnaval mulato*”. Para esses, a negritude carnavalesca estava evidente tanto num declarado “*frêvo que era 50 % mulato*”, como disse um “*folião aposentado*” em matéria do *Diário da Manhã* de 06 de fevereiro de 1937, como nos maracatus, observados como uma manifestação essencialmente negra.

Impregnados de “*remotas tradições africanas*”, os maracatus seriam “*reminiscências dos batuques africanos*”, havendo “*na cantiga dolente do negro e no bater compassado dos atabaques, uma confusão de lamentos, de gente que sofre, de gente desgraçada*”, tal como disse o colunista “José Condé, em 1936²⁹¹”. Nesse sentido, outros poetas e literatos como Ascenso Ferreira, Borges da Silva e Mário Sette comumente produziram textos que acionavam representações compartilhadas com a *Federação Carnavalesca Pernambucana* — e que ficariam cristalizadas até os dias atuais. Abaixo vemos na poesia, escrita por um certo “E. Marinho”:

Sob o fragor da musica nativa, o negro dança nos maracatus: musica cheia da saudade viva lá da longinqua África seduz. Quando à terra feliz de Santa Cruz, essa gente aportou, triste e captiva, vendo banhar-se tudo em tanta luz, numa alegria barbara, instictiva, entristeceu no fundo das senzalas, e se tornou a musica um gemido, para as saudades languidas matal-as. Fez-se depois num rythmo querido dessa morena terra, a Santa Cruz, esse batuque de maracatus²⁹².

Após a criação da FECAPE, em 1935, o maracatu definitivamente passaria a ilustrar como nunca a maior festa pernambucana, não só dentro das fronteiras do estado, como também além delas. De modo similar, a produção de charges que utilizavam o

²⁹⁰ DIÁRIO da Manhã. Recife, 31 Jan. 1936. p. 3.

²⁹¹ Em artigo publicado também no *Diário da Manhã*, em 06 de dezembro de 1936.

²⁹² DIÁRIO da Manhã. Recife, 21 Jan. 1937. p. 4.

negro para representar o Carnaval assumiriam formas diversas, contribuindo para divulgar diferentes imagens dessa relação — como veremos, também estigmatizadas.

Charges carnavalescas: o negro em preto e branco

No Recife, as primeiras representações iconográficas — veiculadas na grande imprensa — sobre o negro associadas ao Carnaval Popular foram vistas nas páginas do *Jornal Pequeno*, no ano de 1910. Segundo Rita de Cássia Barbosa de Araújo, foi a primeira vez que sujeitos de pele mais escura (um negro, uma negra e um caboclo) foram utilizados como símbolos da festa, destoando das “até então, exclusivas imagens de personagens ligados ao Carnaval europeu, que ilustravam as matérias relativas aos folgares momesmos: pierrôs, arlequins, dominós, pastoras e bobos da corte”²⁹³.

Física ou simbólica, a presença negra no Carnaval da cidade do Recife era uma constante. E nessa lógica, as charges produzidas para a imprensa da época era um dos campos mais ricos. “Felix”, “D.C”, “Ranulpho”, “Nestor”, entre outros, eram alguns daqueles cartunistas empenhados em registrar a festa na ponta do lápis e em preto e branco. Nas páginas dedicadas à folia, esses desenhistas tentavam reproduzir o verdadeiro clima do Carnaval Popular, utilizando para isso gravuras de pessoas negras.

Fosse um desfile da corte de um maracatu, um “dançarino negro”, uma “mulata ferosa”, ou simplesmente um “negro de lábios grossos e membros desproporcionais”, as charges, em geral, reproduziam a tendência da época de representar a maior festa recifense como um autêntico *Carnaval mulato*. Assim sendo, essa “preferência” não era casual, pois correspondia a uma dinâmica não apenas dos anos trinta, como de toda a primeira metade do século XX. “O mundo dos personagens do carnaval é, pois, o mundo da periferia, do passado e das fronteiras da sociedade brasileira. Seu foco é o ilícito, o que está completamente fora do sistema, ou que está nos interstícios desse sistema”²⁹⁴.

As charges que nos debruçamos, localizadas no *Diário de Pernambuco*, no *Diário da Manhã* e também nas revistas carnavalescas, normalmente seguiam o mesmo padrão discursivo identificado no tópico anterior: (1) o negro como *representação do Carnaval mestiço-popular*; e (2) o negro *animalizado, surgindo como locus da violência e da barbárie festiva*. Começemos com a primeira.

²⁹³ ARAÚJO, 2003. p. 44-45.

²⁹⁴ MATTA, 1997. p. 63.

Dentre todos os grupos de charges, um deles era marcante não apenas pela sua repetição temática, como pelos detalhes gráficos envolvidos: a dos *passistas negros*. Historicamente associados aos capoeiras, os dançarinos de frevo eram personagens regulares no Carnaval de rua do Recife. Essa presença popular não deixaria de ser notada pelos cartunistas, inspirando-os a desenhá-los sempre que possível.



Figura 73 - “O passista negro e seu acompanhante”²⁹⁵.

As primeiras charges retratavam esses passistas negros como figuras mais rudes e humildes, típicas dos primeiros capoeiras que seguiam à frente das bandas militares ainda no século XIX, e que produziram os movimentos que mais tarde se transformariam nos “passos” do frevo. Esses “modelos” reproduziam mais fielmente o que as fotografias da época capturavam: homens simples que de pés descalços dançavam freneticamente ao som dos instrumentos metálicos que caracterizam o gênero mais “agitado” do Carnaval pernambucano.

²⁹⁵ DIÁRIO da Manhã. Recife, 14 de Fev. 1935. p. 5.



Figura 74 - “O passista negro e sua sombrinha”²⁹⁶.

²⁹⁶ REVISTA Quatro Diabos. Recife, 1938. p. 8.



Figura 75 - “Um passista negro”²⁹⁷.

Com o tempo, outra representação chargista desses dançarinos negros passaria a predominar. Mais idealizada e próxima do “malandro do samba”, esses novos passistas elegantes revelariam não apenas uma influência carioca na festa recifense, mas, também, um desejo de “nacionalizar” as representações locais. Num contexto em que “símbolos nacionais” estavam insistentemente sendo promovidos pelo Estado Varguista, nada mais natural que essa “mutação” observada naquelas charges.

²⁹⁷ DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 28 de Fev. 1936. p. 23.



Figura 76 - “Frevo...”²⁹⁸.

O personagem do malandro transbordava o próprio universo que o formulou em sua versão clássica, o samba, chegando a representar o próprio brasileiro aos olhos internacionais, sobretudo para os *brothers* do “norte”. Os Estados Unidos, para onde o personagem do malandro, sobretudo o sambista que carrega com ele uma navalha e a tudo escapa, será exportado através das canções, dos filmes, dos artistas (como Carmem Miranda) e até das animações da Disney, com o “Zé Carioca”. O musicólogo Carlos Sandroni define o malandro “por sua relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários, sua contrapartida bem-comportada”²⁹⁹.

²⁹⁸ DIÁRIO da Manhã. Recife, 14 de Jan. 1934. p. 7.

²⁹⁹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1833*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001, Formato Ebook. Não paginado.

Mais tarde, esse conjunto de representações que ligavam o malandro ao mundo da negação do trabalho, da violência e do “jeitinho brasileiro” será combatido pela nova ética estadonovista, interessada em propagar entre as massas uma ideologia totalmente diversa daquela.

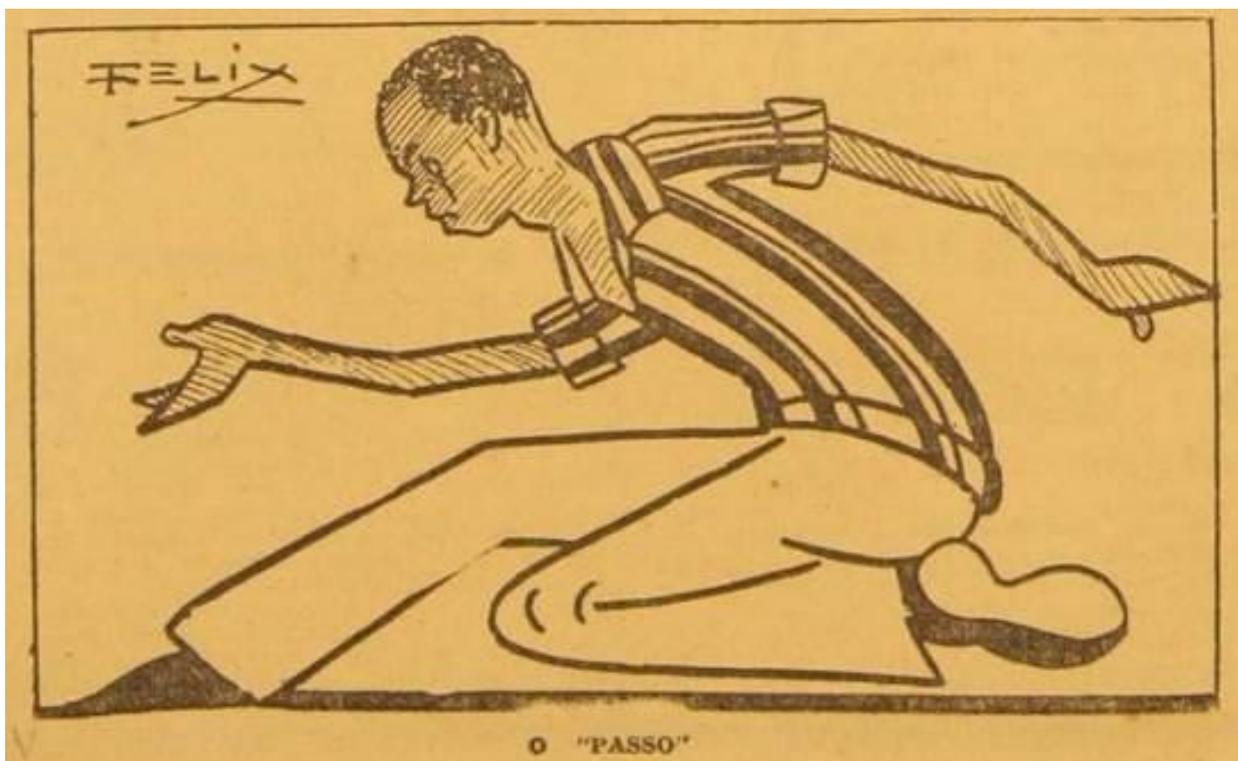


Figura 77 - “O passo”³⁰⁰.

³⁰⁰ DIÁRIO da Manhã. Recife, 28 de Jan. 1934. p. 21.

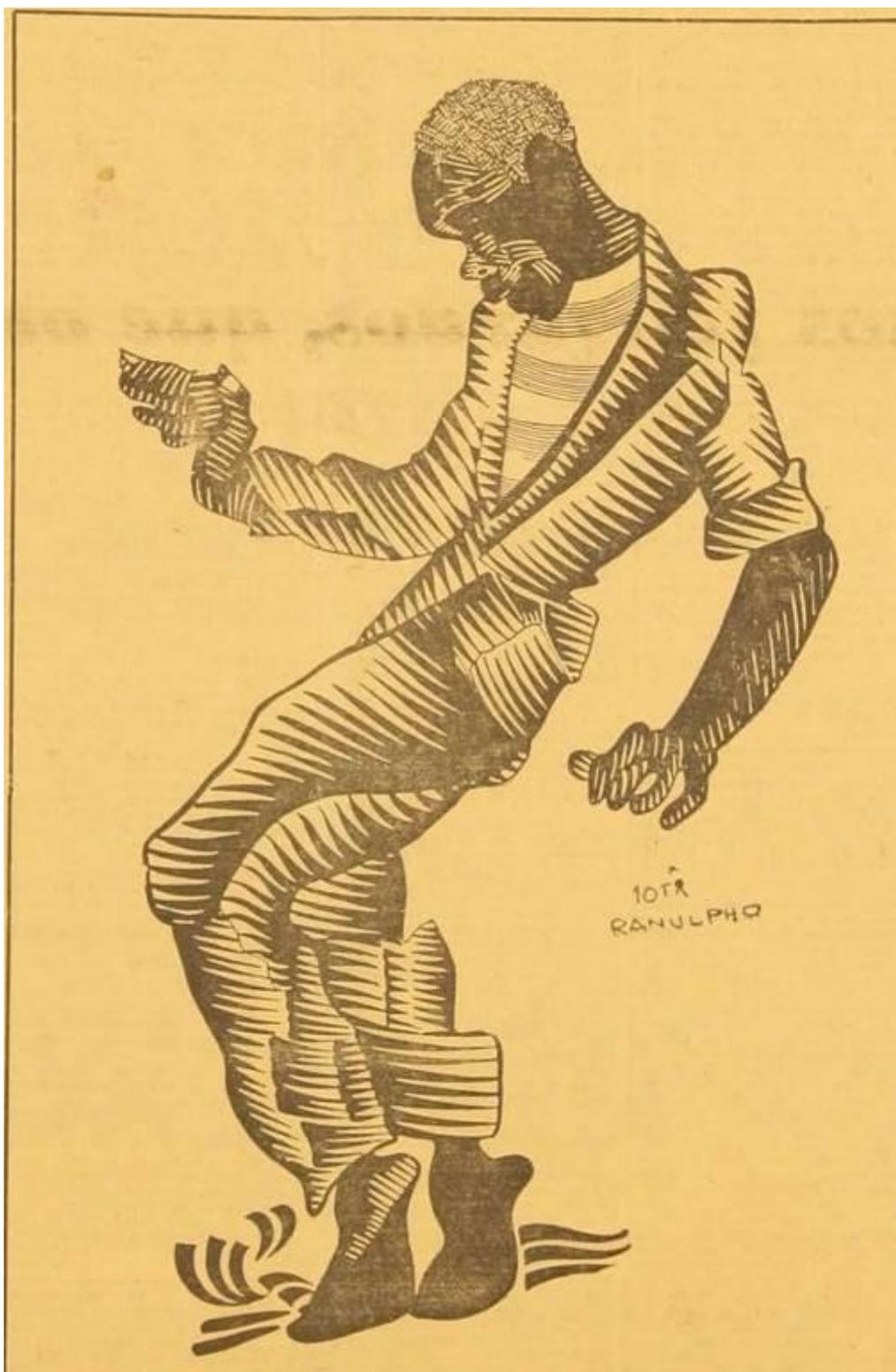


Figura 78 - "O malandro do frevo"³⁰¹.

³⁰¹ DIÁRIO da Manhã. Recife, 22 de Fev. 1935.

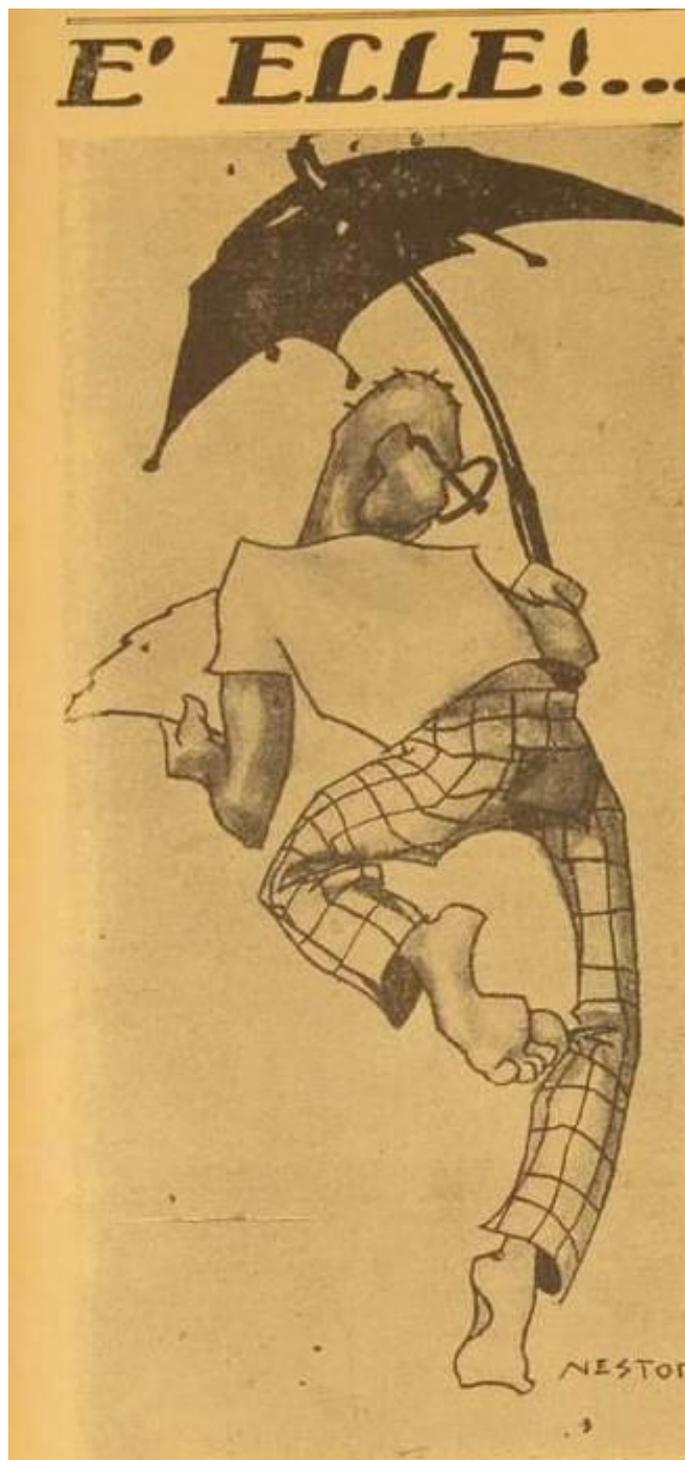


Figura 79 - "É ele!..."³⁰².

A vigilância policial sobre os brincantes nos anos trinta não deixou de ser registrada nas charges carnavalescas da época. Em uma delas, apresentada logo abaixo, o cartunista "Nestor" desenhou um grupo de pessoas negras acompanhando uma troça

³⁰² DIÁRIO da Manhã. Recife, 22 de Mar. 1933. p. 5.

mista. Os foliões-personagens aparecem dionisiacamente entregues ao desfile momesmo. O grande contraste parece ser realmente a figura de um agente policial carrancudo, também ele negro, que observa com desdém e distância aquela “anarquia” de corpos escuros. Nada incomum para tempos de interventores, do zelo pela ordem e pelo controle sobre a festa.

“O Passo”



Figura 80 - “Café da noite”³⁰³.

Posteriormente, já na segunda metade da década, o número de gravuras que ilustravam o maracatu cresceu enormemente. Esse estímulo, como já adiantamos, veio propriamente do investimento da *Federação Carnavalesca Pernambucana* naquele tipo

³⁰³ REVISTA *Prá Você*. Recife, 23 de Fev. 1933. Edição 26.

de agremiação, historicamente tratada como meros figurantes da festa no Recife. No caso dos maracatus, suas charges habitualmente acompanhavam textos de folcloristas locais.



Figura 81 - "Carnaval dos velhos tempos...o maracatu"³⁰⁴.

³⁰⁴ DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 09 de Fev. 1932. p. 1.



Figura 82 - "O maracatu da dupla fogo da Federação"³⁰⁵.

³⁰⁵ DIÁRIO da Manhã. Recife, 03 de Mar. 1935. p. 8.



Figura 83 - "Rainha de maracatu"³⁰⁶.

Em relação ao segundo grande conjunto de charges, elementos e temáticas pejorativas era a regra das suas representações. O preconceito e o racismo surgiam em diferentes situações, especialmente quando a intenção era fazer chacota de *alguém reconhecidamente não negro*, como na charge direcionada ao escritor e sociólogo Gilberto Freyre e sua "negrofagia":

³⁰⁶ DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 09 de Fev. 1932. p. 1.



Figura 84 - "O escritor Gilberto Freyre"³⁰⁷.



Figura 85 - "O professor Deoclécio Cesar"³⁰⁸.

³⁰⁷ REVISTA Pró Você. Recife, 23 de Fev. 1933. Edição 26.



Figura 86 - “O maestro João Valença no passo”³⁰⁹.

Assim como ocorria na maioria das charges que representavam o negro durante os anos trinta fora do Carnaval, seus traços exibiam sujeitos com braços longos, pernas curtas, cabeças achatadas, nariz e beiços enormes. Como disse a psicanalista Neusa Santos Souza, em muitas situações a representação do negro se realiza através de uma média entre o homem e o macaco, sendo uma das imagens “míticas mais significativas de uma visão que o reduz e cristaliza à instância biológica”³¹⁰.

³⁰⁸ DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 07 de Fev. 1932. p. 4.

³⁰⁹ DIÁRIO da Manhã. Recife, 21 de Jan. 1937.

³¹⁰ SOUZA, 1983. p. 28.

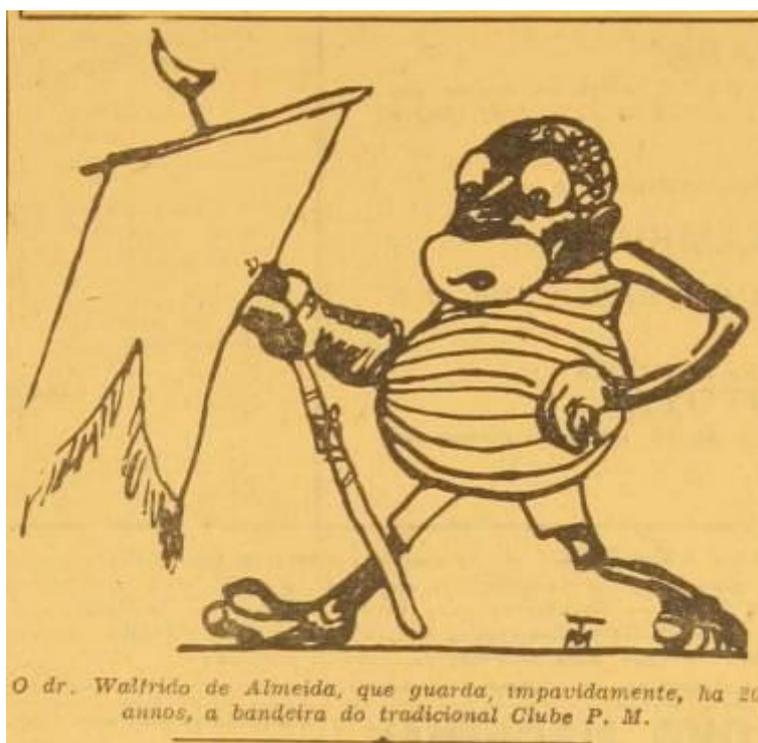


Figura 87 - "O dr. Walfrido de Almeida"³¹¹.



Figura 88 - "Um folião negro"³¹².

³¹¹ DIÁRIO da Manhã. Recife, 15 de Fev. 1931. p. 13.

³¹² DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 26 de Fev. 1933. p. 4.



Figura 89 - “Um passista negro carrega sua sombrinha”³¹³.



Figura 90 - “Sou preto, preto retinto”³¹⁴.

Por vezes, além de representar o negro com traços grosseiros, os estigmas da selvageria, da suspeita e da violência também se juntavam ao imaginário negativo.

³¹³ REVISTA Frevô do Recife. Recife, 1936.

³¹⁴ DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 28 de Fev. 1936. p. 23.



Figura 91 - “Um folião suspeito”³¹⁵.



Figura 92 - “O dr. Flô de Alho Kaliopo amolando a faca com que vae matar o Manoel Mattos”³¹⁶.

³¹⁵ DIÁRIO de Pernambuco. Recife, 13 de Fev. 1934. p. 2.



Figura 93 - “O folião assassino”³¹⁷.

Apesar de em algumas situações aparecerem como musas do Carnaval Popular recifense, no geral, as mulheres negras também não eram poupadas da estética extravagante.

³¹⁶ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 15 de Fev. 1931. p. 13.

³¹⁷ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 02 de Mar. 1930. p. 3.



Figura 94 - “A mulata e a fita”³¹⁸.



Figura 95 - “A bahiana do amor”³¹⁹.

³¹⁸ DIÁRIO da Manhã. Recife, 14 de Jan. 1933. p. 1.

³¹⁹ DIÁRIO da Manhã. Recife, 24 de Fe. 1933.



Figura 96 - “Photographia de Pedro Madruga”³²⁰.

Gravuras representando a população negra também apareciam como “decoreção” nos grandes salões da cidade do Recife. Tratados como figuras folclóricas para aquela gente ilustrada, as representações que enfeitavam as paredes daqueles luxuosos bailes da alta sociedade seguiam os mesmos padrões.



Figura 97 - “Uma das figuras de decoração de Lula, no Club de Tennis de Boa Viagem”³²¹.

³²⁰ REVISTA O Corta Jaca. Recife, 1934.

As charges não se restringiam a ridicularizar apenas personagens negros(as), também sendo utilizados “mulheres desdentadas”, “velhos malvestidos”, “bêbados” e todo tipo de figura considerada “grotesca” aos olhos da *ética carnavalesca*. O que diferenciava o uso de pessoas negras daquelas outras era justamente a recorrência e o teor racista de algumas delas. Podendo-se falar de uma verdadeira predileção em fazer piadas com “sujeitos de cor”, só a esses eram reservados os chistes com suas fotografias reais, de gente humilde moradora da cidade, numa licenciosidade poética convenientemente seletiva e até perversa.

Na segunda metade da década, veremos uma gradual redução no uso de negros como representação do Carnaval na imprensa. Após a instalação do Estado Novo, as figuras de negros(as) passariam a ser preteridas por colombinas, pierrôs e arlequins, dando lugar a uma massa de personagens empalidecidos e muito diferentes daquelas pessoas reais vistas nas ruas da cidade do Recife já nos anos quarenta, sob as lentes do fotógrafo Pierre Verger. Ou seja, ao que as fontes indicam as ruas não esvaziaram ou embranqueceram o seu público, no entanto, a imprensa deliberadamente escolheu divulgar uma festa mais elitizada e branca.

³²¹ **DIÁRIO da Manhã**. Recife, 03 de Fev. 1934.

O teu cabelo não nega: o negro na música carnavalesca

A *música popular* ocupa “um lugar privilegiado” na história sociocultural brasileira e tem sido “a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais”³²². Mas ela não surgiu ao acaso, sendo resultado de um processo que adensou “heranças estéticas e culturais complexas” da música erudita e da música “folclórica” em um contexto de urbanização e de franco desenvolvimento tecnológico. Além disso, como assinalou Eric Hobsbawm, foi no século XX que a música “pela primeira vez na história, rompeu a muralha da comunicação puramente física entre instrumento e ouvido”³²³.

Um dado gênero musical não pertence — ou está ligado — exclusivamente a um grupo ou classe social, noção que desmantela certas concepções que visam assegurar gloriosas narrativas de origem. “O que ocorre é uma apropriação, cujo processo contém em si as posições sociológicas e as contradições políticas e econômicas que perpassam uma sociedade”³²⁴. O percurso musical brasileiro e da América Latina historicamente se traduziu numa miríade de “trocias culturais” que impossibilitam uma separação definitiva entre o erudito e o popular, o que nos leva a pensar na formação de verdadeiros *complexos culturais híbridos*³²⁵.

Por ser uma narrativa social, toda música deve ter ressonância com o imaginário da sociedade em que ela emerge. Dessa forma, o compositor leva representações para as letras de suas canções que o público entende, compartilha ou rejeita — o que significa dizer que a música tem um grande poder para desconstruir ou, principalmente, reforçar estigmas. Contudo, não queremos afirmar com isso que a totalidade do processo criativo está rigidamente submetida às normas de seu tempo e de seu lugar. Mas em relação à música popular gravada no âmbito comercial, não podemos ignorar o fato de que as formulas utilizadas visam assegurar, justamente, o retorno financeiro daquilo que fora investido na produção de seus fonogramas, assim como reduzir as chances de conflito com a moral do grande público.

³²² NAPOLITANO, 2002. p. 7.

³²³ HOBSBAWM, 2013, n. p.

³²⁴ NAPOLITANO, op. cit., p. 31.

³²⁵ CANCLINI, 2015.

Em sociedades profundamente desiguais como a brasileira, a canção popular, mesmo com suas contradições, aparece como uma das poucas formas de escutar a voz dos segmentos subalternos, servindo como um importante instrumento de tradução da realidade social:

Se de fato essas condições [...] são reais e se estabelecem dessa maneira, aparentemente as canções poderiam constituir-se em um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia³²⁶.

O uso da música como documento histórico abre uma série de possibilidades e desafios para os historiadores. Como qualquer fonte, sua manipulação exige seleções, recortes e exclusões — tarefa comum dentro da operação historiográfica. É preciso considerar a sua análise enquanto um tripé composto pelos elementos da *linguagem poética*, da *linguagem musical* e da *realidade histórica*. Em outras palavras, segundo Arnaldo Daraya Contier, é imprescindível articular a “análise intrínseca” da obra com o seu contexto³²⁷. Desse modo, as quatro instâncias contextuais da música, ou seja, os sistemas de criação, produção, circulação e recepção do documento musical em seu tempo, são capazes de interferir e modificar por completo o sentido que o artista pretendeu imprimir e que o ouvinte interpretou³²⁸.



Um das principais diferenças do Carnaval Popular, surgido entre o final do século XIX e início do XX, para o seu ancestral, o Entrudo, estava em sua musicalidade. Até onde se conhece, os folguedos do Entrudo ocorriam sem o acompanhamento de quaisquer canções, pois, como sabemos, o clima daquela brincadeira era muito próximo a de um jogo. O Carnaval elitizado, por seu turno, era embalado por valsas, polcas e xotes, enquanto os desfiles dos clubes aristocráticos e o próprio curso desfilavam, em alguns casos, ao som da música clássica europeia. Será com a gradativa presença das camadas mais baixas da população nas ruas durante os dois Dias Gordos que passaremos a ver uma maior associação entre a música, a dança e os festejos.

³²⁶ MORAES, 2000. p. 204-205.

³²⁷ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e História*. São Paulo, nº 119, jul-dez., 1988. p. 72.

³²⁸ TATIT, Luis. *Elementos para a análise da canção popular*. CASA, Vol. 1, no 2, dez. 2003.

Nos primeiros anos do século XX, as temáticas usuais das canções carnavalescas pernambucanas ficavam restritas ao cotidiano, ao trabalho e as condições de vida dos integrantes de cada clube, troça ou bloco. Como vimos, essas agremiações eram importantes espaços de sociabilidade dentro das comunidades em que estavam sediadas. Dessa forma, os compositores se inspiravam basicamente nas experiências internas do próprio grupo, dificilmente fazendo referências a sujeitos ou eventos para além de suas fronteiras.

A década de trinta marca a busca por temáticas que estivessem aptas a serem incorporadas a um campo musical nacional. Este, por sua vez, fosse na esfera erudita ou popular, precisaria divulgar “as noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à construção de uma nação civilizada”³²⁹. O antropólogo Renato Ortiz salienta que o Estado dos anos trinta promoveu um novo direcionamento psicossocial para os brasileiros: “É justamente nesse período que a música da malandragem é combatida em nome de uma ideologia que propõe erigir o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira”³³⁰.

Dentro da lógica do Carnaval, o Estado Novo afetaria os compositores e suas músicas. As letras das canções não fariam mais “referência a fatos políticos ou assuntos que representassem litígio ou conflitos sociais e políticos”, remetendo quase exclusivamente apenas a “desilusões amorosas ou à exaltação do frevo e do Recife e seu carnaval”³³¹. Nesse sentido, Lilia Moritz Schwarcz nos diz que alguns temas começaram a aparecer, em quase todo o país, de maneira reiterada, como o elogio da “natureza”, da “democracia racial”, da “mestiçagem” e a transformação da mulata “em símbolo e motivo de orgulho para a nação”³³². A autora também aponta que a canção popular tendeu a ser “assimilacionista no plano da cultura, mas [confirmava] o racismo e as formas de discriminação no terreno do privado”³³³.

•

³²⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011. p. 173.

³³⁰ ORTIZ, 1986. p. 42-43.

³³¹ SILVA, 2009. p. 334.

³³² SCHWARCZ, 2012, n. p.

³³³ SCHWARCZ, 2012, n. p.

Como é normal ocorrer com os bens culturais produzidos em massa, na década de trinta uma música de sucesso criava um modelo que era repetido *ad infinitum* por todos os outros compositores interessados em auferir lucros e audiência semelhante. Essa “imitação” pode ser percebida nas semelhanças rítmicas ou da própria letra (tema). Porém, isso não é suficiente para questionar a criatividade dos músicos recifenses, pois, como vimos, era grande a dificuldade em sobreviver de música no Brasil, mesmo em Pernambuco, com uma profusa vida sonora, mas distante do eixo industrial fonográfico do país.

Se os compositores de marchas carnavalescas pouco se arriscavam em assuntos atípicos, preferindo reproduzir aqueles modelos estandardizados até nos bordões da época (de “amargá”, “dobradiça”, “passo”, etc) e nas personagens (principalmente a “moreninha”), era nas canções produzidas nos subúrbios da cidade que víamos algumas letras saírem um pouco do eixo.

Sem expectativa de serem largamente comercializados, os músicos suburbanos sentiam-se mais à vontade para ousar nas composições, daí ocasionalmente surgirem em suas letras fatos políticos ou até críticas sociais. Na marcha-canção “Annita Arreliada”, composta por “Seu Vino” para o Carnaval de 1933, temos uma estrutura poética semelhante a dos maracatus, com suas monótonas repetições de palavras:

“Annita Arreliada”

*Eu sou do amor, [Bis]
e da animação.
Gosto do amor,
eu quero o amor,
eu sou do amor
e da ilusão.*

*E faz o passo, cae no frevo
que não cança,
quem não brinca e quem não dansa
não pode ser bom christão*

*Segura elle, [Bis]
p'ra não fugir.*

*Agarra ele,
amarra elle,
a volta delle*

é só de illudir

*Cae na farra, car na onda
entra no fogo
Estou hoje osso de gôgo
mas quero me divertir.*

***Eu sou é osso, [Bis]
na candoblê.***
*Eu sou é osso
Eu sou coloso
osso bem osso
que é de doê.*

*Cae na farra, na poeira,
entra no passo,
quero fazer um bagaço
da pessôa de você.*

“Annita Arreliada” pertenceu ao Bloco “Coisas Nossas”, situado no bairro do Arruda — conhecido por ser um subúrbio com inúmeros terreiros. O sincretismo religioso das comunidades mais pobres era latente, como vemos em sua letra “*quem não brinca e quem não dança não pode ser bom christão*” ao mesmo tempo em que afirma “*Eu sou é osso, na candoblê*”. No entanto, embora fosse prática comum, essa “confusão” religiosa não era socialmente aprovada. Isso explica, em parte, o porquê da palavra “candoblê” surgir inesperadamente e descontextualizada na marcha (sugerindo bagunça, poeira e dança), podendo significar o receio do compositor em admitir ou falar abertamente do xangô.

Por sua vez, a marcha-canção “*Moreninha no Frevo*”, com letra de Juventino Arantes e melodia de Euclides Goncalves (que era negro), feita para o repertório do Bloco “*Batutas de São José*” no Carnaval de 1934, reproduz não apenas alguns lugares-comuns das canções carnavalescas pernambucanas, mas lança o termo “*camdoblê*” também de forma deslocada e ligeira na sua última estrofe, como se a palavra por si só fosse temida:

“Moreninha no Frevo”

*O moreninha
vamos para o frevo
que nos vem dar vida e vem nos dar fulgor nestes tres dias*

*de carnaval
tudo é alegria
muito prazer e amor*

*O carnaval só nos traz prazer
o carnaval só nos dá alegria
logo nos foge toda a tristeza
para a entrada do Deus Folia.*

*Meu amorzinho
nem queiras saber.
o goso que nos dá
o passo, camdoblé
o freo é roxo,
é de sensação
e logo todo mundo
vae no seu arrastão.*

Em geral, as músicas carnavalescas recifenses circulavam por duas temáticas: a *ufanista/localista* e a *saudosista*. A primeira investia na produção de letras direcionadas para a valorização da cultura pernambucana, do seu povo, de suas histórias de lutas, entre outras questões. Essa era de fato uma tendência dos anos trinta, quando os revolucionários tomaram a máquina pública e passaram a “estimular” músicas cujo conteúdo exaltasse a nação, o estado, a região e as próprias instituições do governo, além de obviamente ocultar os “vícios” sociais como a malandragem, o álcool e a libertinagem.

Um exemplo pode ser visto na marcha-canção “Nº 34”, com instrumental de J. Leocadio e letra de Sacy, e que foi submetida ao concurso do *Diário da Manhã* de 1934 com os seguintes versos: “*Pernambucano/Campeão do Norte/Caboclo forte/que aguenta rojão/no frevo “roxo”/do “passo” é batuta/é turuna na lucta/da Revolução./Se eu fosse Deus/baixava um decreto/muito correcto/fazendo com que/a gente toda/da nação inteira/fosse bem madeira/assim como você*”. Como vemos, a letra exaltava o estado de Pernambuco e tornava o frevo uma amostra de sua força revolucionária.

As composições em torno da saudade e do lirismo eram ainda mais recorrentes. Quase todas as letras do tipo falavam sobre “vontades de regresso”, “lembranças dos carnavais áureos” e das “melancolias de um tempo passado”. É o caso, por exemplo, da marcha-regresso de Edgard Moraes, “*Riso de Iracema*”, cuja letra trazia passagens como: “*Do reinado da folia/Partiremos a cantar/A canção saudosa/Que aos corações fazem chorar/É tristonho ao longe ouvir/Os cantares e violões/Que faz recordar, tudo*

que passou/Em momentos de completas ilusões [...] Recordações do Carnaval/Iracema o teu cantar/Vibra com grandes emoções...”.

O apelo saudosista desse tipo de “canção de regresso” era tamanho que, embora seu título fosse sobre o “*Riso de Iracema*”, a personagem apenas aparecia ligeiramente na última estrofe, explicitando que diante da “saudade carnavalesca”, qualquer personagem era secundária. A partir dessas compreensões, podemos concluir que os dois grupos temáticos mais comuns na música carnavalesca pernambucana estavam ligados ao próprio regionalismo nordestino, inventado a partir dos domínios da saudade e da tradição³³⁴.

Embaladas por um humor afiado, a maioria das letras dos frevos e das demais marchas não tratavam de questões consideradas “sérias”, vindas da política ou das problemáticas sociais; e, ainda que houvesse canções que discorressem, ao seu modo, dessas temáticas, elas sem dúvida compunham um conjunto numericamente reduzido. Outras canções carnavalescas produzidas na década de trinta faziam claras alusões aos dilemas políticos daquele contexto, mesclando em suas letras representações da mulher com elementos de belicosidade, autoritarismo e nacionalidade. Após o Estado Novo, é latente que a *Federação Carnavalesca Pernambucana* ganha um reforço em seu papel fiscalizador e controlador do Reinado de Momo no estado. Essas atribuições impeliram ainda mais os compositores a produzirem canções com letras triviais ou nacional-tradicionistas. Em sua tese, Júlio César Vila Nova classificou o “ethos discursivo” de vários frevos:

Alguns aspectos se destacam, através da elaboração do ethos discursivo, em inúmeras obras: primeiro, temos a incorporação de motivos passionais, com a presença de um ethos sentimental; segundo, há um conjunto de canções que se destacam pela constituição de um ethos saudosista, particularmente notável na obra de alguns compositores cuja trajetória artística é marcada pela saída do Recife para o sudeste; e terceiro, um significativo grupo de canções cuja cenografia revela o interessante aspecto da relação intergenérica entre a canção e a crônica, com a abordagem de fatos da vida social e da história de Pernambuco e do país³³⁵.

Enquanto as marchinhas carnavalescas e os frevos estavam normalmente limitados a paixões platônicas, desilusões amorosas, hedonismo, ou seja, um tipo de

³³⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011.

³³⁵ VILA NOVA, 2012. p. 165.

música ligeira perfeita para se esquecer dos problemas da vida e cair no “passo”; outro gênero musical carnavalesco seria voltado para mais uma dimensão da festa: o *maracatu-canção*.

A partir da segunda metade dos anos trinta, esse novo gênero despontaria estimulado pela FECAPE — empenhada em traspor o ideal da mestiçagem para o universo das músicas do Carnaval pernambucano. Desse modo, o maracatu ocuparia o nível sonoro afro-negro, enquanto o caboclinho seria dos índios e a marcha, essencialmente portuguesa. As temáticas usuais daqueles maracatus-canção produzidos no período evocavam cenas dolorosas da vida do negro escravizado, dos motivos religiosos e das características do desfile e dos personagens do maracatu-nação.

Uma das estilizações mais comuns entre os compositores estava em colocar nas letras a descrição pormenorizada da corte dos maracatus-nação. Essa característica atendia aos interesses da *Federação Carnavalesca* precisamente pela sua função didática, parecendo estar literalmente “ensinando” as massas o que era — e como era — aquela agremiação. Nesse sentido, o maracatu “*Corôa Imperial*”, de Paulo Lopes e Sebastião Lopes, é um arquétipo do gênero. A canção, que é de 1936, foi premiada no concurso da FECAPE/*Diário da Manhã* daquele mesmo ano, e ressalta o caráter nobre das indumentárias, das personagens e dos artefatos dos maracatus locais:

“Corôa Imperial”

*Meu maracatú
é da corôa imperial
é de Pernambuco
e ele é
da casa real...*

*Oh meu Rei minha rainha
vamos todos é brincar
a boneca é de ouro
vou bota-la pra dansar*

*A coroa está em festa
lá na casa imperial
hoje é dia de folguedo
e de bincar o Carnaval...*

Já “*Eu sou do Forte*”, do compositor negro Zumba, não apenas foi campeã de concurso da Federação, como alcançou grande sucesso no ano de 1936. Também valorava a figura da “rainha”, personagem central do maracatu-canção. O mesmo ocorria com a letra de “*Cruzeiro do Sul*”, de Gilberto Fonte e Sebastião Lopes, que em 1938 detalhava o desfile e o respeito que um “súdito” devia ter por sua “realeza”:

“Eu sou do Forte”

*Eu sou da cambinda
Cambinda, cambinda de valô
eu quero é louvô.
pra boneca de meu amô*

*Maracatu é do forte o melhor
quero vêr, eu quero vê
maracatú é do forte o melhor
só quem sabe é você.*

*Nossa rainha do maracatú
é quem da toda beleza
nossa rainha do maracatú
é de muita grandeza.*

“Cruzeiro do Sul”

*Chegou o meu maracatú
para alegrar o carnaval
veio o Rei veio a rainha
e toda a corte imperial [Bis]*

*Meu senhor Rei vem a frente
com o seu rico manto azul
maracatú verdadeiro
é o cruzeiro do sul [Bis]*

*Meu pendão verde e amarello
meu braço branco azul
tem cinco estrelas brilhando
é o cruzeiro do sul [Bis]*

Outros maracatus-canção não apenas descreviam todas as cenas de um desfile, mas literalmente se esforçavam para reproduzir a própria “linguagem” dos seus integrantes. Entre os motivos para isso, estava o desejo da FECAPE que as músicas

fossem cantadas pelos próprios membros dos maracatus. Nessa perspectiva, vemos “*Rei de Ouro*”, também composta em 1938 pela dupla Gilberto Fonte e Sebastião Lopes, e “*Pae do Congo*”, de Manoel Tenorio e Luis Luna, vencedora do concurso FECAPE/*Diário da Manhã* de 1937:

“Rei de Ouro”

Maracatú "REI DE OURO"
maracatú de valô
vem o rei com a rainha e a boneca
prá dá valô

Sae da frente minha gente
"REI DE OURO" quer passá
Rei, rainha e boneca
vamos todos é louva

Carnaval está na rua
"REI DE OURO" está rasgando
Gonguê gongo tá tinindo
e os zabumbas batucando

“Pae do Congo”

Maracatú Pae do Congo
Maracatú especiá
veiu aqui prá Pernambuco
Prá fazer o Carnavá

A boneca a rainha enfeitou
cum sêda da côrte, cum fita riá
os cabôcos de lança o Rei me mandou
cum doze bahiana prá eu vadiá

Pegue o gongê, sustente a parada
não quero derrota, só conto victoria
minha bandeira já foi premiada
nesse rebêra é rainha, é senhora

Se em geral as marchas não eram o lugar privilegiado para se falar das dores do cotidiano e das impressões políticas, o “sofrimento” ficava reservado aos maracatus, principalmente aqueles feitos por compositores brancos. Inspirados na tendência folclorista da época — e como para “expiar suas culpas” —, esses musicistas imprimiram

em suas canções os “açóites”, o “banzo”, o “navio negreiro” e todos os outros males da escravidão. Por sua vez, notamos que os compositores negros estavam mais preocupados em cantar os prazeres do Carnaval do que lembrar o “tempo do cativo”. Mesmo alguns maracatus-canção não tinham suas letras exclusivamente voltadas para o negro, a religiosidade e os sofrimentos dos escravizados. Músicas como “*Sinto Saudades*”, de Nelson Ferreira, e “*Minha Lôa*”, de Ascenço Ferreira e José Marianno Barbosa, são exemplos de maracatus que parecem terem mais “surfado” na moda da FECAPE do que se preocupado em reproduzir as temáticas comuns daquele tipo de canção.

Criadas como fórmulas de sucesso, as letras daqueles maracatus-canção sobre o sofrimento negro soavam como verdadeiros clichês. O clássico “*Eh! Ua! Calunga*”, de Capiba, nos parece ter sido a mais emblemática nesse sentido — e igualmente a de maior sucesso. Lançada em 1937, a música espelhava as lembranças de um escravizado negro em sua trajetória transatlântica:

“Eh! Ua! Calunga”

*De são paulo de luanda
Me trouxeram para cá
Hoje estou cantando, Calunga
É todo o meu pranto, Calunga
Maracatu, maracatu,
Êh! Ua calunga!*

*Êh! Êh! Êh! Calunga calunga
Me trouxeram para cá [Bis]*

*Minha mãe chorava calunga ai ai
Eu baixinho cantava calunga ai ai
Maracatu, maracatu
Êh! Ua calunga!*

Outros maracatus iam mais além com as imagens do sofrimento negro. As letras de duas composições lançados no ano de 1935, “*Senzala*”, de Durval Borges e José Burle, e “*Nêgo Banzo*”, de Fernando Lôbo, eram repletas de frases de efeito e violência explícita. Tanto uma como a outra descreviam detalhadamente o contínuo martírio do negro enquanto escravizado, submisso aos “chicotes na carne” e sem nunca reagir à

opressão que sofria. Ambas as canções fizeram parte de um disco da Columbia gravado em São Paulo e no Rio de Janeiro.

“Senzala”

*Solto nos matos como Deus criou
volvendo os campos que o sol esquenteu
bebendo a água que do chão brotou
sem ter dono nem senhor*

*nas noites claras tinha batucada
fazendo as caras negras pular
abrindo as ventas de toda negrada
negro batuca até esquentar*

*senzala...[Bis]
navio negreiro, Bahia
negro sem água gemia*

*e o mar abafava o que o negro chorava
chicote estalando na carne sagrando
doente no terreiro
sem folga no batente
mas sofre o ano inteiro e não para de sofrer*

*nas noites claras a carne a tremer
negro batuca até esquecer
senzala...*

“Nêgo Banzo”

*Banzo, banzo, banzo, olele
Banzo, banzo, banzo, olala*

*Nego banzo olele
Nego banzo olhe o sol já ta quente
o chicote estalando
o sinhô tá chamando,
o sinhô, sinhô.*

*O sol já nasceu
vai lhe queimá
chicote foi feito pra nego apanhar [Bis]
Nego banzo, oh coitado [Bis]
Ser desgraçado num céu desgraçado*

*A Casa-Grande não tem coisa assim [Bis]
O gongo a bater e o chicote a estalar [Bis]*

*A Casa Grande, nego banzo
você não vai lá, você não vai lá.*

Muitas das canções produzidas naquele novo gênero eram ritmicamente semelhantes ao samba. Entretanto, mais próximos do passado que do presente, os maracatus-canção quase nunca narravam acontecimentos contemporâneos a ele. Os sambistas, nesse aspecto, parecem ter ficado mais à vontade para discorrer sobre assuntos como preconceitos, religiosidade, pobreza, violência e repressão policial. Não que os maracatus estivessem deslocados da realidade, mas apenas supriam outra necessidade local de serem os guardiões da tradição, da herança e da memória africana e afro-brasileira — tal como o frevo reproduzia outro *ethos carnavalesco pernambucano* marcado pela euforia e pelo rompimento simbólico da rotina e da ordem.

Outra espécie de temática recorrente no gênero maracatu-canção fugia das representações do sofrimento e das descrições daquelas agremiações negras, buscando expor aspectos sagrados das religiões de matriz africana. A dupla Paulo e Sebastião Lopes também foram os responsáveis pela composição de “Noiô Noiô”, em 1936. Sua letra fala de “mandiga”, “Pai de Santo” e “encruzilhada”, por exemplo — verdadeiros tabus no imaginário de um “pernambucano médio” dos anos trinta.

“Noiô Noiô”

*Noiô, Noiô
Meu Pai de Santo [Bis]
Vamos lá no terreiro
para dançar ouvir nosso canto [Bis]*

*Noiô é todo banzeiro
Noiô é da mandinga
Não mexa com o Noiô
Ele é meu "Pae de Santo"
E pode tirar o quebranto.*

*Noiô tá na encruziada
Noiô tá receitando
É bom ir até lá
Ele é meu "Pae de Santo"
E só ele pode curá*

Noiôôô...

Não era incomum encontrar composições que exaltavam a “democracia racial do Carnaval recifense”. Tanto o maestro Nelson Ferreira quanto o compositor Capiba eram especialistas em fazer letras que reproduzissem os jargões carnavalescos das ruas — e esse era um dos motivos para seus sucessos musicais. No frevo-canção “*No passo*”, vencedor do concurso de marchas do *Diário de Pernambuco* de 1936, Nelson Ferreira anota movimentos específicos da dança junto ao mantra da mestiçagem e da festa sem preconceitos, brincada com a “morena, a mulata, ou a loura”.

“No Passo”

*Eu passo, tu passas, elle passa,
todos nós passamos
a cair no “passo”!
A vida passa, o tempo passa, tudo passa
é por isso que no “passo”
eu me esbagaço!*

*Dobradiça
chã de barriguinha,
tudo isto é “canja”,
pra mim é besteira!
Seja com morena, mulata, ou loura,
no frevo
e na “thesoura”
eu levo a vida inteira!*

Ainda que a FECAPE, seguindo o clima da publicação da obra *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, enxergasse no maracatu uma expressão do mito das três raças, a música pouco se assemelhava aos batuques originais das agremiações carnavalescas negras. Sem uma identidade própria, o novo gênero a buscaria em outras tradições musicais, fazendo com que muitos maracatus-canção se assemelhassem a “sambas”, “toadas”, “lundus” e “jongos” — suscitando críticas negativas sobre as “imitações” e a “excessiva estilização”. Mesmo com essa indeterminação rítmica, Capiba, Nelson Ferreira, Sebastião Lopes, e outros, chegariam a ter algumas de suas canções no gênero interpretadas por grandes estrelas da música nacional, como as irmãs Aurora e Carmen Miranda.

Houve um grande esforço por parte da FCP e, sobretudo, de seu dirigente, Mário Melo, para que o maracatu se firmasse nacionalmente como gênero musical genuinamente pernambucano. Para tanto, se incumbiram de divulgar esses maracatus nas rádios cariocas, gravavam essas músicas na voz de Francisco Alves e outros mais. O esforço não era para difundir o folclore pernambucano, e, sim, pela criação de um novo gênero da música popular, quase que disputando espaço com o já consagrado samba³³⁶.

Embora em certo momento o maracatu-canção tenha chegado a concorrer em audiência como o próprio frevo, no final da década de trinta e meados da década de quarenta já era perceptível a não consolidação do gênero musical no mercado fonográfico brasileiro. Ao que tudo indica, o grande público não se empolgou tanto quanto os intelectuais folcloristas pelo maracatu-canção (que por sinal parece ter sido seu maior nicho consumidor).



As mulheres estavam indiscutivelmente entre as personagens mais evocadas nas canções carnavalescas. Contudo, dentre todos os “tipos femininos”, nenhum deles foi numericamente mais cantado em Pernambuco e no Recife do que a genérica categoria das mulheres *morenas*. A mulher negra é cantada desde as primeiras gravações de discos no Brasil, no início do século XX, como atesta o lundu “*Isto é Bom*” (1902), de Xisto Bahia e interpretado por Bahiano. Esta foi a primeira música gravada no país pela Casa Edison. Sua letra já falava sobre a mulata. Outros exemplos do começo do século, como “*Mulata Vaidosa*” e “*A Mulata*”, do mesmo compositor, seguem a mesma regra.

A morena — ou moreninha — era a grande musa inspiradora do Carnaval. Ela representava o que tínhamos de mais brasileiro: a mestiçagem. Até mesmo sua personalidade estava entre a loirinha/branca e a mulata/negra. A primeira representava a pureza e o lirismo, algo que exigia certo distanciamento físico. Referia-se a mulher branca de longe, descrevendo seu perfume e a beleza de seu olhar. Seu domínio era o da subjetividade. Já a mulher negra era a representação da absoluta sensualidade, dos atrativos carnavais “intrínsecos da raça africana”. Seu domínio era o corpóreo. Tal como na relação propriedade-proprietário da escravizada com o seu senhor, o corpo de mulher negra não a pertencia durante o Reinado de Momo, sendo constantemente violado através das músicas, das poesias e das imagens.

³³⁶ GUILLEN, 2007. p. 243.

A história colonial do continente americano nos mostra um quadro demográfico desigual entre colonizadores brancos e mulheres brancas, com alguns casos apontando uma disparidade na ordem de quarenta para quatro. A “necessidade” de satisfazer os impulsos sexuais do homem branco fez que suas relações com escravas, índias e mestiças fossem corriqueiras e habitualmente traumático-abusivas. O antropólogo Kebengele Munanga sublinha que:

Os brancos não hesitaram em manter relações sexuais com as mulheres negras, índias e mestiças, isso não significa em absoluto que aceitaram os princípios de igualdade racial. Esse fato sublinha mais a existência das necessidades físicas e os meios para satisfazê-las numa sociedade incontestavelmente dominada pelos europeus, tanto no plano econômico quanto no político. Visto dentro desse contexto colonial, a mestiçagem deveria ser encarada primeiramente não como um sinal de integração e de harmonia social, mas sim como dupla opressão racial e sexual, e o mulato como símbolo eloquente da exploração sexual da mulher escravizada pelo senhor branco³³⁷.

Embora o contexto dos anos trinta fosse sensivelmente distante daqueles séculos escravagistas, podemos subentender que os desejos cantados para a “mulata” naquelas músicas carnavalescas representavam mais uma permanência das relações “descompromissadas”, “abusivas” e “utilitaristas” sobre o corpo negro feminino. Dessa forma, grande parte das letras das canções falava na conquista do prazer sem maiores interações afetivas, assim como nos dizia a marchinha de 1932, “*O teu cabelo não nega*”, dos Irmãos Valença: “*mas como a cor não pega, mulata; mulata eu quero o teu amor!*”.

Através de um levantamento sobre as interações matrimoniais entre brancos, negros e mestiços no Brasil, o sociólogo Octavio Ianni (1987) chegou a conclusão da que havia uma rejeição em manter relações duradouras e oficiais por parte dos brancos com os negros. As respostas, além de desconstruírem o mito da “facilidade” de composição entre homens e mulheres de “cores” diferentes no país, também atestam que este tipo de relação gerava mais desconforto na medida em que aumentava a aproximação com mundo social do sujeito entrevistado. Em suma, podemos interpretar que no contexto brasileiro, assim como no passado anterior a abolição, a aproximação física entre homens brancos e mulheres negras e mulatas pauta-se mais pela tradição do

³³⁷ MUNANGA, 1999. p. 29.

uso objetificado de seus corpos do que pelo *valor emocional* que se atribui a elas, dinâmica esta que ficou registrada nas canções e na literatura nacional.

“O teu cabelo não nega”

*O teu cabelo não nega, mulata,
Porque és mulata na cor.
Mas como a cor não pega, mulata,
Mulata, eu quero o teu amor.*

*Tens um sabor bem do Brasil,
Tens a alma cor de anil,
Mulata, mulatinha, meu amor,
Fui nomeado teu tenente interventor.*

*Quem te inventou meu pancadão,
Teve uma consagração,
A lua te invejando faz careta,
Porque mulata tu não és deste planeta.*

*Quando meu bem vieste à terra,
Portugal declarou guerra.
A concorrência então foi colossal,
Vasco da gama contra o batalhão naval.*

O historiador Marcos Napolitano, afirma que toda música expressa os anseios e a história de um determinado tempo, dessa forma podemos enxergar o trecho “*fui nomeado teu tenente interventor*”, inspirado nos interventores tenentes da Revolução de 1930. Essa famosa canção carnavalesca ficou envolvida em um imbróglgio jurídico entre os autores pernambucanos e o compositor Lamartine Babo, que a gravou sem promover os devidos créditos. Não obstante, a composição torna indissociável a mulher negra com seu tipo de cabelo, um dos estigmas mais cruéis do racismo brasileiro.

É importante perceber que tais letras de canções não estão isoladas de um contexto cuja predominância discursiva se dava por noções racistas. Entendemos não se tratar de anacronismo utilizar uma compreensão contemporânea para práticas que nos afastam em décadas, tendo em vista que o racismo, mesmo experimentado e sentido de maneiras diferentes, segue uma lógica discriminatória semelhante em todas as épocas. É pouco útil colocar agentes do passado no banco dos réus, apontando-lhes os dedos e condenando-os, uma vez que quase todos estão incapazes de nos ouvir no presente, portanto, impossíveis de reverem suas ações. Igualmente, retirar totalmente o peso de

seus atos pela “distância temporal” e pelas “variações de sensibilidades” é infantilizá-los, tirando-os todas as responsabilidades por suas escolhas, sempre subjugadas ao sistema. Como todos, os indivíduos-compositores estavam inseridos em coletivos que o tencionavam a certas práticas, como a reprodução de certos preconceitos sociais — às vezes realizando-o para atingir certas metas de público e venda —, todavia, não deixam de serem opções selecionadas dentro de algumas possibilidades.

Existia uma *métrica do racismo* na representação feminina das canções carnavalescas, que punha nos dois extremos a mulher branca e a mulher negra. Assim sendo, a pele mais clara ou mais escura determinava o grau de permissividade nos versos de cada compositor. Em “*Morena do Diabo*”, marcha de Durval Borges e José Burle para o Carnaval de 1935, uma morena “enegrecida” traz todas as características de uma “mulata”, por isso mesmo sua representação é mais sensualizada:

“Morena do Diabo”

*Morena do diabo
do corpo queimado por insolação
vae se desmanchando,
os quartos quebrando,
puxando o cordão.*

*De saia comprida,
toda derretida,
pandeiro na mão.
vou acompanhando,
atraz batucando
com meu coração.*

*De barro fui feito,
mas deram outro jeito,
eu bem sei porque.
Barro não aguenta,
o fogo que esquenta,
que vem de você.*

Lançada também para o Carnaval de 1935, na marcha-canção “*Mulata Dengosa*”, de Mario Siqueira Campos e Orobres de Oliveira, temos a representação da mulata como símbolo da pátria e de Pernambuco. Ainda que essa conexão não fosse habitual, sua letra incorpora todas as fórmulas “desejáveis” para a época:

“Mulata Dengosa”

*Quem fez a Federação
Fez a tua côr
Subir de cotação
Si mister te der valor
Serás cambio ao par
Um thesouro de amor.*

*Ai! mulata dengosa
Da côr de canella
Tu'alma mulata
É verde e amarella
Faz de Pernambuco
O céu da folia
Si o carnaval
É a planície da alegria.*

*Teus olhos assim brejeiros
Que me maltratam
São dois soés brasileiros
Têm fogo que o amor te deu
Onde "seu" Mellinho
O cachimbo accendeu.*

É possível que algumas vezes a morena não passasse de um eufemismo para representar a mulher negra, ainda que essa informação não estivesse explícita, mas nas entrelinhas de cada canção. Um dos motivos para isso era que os compositores recifenses provavelmente tinham alguma consciência do poder comercial da morena, haja vista que sua identificação cromática era bastante ampla, podendo se tratar tanto de uma mulher negra como de uma mulher branca “menos alva”. Como vimos, o pardo e o moreno são figuras híbridas da sociedade brasileira, sobretudo a pernambucana — e assim também era para o Carnaval do estado. Uma das formas de perceber qual “moreninha” estava mais próxima de ser negra era verificando o grau de “sensualidade” presente nos traços da “musa” da canção.

A marcha “Nº 12”, de “Alex”, disputou o concurso do *Diário da Manhã* de 1933. Sua letra, com a associação entre a “morenã pedaço” e a “mulata”, é um exemplo que reforça a tese que, na maioria das vezes, para os compositores a morena era na verdade uma mulher negra. Lilia Moritz Schwarcz chama a atenção para o jogo

de intimidade no uso de nomes no diminutivo e no aumentativo, que para os negros contribui com “a reprodução de estereótipos com relação à sexualidade: o diminutivo para as mulheres, o aumentativo para os homens”³³⁸.

“Marcha Nº 12”

*Vou me danar!
sedda vez vou me amarrar...
já vivo besta,
de viver sem farriar...
meu amor
vai ficar com raiva,
porque vou brincar,
remecher e me requebrar
pelas ruas a saltitar!*

*o passo
faço
que me esbagaço.
amasso
e deixo o teu laço
de aço
morenãõ pedaço*

*ola, pinota,
salta,
mulata, te deita!
ageita,
que a coisa é feita...
bôa pra se danar!...*

Entre os compositores recifenses, a “preta” e a “mulata” eram normalmente utilizadas com desdém, realçando estereótipos da negra como “feiticeiras” ou com fartos “dotes físicos”. Enquanto isso, no samba carioca o sentido de “mulata” era quase sempre o mesmo ao de “mulher negra”. Para Joel Rufino dos Santos (1984), mulato ou mulata são expressões terminantemente racistas. Ainda que o senso comum não deixe explícito o significado de seus usos, a etimologia sustenta que o termo vem de mula. Em termos históricos, não podemos esquecer que as reflexões produzidas durante o século XIX sobre as raças, a mestiçagem e suas implicações, partiam da comparação entre o ser humano e os resultados observados no “reino dos animais”. O exemplo da mula, um mamífero estéril resultado da cruzada entre um asno e uma égua, era

³³⁸ SCHWARCZ, 2012, n. p.

constantemente utilizado nos grandes textos do racismo científico. Sua incapacidade reprodutiva era a prova da sua inferioridade e da rejeição natural a esta “criatura mestiça”. É provável que essa percepção “animalesca” tenha sido passada como atributos — positivos e negativos — aos considerados mestiços humanos, resultado do cruzamento entre “raças superiores e inferiores”: o mulato (a). Este nada mais deveria ser que um “momento de transição” na escala evolutiva da humanidade.

A identificação da morena e da mulata como mulheres sedutoras era uma das representações mais usuais nas músicas carnavalescas recifenses. É o que vemos nos maracatus “*Pisa Bahiana*”, de 1938, e “*Sustenta o baque*”, de 1939, ambas dos Irmãos Valença.

“Pisa Bahiana”

*É pau, é pedra, é seixo miúdo
Pisa baiana por cima de tudo.*

*No batuque dessa tumba
A baiana desacata
Solta o cheiro de macumba
De cachaça e de mulata...*

*A baiana é feiticeira
No lugar onde ela pisa
Sai fumaça de poeira
Fica a terra toda lisa...*

“Sustenta o baque”

*Sustenta o baque, tocador
Que a mulata é de valor (bis)*

*Faz que vai, que vai, porém não vai
Faz quem, que vem, porém não vem
Minha gente torna-olhai
Que ela dança, dança bem*

*Peneirando bem de manso,
a mulata, a mulata, de roer
faz o que eu faço balanço
o que eu quero, o que eu quero ver*

*A mulata tem o cão, tem o cão, tem cão que é belzebu
Dobra no passo, que bom, no mara, do mara, do maracatu*

As duas letras reforçavam a imagem das mulheres negras associadas à bruxaria, visto que a sua sedução “apenas poderia advir dessa relação mística”. Enquanto “*Pisa Bahiana*” realça o tempo inteiro o lado “misterioso” da mulher negra que solta o “*cheiro de macumba, de cachaça e de mulata*”, em “*Sustenta o baque*” vemos uma perspectiva inicial de valoração das “malemolências” da mulata que vai “*peneirando bem de manso*”, para então finalizar acusando-a de “*ter o cão que é belzebu*”.

A “preguiça” e a “inclinação para a festança” eram outras duas representações comuns da mulher negra na música carnavalesca. Sobre isso, Teófilo Queiróz Júnior ressalta que dentre a soma dos defeitos da mulata representados na literatura e na música, estava a “sua falta de moralidade, sua irresponsabilidade e por ela ser pródiga sempre”³³⁹. A letra do frevo-canção de Carnera, “*Clodomira*”, lançada no ano de 1934, falava sobre uma mulher que embora “*jogasse no bicho, fosse passista de rua, bebesse whisky, cantasse samba e namorasse no portão*”, seu problema maior era “*não aguentar pancada*”. O fato de “*Clodomira*” ser morena explica os vícios que mantinha — algo nunca associado a uma mulher branca.

“Clodomira”

*Mamãe eu quero me casa com Clodomira
A morena que roubou meu coração
Ella joga no bicho, faz o passo na rua,
Bebe Whisky, canta samba e namora no portão*

*A Clodomira já foi muito arreliada,
hoje só tem um defeito, não aguenta pancada
é um perigo uma mulher valente,
que discute noite e dia e compromete a gente*

*No Carnaval Clodomira vae fazer barulho;
e pode ser que me leve também no embrulho;
vou fazer queixa na delegacia
pra evitar que ella acabe o frevo e a folia.*

³³⁹ QUEIRÓZ JÚNIOR, Teófilo. *Preconceitos de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1975. p. 76-77.

Algumas composições eram explicitamente racistas com a mulher negra, como a marcha “*Olhe o troco*”, de 1936, composição de “Urbano” para o Bloco “*C. M. Magnolia*”. A letra sugere que a “Macaca” referencia mesmo uma mulher negra, a qual ela rejeita com um “*não é para mim*”. Essa interpretação é reforçada pela afirmação do alter ego de que “*não era da Abysinia*” (região africana associada às pessoas negras na época), mas sim de um país do “*dollar e da nobreza*”, ou seja, de “brancos”.

“Olhe o troco”

*Estás enganado ou é brincadeira
porque a MACACA não é para mim
para criança eu tenho mamadeira
e para MACACA tenho chumbo assim.
Não sou da Abysinia você conhece,
sou do paiz do DOLLAR e da NOBREZA
quem fala assim nunca esmorece
a força que trago é da propria NATUREZA*

*não tenhas receio, pelo Carnaval
os Magnolias desejam te ver
se é o que dizer, ou é mentirinha
Pharol é de bond não quero saber.
estás enganado com a côr da fira
pois todo concurso ha um tribunal
cuida de ti deixes os vizinhos
tenho cacê você para o Carnaval.*

O racismo não era exclusivamente visto das canções carnavalescas compostas por pessoas brancas. Na verdade, músicos negros constantemente escreviam letras que depreciavam seus “pares”, como na marcha de Nelson Ferreira e Samuel Campello, “*Quebra Canela*”, de 1931. Kebengele Munanga ressalta que o racismo praticado por não brancos, ou “*racismo derivado*”, “se trata de uma interiorização e de um reflexo do racismo original, o racismo branco”³⁴⁰. É desse modo que compositores, políticos, intelectuais e o “homem comum” podiam — a partir de classificações de nuances de cor ideologicamente baseadas unicamente no fenótipo — participar do preconceito “a título de oprimidos e opressores”.

“Quebra Canela”

³⁴⁰ MUNANGA, op. cit., p. 37.

*Se tu não quebra mulata
Na tua venta que é chata
dou tanto néla
que estira como embuá.
Dou-te uma tapa, mulata.
na venta chata
que mais se achata
e até se encaixa
como bolacha
dentro da lata.*

*Si não me dás enlevo
ua tua veta me atrevo
dou tanto néla
que espicha como socó.
Faço-te um alto relevo
na venta chôcha.
mulata frouxa,
e até te escrevo
com tinta rôxa
mesmo no frevo.*

Em “*Quebra Canela*” vemos a articulação de duas temáticas: o racismo e a violência pública. Por não ser a única canção em que aparece o relato de uma ameaça ou de uma agressão contra a mulher, subentende-se que isso nada mais fosse do que a ordem natural daquela sociedade. Nesse sentido, as mulheres negras estavam especialmente mais sujeitas a esse tipo de situação. O marcador estético racista surge exatamente na coação “*se tu não quebra mulata, na tua venta que é chata, dou tanto néla*”.

O músico negro Edgard Moraes também foi responsável por compor uma marcha com teor semelhante, “*Fora do acordo, não há rendição*”, de 1933. A letra romântica, apesar dos detalhes sensuais da morena, é abruptamente cortada pela vontade de “*jogar-se o bofetão*” no rosto perfeito da musa inspiradora. Mas o grande destaque fica para o trecho “*devemos por de parte os preconceitos nestes dias de prazer*”. Que preconceito seria esse? Da moreninha com o compositor (que era negro)? Do compositor com a moreninha (que poderia ser uma negra)? Ou simplesmente remetia a questão do carnaval como inversão do cotidiano?

“*Fora do acordo, não há rendição*”

*Morena és faceira no olhar
 Não há homem que resista.
 em teus olhinhos fitar...
 e tens no andar um tal mexido
 Que seduz até o velho,
 já da vida esmorecido.
 Possues em teu rosto a perfeição,
 Que as vezes é causadora de jogar-se o bofetão
 E para prevenir, eu vou diset-e mesmo agora,
 Que fóra do acordo, não há rendição*

*Vem, vem, vem Santinha,
 Que em breve serás minha,
 Não posso ocultar de ti esta paixão,
 Que sente o meu coração.*

*Já vem chegando emfim o carnaval,
 Moreninha vem commigo,
 que a folia não faz mal...
 Devemos por de parte os preconceitos,
 Nestes dias de praser
 São legaes nossos direitos.
 Embora me dê todo o coração
 Não prometo ser de acordo, com a tua opinião,
 E para prevenir eu vou diser-te mesmo agora
 que fórt do acordo, não há rendição.*

O sujeito que se encontra numa classificação “intermediária”, seja por sua cor ou posição social, não se enxerga, necessariamente, como branco, mas ainda assim se reconforta e reafirma seu “privilégio” ao reconhecer a existência de sujeitos que estão “abaixo” dele. Assim sendo, um compositor negro que cantasse letras inferiorizando outro negro tanto poderia estar “incluindo-se na brincadeira”, como poderia estar demarcando sua distância em relação à posição do sujeito rebaixado.

Os brincantes negros em dois romances de trinta

Nem *Seu Candinho da Farmácia* (1933), romance de Mário Sette, e nem *O Moleque Ricardo* (1935), de José Lins do Rego, tratam-se de obras que abordam exclusivamente o Carnaval ou a sua presença negra. No entanto, quase involuntariamente, ambas revelam-se radiografias dos modos de fazer e de brincar a festa no Recife dos anos vinte e trinta, sobretudo quando consideramos a participação daquelas camadas mais pobres e de pele mais escura.

As duas obras literárias desenvolvem muito de suas tramas através das experiências carnavalescas de seus personagens. Seus parágrafos nos contam sobre a vida de diferentes sujeitos e suas relações com a festa — mostrada como um momento de intensa febre social. Essa, inclusive, é uma das marcas nesses romances: o Carnaval que afeta tudo (não havendo situação que esteja imune a ele, nem o próprio conflito social) e a todos (aqueles que o vivenciam ou não).

Consultar a literatura da época nos permite atingir sensações e experiências que as fontes tradicionais não proporcionam. Ela não apenas cria um mundo “fantasiado”, mas, tal como ocorre com a música, tem ressonância com o mundo social em que foi produzida e que a faz retratar, ainda que inconscientemente, os dilemas sociais. Como nos diz Juan Pablo González e Claudio Rolle:

La literatura de ficción, en particular la novela producida durante el período estudiado, entrega luces para captar la imagen de una época retratada indirectamente a través de sus tramas argumentales y descripciones de ambientes y personajes. De este modo, podemos obtener impresiones, matices y sensaciones que son difíciles de conseguir de fuentes más convencionales. Si bien se trata de contribuciones que iluminan de manera genérica e imprecisa, donde no puede distinguirse con seguridad la ficción de la observación directa de una realidad, resultan útiles justamente por su voluntad de retratar costumbres y atmósferas de manera verosímil y plausible³⁴¹.

É justamente por conter essas “doses de realidade” que o historiador deve submeter toda obra literária a uma análise histórica das fontes associando texto e contexto, pois “é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias ou desejos, explorando ou

³⁴¹ GONZÁLEZ; ROLLE, 2007. p. 39.

inventando formas de linguagem”³⁴². Portanto, torna-se fundamental compreender em quais tradições literárias estão inseridos a obra e o autor. Nos casos de Mário Sette e José Lins do Rego, ambos produziram na lógica do *regionalismo nordestino dos anos trinta*.

Mário Sette nasceu no Recife, no dia 19 de abril de 1886. Semira Adler Vainsencher afirma que o autor, além de ter sido muito católico, “se identificava com os valores aristocráticos da elite açucareira de Pernambuco, chegando a supor que, somente as classes dominantes - em particular, a aristocracia agrária - eram capazes de gerenciar os rumos da sociedade”³⁴³. Seus trabalhos eram baseados na sua própria memória, em testemunhos orais e em suas pesquisas documentais.

Por sua vez, José Lins do Rego nasceu em 1901, na Paraíba. Oriundo de uma família de bons recursos, estudaria na Faculdade de Direito da Recife³⁴⁴. Ao lado de nomes como Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz e Jorge Amado, figuraria como um dos mais importantes romancistas regionalistas de seu tempo.

A biografia de ambos reforça o padrão que Durval Muniz de Albuquerque Júnior descreveu para a origem da intelectualidade nordestina do começo do século XX: “filhos dos grupos dominantes nos Estados [que] convergiam para Recife, por este ser, além de centro comercial e exportador, centro médico, cultural e educacional de uma vasta área do Norte”³⁴⁵.

Tanto Mário Sette, como José Lins do Rego, foram autores que explicitaram um contexto de modernização que pareceu brutal para muitos que viviam no Nordeste do Brasil. Um exemplo pode ser visto em trecho de *Seu Candinho da Farmácia*, onde o farmacêutico “Candinho Tamarindo” diz que “*Pernambuco deu o que tinha de dar. Quem tiver juízo tome um vapor e vá embora. O Sul sim. Ali vale a pena. O comércio prospera que só melancia quando lastra. Além do mais, os impostos, aqui...*”³⁴⁶.

³⁴² FERREIRA, 2015. p. 67.

³⁴³ VAINSENER, Semira Adler. *Mário Sette*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: dia mês ano. Ex: 6 ago. 2009.

³⁴⁴ JOSÉ Lins do Rego: biografia. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: dia mês ano. Ex: 6 ago. 2009.

³⁴⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. 2011. p. 95. p. 87-88.

³⁴⁶ SETTE, 2005. p. 34.

Através de práticas e discursos, uma identidade historicamente construída nas duas primeiras décadas do século XX foi sendo inventada para o Nordeste. Nesse processo, a memória foi a força motriz de uma narrativa pautada em criá-lo como região singular do Brasil, destacando seu passado rural e pré-capitalista, o patriarcalismo, o folclore, o escravismo e a produção artesanal. Para Albuquerque Júnior, a busca por uma identidade regional nordestina nasceu justamente de uma reação à globalização do mundo e à nacionalização do poder³⁴⁷. Desse modo, enquanto em São Paulo os modernistas propuseram romper com as tradições, os regionalistas do Nordeste brasileiro buscaram exatamente se apegar a elas. Além do mais, a política modernizante e nacionalista do Estado pós-trinta “só fez aprofundar as distâncias entre essa área e o Sul do país e subordiná-la cada vez mais, obrigando-a a aceitar uma posição subalterna na estrutura de poder”³⁴⁸.

Seu Candinho da Farmácia foi publicado pela primeira vez em 1933, tendo sido o último romance de Mário Sette. A história se desdobra no bairro de São José, não por acaso um dos mais importantes para o Carnaval da cidade. Nele, personagens como Candinho Tamarindo, Amparo, José da Penha, Anésio, Dona Xandu e Maria Joana levam suas vidas provincianas em um típico Recife da primeira metade do século XX, também expondo, em meio às suas maledicências, seus velhos carnavais, seus maracatus, suas ruas, praças e igrejas.

A todo instante o romance vai apresentando novas sociabilidades e costumes; construções vão aparecendo enquanto outras vão ruindo devido à ação do tempo e às novas necessidades. A cidade do Recife torna-se palco do embate entre tradição e modernidade; luta que se personifica, por exemplo, nos conflitos entre “Seu Candinho” (tradição) e “José da Penha” (moderno); nas constantes comparações entre o Rio de Janeiro (como uma metrópole moderna) e o Recife (cidade pacata e tradicional); nos jeitos de brincar o Carnaval do passado e do presente; e até nas preferências musicais de diferentes gerações.

Tudo se desenrola em tempos de crise econômica e política, visível em trechos que falam sobre perseguições, falências de empresas, contenção de gastos, etc. Recordamos que esse início da década de trinta é marcado por uma crise econômica (advinda da crise do café e da quebra da bolsa de 1929) como política (Revolução de

³⁴⁷ Ibidem, p. 95.

³⁴⁸ ALBUQUERQUE, JÚNIOR, op. cit., p. 87-88.

Trinta). Os embaraços da época, como de praxe, terminam por expor os rancores de muitos recifenses com os imigrantes, acusados de sempre obterem privilégios para progredir no país. Como disse José Ramos Tinhorão, *Seu Candinho da Farmácia* registra “um quadro da vida popular da capital pernambucana das vésperas dos anos 30, tão realista e tão vivo”³⁴⁹.

Por sua vez, *O Moleque Ricardo*, publicado pela primeira vez em 1935, foi o primeiro romance de José Lins do Rego narrado em terceira pessoa. É também considerada sua obra de maior cunho político, tendo sido o quarto livro de uma série que ficou conhecida como “*ciclo da cana-de-açúcar*”. A história é narrada através das experiências vividas pelo laborioso — e negro — Ricardo na turbulenta Recife do começo dos anos vinte do século passado. Mesclando fatos como personagens e cenas criadas unicamente pela mente do autor, o romance acontece em torno da agitada disputa entre “borbistas” e “pessoistas”. A querela política abalaria a sociedade pernambucana dos primeiros anos da década de 1920, e teve como causa o vazio deixado pela morte do então governador do estado, José Bezerra. A confusão inicia justamente por causa da sucessão para seu posto, dividindo dois grupos rivais: os “borbistas”, autonomistas chefiados pelo senador e ex-governador Manuel Borba, e os “pessoistas”, liderados pela rica e prestigiosa família dos Pessoa de Queiroz e apoiadores do intervencionismo federal. A disputa política, como bem demonstra o romance, ganharia ares de uma luta do local contra o nacional.

Nascido no Engenho Santa Rosa, interior de Pernambuco, o moleque Ricardo — então com dezesseis anos — escolhe fugir para tentar a sorte no Recife, capital e maior cidade do estado, deixando para trás as terras que o asseguravam uma vida pacata e de poucas expectativas. Deslumbre e receio foram os sentimentos de Ricardo ao chegar numa grande cidade, algo natural para alguém crescido numa área rural ainda presa às relações patriarcais.

Ainda que de início a ilusão de ver “gente da sua cor” bem-sucedida tenha suscitado esperanças de prosperidade no menino do Engenho Santa Rosa, logo as mazelas da capital corroeriam suas fantasias, sobretudo ao constatar a precariedade das moradias dos pobres no Recife — nos “fedorentos e alagados” mocambos.

³⁴⁹ TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro* (vol. II: século XX [1ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2000. 109.

São, com razão, dois romances bastante utilizados na historiografia do carnaval, nos estudos literários, na sociologia, etc. Entretanto, as revisitamos a partir das lentes específicas deste estudo, esmiuçando quais as representações que as obras constroem para seus personagens negros e quais seus lugares na trama. Não pretendendo esgotar a discussão, passemos a análise das representações sobre o negro e o Carnaval em *Seu Candinho da Farmácia* e em *O Moleque Ricardo*.

O carnaval democrático em “Seu Candinho da Farmácia”

Em relação à população negra da cidade, Mário Sette a apresenta ora como *trabalhadores ambulantes e braçais*, ora como *mulatas provocantes e permissivas* — sempre com a pobreza e a doença a rondando. Há também a discriminação, a vida nos mocambos e uma variedade de estereótipos acessados pelo autor para descrevê-los.

De antemão, é interessante salientar que Mário Sette não reservou descrições jocosas e estereotipadas unicamente para a população negra. Sua imagem do Carnaval brasileiro e recifense era a de uma festa sentida como a inversão da ordem, das hierarquias, da catarse coletiva que expurga as regras, inclusive as morais e éticas. Ademais, a própria literatura brasileira das primeiras décadas do século XX normalmente cumpriu o papel de manter as diferenças entre as categorias étnicas, principalmente em relação à “mulata”. Entre os motivos, estava justamente o fato de nossos escritores raramente conseguirem viver de suas obras, posto a existência de um diminuto público leitor e de uma massa considerável de analfabetos — fenômenos que tornavam mais vantajoso produzir histórias com os mesmos valores das elites.



O Carnaval do Recife é apresentado como uma apoteose da *loucura*, da *musicalidade*, da *democracia racial* e do *espírito pernambucano*. Tudo se mistura, se movimenta e se contorce; ninguém foge às bandas, aos primeiros acordes e sopros dos instrumentos musicais metálicos e de paus e cordas, nem velhos e nem novos, nem aqueles cheios de pudores ou aqueles desavergonhados e pervertidos.

Mário Sette fotografa uma festa que arrasta multidões pelas ruas tortuosas da cidade, com toda a gente brotando dos becos para engordar aqueles blocos em desfile. O

Carnaval tal como é descrito, é um evento liberto dos pudores característicos do cotidiano:

Zumzum promíscuo de frases soltas, de malícias, de contatos, de pruridos, de ditérios, de risozinhos, de perguntas, de desejos, de machucadelas, de afagos clandestinos... E um cheiro provocante de éter perfumado, evocando nudezas e lascívias carnavalescas, promissória sensual a vencer-se nos três dias próximos³⁵⁰.

A festa ocupa quase a totalidade dos espaços da cidade e das intrigas contadas em *Seu Candinho da Farmácia*. Ela invade as salas de estar com as marchas dos ruidosos gramofones; passeia pelas bocas dos namorados e suscitam preferências por quaisquer agremiações — vide aqueles citados no romance, como os clubes dos *Ciscadores*, dos *Vassourinhas*, das *Canjiqueiras*, das *Pás*, *Toureiros* e *Vasculhadores*.

Organizando e brincando a festa também estão homens e mulheres negros, especialmente quando retratados se entregando ao frevo ou aos amores efêmeros do momento. A obra mostra uma forte presença negra nas sociedades carnavalescas — como dirigentes das agremiações, nas ruas e nos maracatus. Não por acaso uma personagem importante, Dona Maria Joana (mulher negra) é apresentada como antiga e honrada presidente das *Canjiqueiras*: “[...] uma crioula de olhos resolutos, de seios carnudos, e beiços vermelhos [...] em traje típico do Clube Carnavalesco Canjiqueiras da Cabanga, de que fora presidente e continuava a ser sócia de prestígio”³⁵¹.

O Carnaval de *Seu Candinho da Farmácia* é constantemente reafirmado como uma festa democrática, sobretudo em termos raciais — ainda que o autor não tenha ignorado ou ocultado a existência do “preconceito de cor”. No entanto, mesmo quando assumido nas bocas de seus personagens, é sempre com um tom de descrédito, de algo que seria “tão alheio a nós” que só poderia ser coisa de “gente presa ao passado” ou então “de estrangeiros”. Vejamos um trecho alegórico em que “Dona Genoveva” (esposa de José da Penha) fala sobre as discriminações que vivenciou por ser pobre e negra:

Minha família era pobre, porém não possuía tacha. Para que tanto frevo, hein? Dizia que era **cabelo ruim**...Querida muita gente de cabelo estirado ser como **meu povo! Besteiras de**

³⁵⁰ SETTE, op. cit., p. 59.

³⁵¹ SETTE, op. cit., p. 88-89.

branquidão numa terra onde quase todos têm um bocadinho de raça³⁵² (grifo nosso).

Esse diálogo nos permite observar dois assuntos caros à época: o *racismo* e a *teoria culturalista*. O trecho “*numa terra onde quase todos têm um bocadinho de raça*” reproduz justamente o mito das três raças formadoras do Brasil — um marco intelectual de um período cujas teorias raciais pseudocientíficas aparentemente entravam em descrédito. É óbvia a semelhança com o que foi dito pelo sociólogo Gilberto Freyre em 1933, na sua obra *Casa Grande & Senzala*:

Todo brasileiro, mesmo o alvo de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo — há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil — a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano³⁵³.

Tanto os trabalhos de Freyre, como a fala de “Dona Genoveva” traduzem um contexto de valoração do mestiço — sujeito intermediário entre o negro e o branco. Não por acaso, a figura da mulata e do mulato serão os grandes símbolos do Carnaval dos anos trinta. E é nessa mistura democrática de pretos, brancos e mestiços vivendo em um “todo harmônico” que a festa se realiza:

Um povão! Um povão! Gente de não acabar mais! Gente de todas as classes. Homens e mulheres numa conjunção das mais bizarras, das mais pitorescas, **das mais democráticas**. [...] a **tez ariana toda preconceitos**, colada ao **pigmento africano todo afoitezas**; [...] o **braço moreno e túmido** amparado na farda kaki e arrogante; [...] o **carola de atitudes angélicas** desafiando os **diabos de pixaim**; [...] o homem das prestações justando contas com a **mulata em atraso** [...] ³⁵⁴ (grifo nosso).

Aqui, é interessante analisar mais detalhadamente algumas situações colocadas. Primeiro, há o anúncio explícito de uma festa “*das mais democráticas*”, mas essa “qualidade” termina por não anular os adjetivos que a antecedem e verdadeiramente a define como “*uma conjunção das mais bizarras, das mais pitorescas*”, ou seja, por isso mesmo “democrática”. As outras oposições também merecem ser consideradas de forma mais minuciosa:

³⁵² SETTE, op. cit., p. 25.

³⁵³ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006. p. 367.

³⁵⁴ SETTE, op. cit., p. 61.

- (1) Para uma “*tez ariana toda preconceitos*” (aqui se percebe a acusação de racismo), há alguém marcado(a) pelo “*pigmento africano todo afoitezas*” — reproduzindo o estereótipo do negro hipersexualizado;
- (2) Para o “*braço moreno e tímido*”, uma farda kaki e arrogante — remetendo muito provavelmente às relações amorosas entre mulheres negras e agentes da polícia, tantas vezes citada ao longo do romance;
- (3) Para “*o carola de atitudes angélicas*” o desafio dos “*diabos de pixaim*”, reproduzindo aquelas representações maniqueístas que associam o negro às “coisas ruins”, ao contrário dos angelicais — e brancos — “carolas” (pessoas religiosas);
- (4) Para o homem das prestações (dono do poder e em geral brancos), uma “*mulata em atraso*”, certamente pobre e habitante de um cortiço ou mocambo da cidade.

Para o historiador Lucas Victor Silva, o que marca *Seu Candinho da Farmácia* é justamente o Carnaval como apaziguador das diferenças sociais, um “momento em que todos os interesses confluem, todos os desejos se unem, e os preconceitos, distinções financeiras e sociais se dissolvem todos no nivelamento do passo”³⁵⁵. O que vimos nos trechos analisados acima são os mesmos estigmas que representam negativamente as populações negras no Brasil (pixaim, mulata, afoiteza).

Vale ressaltar outros diálogos que evidenciam as problemáticas relações raciais entre as personagens da trama. É o que observamos, por exemplo, na discussão entre Dona Maria Joana e Dona Xandu Pedregulho, quando esta declara para aquela: “**Negra afoita! Vendedora de canjica! [...]. Comprar a mim? A mim? Tem graça! Comprada foi sua mãe no tempo do cativoiro...**”³⁵⁶ (grifo meu); ou na caracterização que Dona Genoveva faz da mesma Maria Joana: “*Manguinhas? Mangona! Vive com uma tal Maria Joana que faz canjicas; uma crioula bem escura que mora na Rua das Águas Verdes*” [...] “**Também vive com uma negra que não liga importância a nada!**”³⁵⁷ (grifo meu).

•

Se, como anotamos, o racismo está normalmente implícito no Carnaval e nas relações interpessoais de *Seu Candinho da Farmácia*, a situação ganha novos contornos

³⁵⁵ SILVA, 2009. p. 246.

³⁵⁶ SETTE, op. cit., p. 192.

³⁵⁷ Ibidem, p. 148.

quando tratamos da *mulher negra*, vista quase sempre como objeto de desejo — dentro e fora da festa. Aparecendo algumas vezes como *mulatas*, *pretas* ou *morenas* — ao sabor do contexto narrado —, suas representações são quase sempre as mesmas. Sobre o imaginário em torno da mulata na literatura, Teófilo Queiróz Júnior descreve o seguinte:

Em sua descrição se assinala, com frequência, o colorido da pele, distribuído por tons vários, expressos por confrontos diversos, o bem torneado de braços e pernas, mãos e pés pequenos, a cintura fina, o busto insinuante e bem moldado, a boca sensual, de dentes sadios, iluminados por sorrisos fáceis, sonoros e comunicativos; os bastos cabelos negros; os olhos grandes e belos, quase sempre negros — eis o tipo de mulata mais comumente registrado literariamente³⁵⁸.

O Carnaval brasileiro, como disse Roberto Da Matta, tende a glorificar a “grande puta” em detrimento da “santa”. É a figura da “puta que, trazendo consigo a vida, impõe que se pense sobre o encontro físico, a penetração sexual e evidentemente a reprodução do mundo”³⁵⁹. A mulher negra, sobretudo a mulata — de epiderme mais clara que a outra —, é quem magnetiza toda a luxúria carnavalesca. No romance em questão, até quando o propósito não era exatamente narrar um momento de libertinagem, em se tratando de uma “mulherzinha bem morena”, sempre se detalhava seus “dotes físicos”:

Abria o préstito um estandarte nas mãos de uma **mulherzinha bem morena**, vestida de príncipe, num sorriso constante para todos, virando o rosto pintado para um lado e outro, **mostrando os dentes alinhados e alvos, bonitona, com os quadris e o busto em ressaltado pelo colante do cetim, num dengoso rebolar**³⁶⁰.

A “morena”, classificação cromática abstrata mesmo para contexto brasileiro, bem poderia ser uma “negra” quando por algum motivo era ocultado sua “raça”. No Brasil, a cor muitas vezes é uma condição mutável sujeita a outras circunstâncias. Kebengele Munanga destaca que essa operação depende “em grande parte, da tomada de consciência dos mesmos pelo observador, do contexto de elementos não-raciais (sociais, culturais, psicológicas, econômicas)”³⁶¹. Outras descrições físicas se sobressaem, como os “*dentes alinhados e alvos*” — que nos faz lembrar os comparadores de escravizados conferindo a saúde da “mercadoria” através da dentição;

³⁵⁸ QUEIRÓZ JÚNIOR, 1975. p. 30.

³⁵⁹ MATTA, 1997. p. 137.

³⁶⁰ SETTE, op. cit., p. 60.

³⁶¹ MUNANGA, 1999. p. 88.

e também “*os quadris e o busto em ressalto pelo colante do cetim, num dengoso rebolar*”, cujo linguajar empregado era unicamente reservado às mulheres de pele mais escura, nunca para as mais brancas.

O corpo da mulata não a pertence durante o Carnaval. Ele não é apenas desejável, como também plenamente acessível numa tradição que remonta ao próprio sistema escravagista brasileiro — quando jovens homens brancos “utilizavam” mulheres negras para as requeridas experiências pré-matrimoniais [posto que as mulheres brancas fossem invioláveis pela “inegociável” castidade]. Porém, não bastava invadir e tomar posse do corpo feminino negro, mas também controlar sua mente. Para essa tarefa, sempre houve na literatura uma “aceitação generalizada da mulata como dotada de um comportamento impetuoso, seus modos fogosos, tudo parece expô-la a corresponder, agindo assim, às expectativas sociais que a envolvem e condicionam seu modo de ser”³⁶². É o que vemos na fala abaixo, proferida por um personagem masculino:

E foi quando **uma carinha chocolate**, um **pierrozinho preto-roxo**, falou para mim: Vem na onda, trouxa! Fui mesmo. Até de manhãzinha. Sabe? [...] Até um freguês meus, homem que me disse o diabo das fitas cantadas porque aparecem mulheres seminuas, lá pinotava, de braço com **uma roxinha que do corpo pouca coisa tinha coberta**... E outros que me apontaram. Sabe? Um velhotes meu conhecido de vista esse **fez proezas com uma mulata**. E outros, sim, igualmente respeitáveis...³⁶³ (grifo nosso).

O trecho destaca a permissividade de uma mulata em meio a um frevo organizado pelo *Clube Lenhadores*, na Rua da Imperatriz, centro do Recife. Ela o convida e o provoca dispensando até o esforço de conquistá-la. Aquela “*carinha chocolate*”, a “*pierrozinho preto-roxo*”, a “*roxinha que do corpo pouca coisa tinha coberta*”, são representações que compõem o imaginário das “proezas de uma mulata”. Como coloca Angela Davis, além de físico, o abuso podia também ser simbólico:

Há o drama diário do racismo representado pelos incontáveis e anônimos enfrentamentos entre as mulheres negras e seus abusadores brancos — homens convencidos de que seus atos são naturais. Essas agressões têm sido ideologicamente sancionadas por políticos, intelectuais e jornalistas, bem como por literatos

³⁶² QUEIRÓZ JÚNIOR, op. cit., p. 30-31.

³⁶³ SETTE, op. cit., p. 70.

que com frequência retratam as mulheres negras como promiscuas e imorais³⁶⁴.

A mulher negra de *Seu Candinho da Farmácia* está sempre associada à volúpia, por isso mesmo suscetível à cobiça masculina. Essa acusação de “sensualidade desmedida” encontra reflexo não apenas nas artes como na própria história brasileira. Por exemplo, uma das justificativas encontradas por senhores de escravizados para suas relações extraconjugais com negras e índias era precisamente o “argumento da irresistibilidade e da amoralidade da mulher de cor”³⁶⁵. Além do mais, não deixava de ser parte das funções regulares da escrava satisfazer as “necessidades sexuais” de seu proprietário³⁶⁶.

Longe da “libertinagem peculiar” ao Carnaval, o fetiche do homem branco pela mulata também era visível em outros momentos:

Candinho Tamarindo alcançou a porta de sua residência quanto a matriz de São José dava seis horas. Tirou o chapéu, reverente, num rodapé à divindade, mas porque **uma mulatinha, airosa e perfumada, lhe roçasse o busto no cotovelo em ângulo**, virou-se de repente, seguiu-a com o olhar, murmurando entre dentes: — **Cada peito que o diabinho tem!**³⁶⁷ (grifo meu).

Outras vezes a abordagem poderia assumir tons mais agressivos, demonstrando o quanto parecia inaceitável, aos olhos da tradição, uma mulher negra não corresponder aos intuitos de um homem branco e poderoso:

Antes das sete horas, de chapéu bem enterrado, bengala de volta, lá se ia Salústio para o cinema ou para a conquista de **uma mulatinha** num beco pouco asseado de vassoura e de moral. [...] [...] se uma negrinha resistia ao seu sorriso, investia contra os antigos abolicionistas que haviam dado asas **àquela gentinha de cor**³⁶⁸ (grifo meu).

A reação de Salústio nada mais representa que o afloramento de seu racismo dissimulado, tipicamente brasileiro; e também de uma tradição que garantia aos “homens brancos — especialmente aqueles com poder aquisitivo — possuírem o direito incontestável de acesso ao corpo das mulheres negras”³⁶⁹. Esse *ethos* escravagista,

³⁶⁴ DAVIS, 2016, n. p.

³⁶⁵ QUEIRÓZ JÚNIOR, op. cit., p. 26.

³⁶⁶ BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branco e Negros em São Paulo*. São Paulo: Ed. Nacional, 1959. p. 87.

³⁶⁷ SETTE, op.cit., p. 39

³⁶⁸ Ibidem, p. 107-108.

³⁶⁹ DAVIS, op. cit., não paginado.

presente no trecho acima, também expõe uma sociedade cujas assimetrias entre homens e mulheres se tornavam um abismo para àquelas de pele mais escura. Nesses termos, o excelente romance *Seu Candinho da Farmácia* não deixa de registrar uma época onde ainda era natural a prática do infame ditado: “branca pra casar, negra pra trabalhar, mulata pra fornicar”.

Negros, Política e Carnaval em “O Moleque Ricardo”

Quase sempre à margem da sociedade, a população negra em *O Moleque Ricardo* é representada de diferentes formas: (1) Agregados do Engenho Santa Rosa, fiéis ao Coronel. Pobres, mas conseguiam sobreviver ao custo de uma vida semiescrava; (2) Operários ocupantes das piores funções; (3) Amantes de homens brancos e inclinadas a luxúria; (4) Adeptos do xangô recifense; (5) Brincantes do carnaval e do maracatu; (6) e também uma minoria bem-sucedida de funcionários públicos e de pequenos empreendedores.

A religiosidade negra é um ponto que surge constantemente ao longo do romance, principalmente sob um manto de misticismo, superstição e desconhecimento. Assim sendo, o xangô é sempre ressaltado como uma prática discriminada e perseguida, por isso mesmo realizado quase às escondidas.

Seu Lucas oficiava num culto. Era sacerdote de xangô, pai de terreiro. O que ele ganhava nas flores gastava com o Deus dele, com os negros que lhe tomavam a bênção, com as negrinhas que dançavam na sua igreja. **Estivera preso como catimbozeiro, como negro malfeitor. [...]. Ouvia no engenho falarem de feitiçaria com pavor. Negro catimbozeiro era negro venenoso, que vivia do mal, matando gente, virando cabeça. [...]. O Recife para o povo do engenho estava cheio de negros feiticeiros.** Uma pessoa queria fazer um inimigo, tomar mulher, secar uma perna de outro, e o negro fazia. **Deus o livrasse de se meter com xangô.** Passava por seu Lucas assim cortando caminho³⁷⁰.

Embora fosse essencialmente popular — realizado nos morros e nas periferias da cidade — era comum a procura pelos serviços dos sacerdotes de terreiro por sujeitos mais abastados da sociedade, como vimos da fala de “Seu Lucas”, sacerdote de xangô,

³⁷⁰ REGO, 2012, n. p.

sobre seus serviços para um desembargador — e que usamos como exemplo no terceiro tópico do primeiro capítulo.

Cabe acentuar que o romance não deixa de realizar um paralelo entre as condições do proletariado urbano e do trabalhador rural, destacando que a precarização de ambos eram mais próximos do que o imaginário citadino parecia sugerir na época.

•

A violência é uma constante em *O moleque Ricardo*, tanto a político-ideológica como a carnavalesca — embora elas se entrecruzem em alguns momentos. A trama é permeada por prisões, mortes, conflitos armados, miséria e greves.

No Carnaval, a violência aparece como natureza da própria festa, perceptível nos atropelamentos, nos socos e pontapés, e também na rivalidade entre as agremiações. Não por acaso, os confrontos narrados na obra quase sempre estão associados ao choque entre duas sociedades carnavalescas: “*Na rua da Concórdia houve rolo dos Toureiros com os Vassourinhas. A faca botou barriga de gente abaixo. Um automóvel esbagaçara um menino do Bloco das Flores. Mas ninguém parava para ver*”³⁷¹.

Tempos de carnaval, só falavam de uma coisa só: Toureiros, Vassourinhas, Pás-Douradas. — Toureiro ontem encheu a rua de cabo a rabo. Outro achava que o clube era o Pás-Douradas: — Veja o povo como fica doido com os Pás. **Um cabra dos toureiros se fez de besta no ensaio dos Vassourinhas e foi aquela desgraça.** Quando chegaram na rua Larga, **comeram o bicho na faca**³⁷² (grifo nosso).

No entanto, mesmo a desordem política, os combates sangrentos dentro e fora do Carnaval, e todas as privações oriundas das mazelas da cidade grande, eram incapazes de fazer os brincantes abdicarem da festa. Como descreveu José Lins do Rego, o Carnaval “*era para aquela gente uma libertação. Podiam passar fome, podiam aguentar o diabo da vida, mas no Carnaval se espedaçavam de brincar*”³⁷³. E na medida em que o Reinado de Momo ia se aproximando, nada mais era importante, nada mais interessava:

Só do Carnaval se falava, se discutia, se cuidava. E o bicho ia chegando com força. Os clubes, de noite, não deixavam as ruas, visitando os jornais, espalhando-se no passo com as orquestras

³⁷¹ Ibidem, não paginado.

³⁷² REGO, op. cit., não paginado.

³⁷³ Ibidem, não paginado.

que se rebentavam de entusiasmo. O povo cantava. **Queria lá saber que Borba era um Leão do Norte, nem de Pestana, nem de Pernambuco? O povo dançava e era tudo quanto queria**³⁷⁴.

Nesse sentido, o Carnaval de *O Moleque Ricardo* não deixa de ser mais uma reprodução das tendências literárias clássicas que cercam a festa: hedonismo, desprezo pelas regras e *locus* da fruição coletiva.

•

A presença negra na festa são todas assinaladas, também, pelas impressões de Ricardo. Antes refratário à brincadeira por achá-la muito distante de tudo aquilo que vivenciara no Engenho Santa Rosa, logo o protagonista abandona sua devoção plena ao trabalho para cair no frevo. A partir daí, passamos a ver mudanças em como Ricardo representa o Carnaval — o descrevendo como uma festa democrática.

Viu negros velhos, meninos de três anos, mulheres feias, bonitas, brancas, **pretas**, tudo no frenesi se servindo de um prazer que lhe escapava. **Não havia branco e não havia preto quando a música de um clube passava assanhando tudo**. As moças de dentro dos automóveis, os que iam a pé, **os homens importantes e os iguais a ele, todos como se fossem de uma mesma casa**. Todos se conheciam. A música era de todos. Gente cantando, gente de gravata e de pés no chão. **Os maracatus roncando e o cheiro das negras suadas**, dos lança-perfumes. Os cafés cheios de bêbados engraçados, de sujeitos querendo brigar com todo o mundo. As brigas, os pontapés, porque um atrevido pegara nos peitos de uma moça acompanhada. **O povo ficava outro, inteiramente outro**. De dia mesmo, nos trens carregados, nas portas das casas, **por toda a parte a cara do povo era outra**³⁷⁵.

O trecho acima é uma perfeita alegoria do Carnaval como uma inversão do cotidiano, quando as fronteiras e as hierarquias que separam os “normalmente diferentes” são dissolvidas em prol de uma pretensa comunidade que faz sentir “todos como se fossem de uma mesma casa”. A música de um clube parece realizar uma proeza impossível ao “mundo real”, desfazendo as próprias barreiras entre “brancos e pretos”. A única exceção ficava para os maracatus, percebidos como “coisas de negros”.

Como observou Lucas Victor Silva, um ponto comum às obras de José Lins do Rego e Mário Sette é justamente a representação dos “batuqueiros e seus dançarinos

³⁷⁴ Ibidem, não paginado.

³⁷⁵ REGO, op. cit., não paginado.

[que] aparecem ora melancólicos, ora bestializados”³⁷⁶. No trecho abaixo, por exemplo, vemos a associação do maracatu “*Leão Coroado*” com o xangô e o mundo negro (principalmente feminino), assim como ressalta os “lamentos” e as “lembranças do cativo”:

O maracatu do Leão Coroado entrava na Imperatriz abafando tudo. Os bombos, **os instrumentos de xangô calavam tudo. O canto do maracatu era triste. Os negros se entristeciam com aqueles lamentos de prisioneiros, de algemados, de negros gemendo para Deus, rogando aos céus.** O maracatu rompia a multidão como uma avalanche. **O Paz e Amor se encolheu para deixar o bicho passar com a sua tristeza. As vozes das negras de lá eram umas vozes de igreja. O Leão Coroado entristecia o povo mas passava, ia-se embora**³⁷⁷.

Os maracatus, quando aparecem em *O Moleque Ricardo*, sempre enchem as ruas de melancolia, ainda que seja uma tristeza necessária para lembrar aos foliões a dura realidade da vida real. Mas o protagonista, ele também negro e proletário, pouco se identificava com aquelas outras “pobres gentes de cor vestidos de realeza”. Pelo contrário, seus desfiles até o incomodavam, pois toda sua preferência ia para a frenética marcha-frevo:

Os maracatus pobres passavam soturnos com a boneca na frente. Maracatu gemia demais. Bom era a marcha. O ritmo que vibrava nas pernas dele. Bom era dobrar o corpo, encontrar as coxas de Odete nas suas.

Além dos maracatus, dos pretos velhos e das mulatas a festejar pelas ruas do centro do Recife, a presença negra também era visível nas agremiações carnavalescas. O romance, inclusive, revela a tendência das mulheres preferirem cantar, enquanto os homens “*negros eram mais para a dança furiosa. Só perna de macho aguentava aquelas reviravoltas, aquele tropel de bestas assanhadas*”³⁷⁸.

O próprio Ricardo pertencia ao bloco “Paz e Amor” — que era presidido por “um negro já de idade”. O destaque fica justamente para o prestígio que sua figura causava, sendo uma referência não apenas para a agremiação, como para todos os moradores da comunidade. Sobre isso, Roberto Da Matta atenta para o fato que no núcleo de uma sociedade carnavalesca “a ideologia é claramente hierárquica, com a idade, os laços de

³⁷⁶ SILVA, 2009. P. 345-346.

³⁷⁷ REGO, op. cit., não paginado.

³⁷⁸ REGO, op. cit., não paginado.

parentesco, a vizinhança e a amizade operando como forças básicas que constantemente atuam sobre a moldura igualitarista³⁷⁹.

Na porta do clube, parou para olhar o ensaio. As moças em fila escutavam **as ordens do presidente, um negro já de idade**, ensinando a letra e os passos da nova marcha³⁸⁰.

No geral, *O Moleque Ricardo* mostra-se uma obra valorosa para analisar a presença da população negra no Carnaval do Recife. Ainda que sua trama não se suceda exatamente nos anos trinta, sua publicação foi realizada nessa década. Ademais, a consulta de outras fontes do período revela uma festa ainda em tudo semelhante, com uma grande participação das massas urbanas e, sobretudo, com uma vigorosa e diversa presença negra.

³⁷⁹ MATTA, 1997. p. 137.

³⁸⁰ Ibidem, não paginado.

Considerações Finais

É notório que o Brasil possui uma dívida com a parcela negra da sua população; portanto, cada estudo produzido nesse sentido tem o valor de contribuir para avançarmos mais um degrau nessa reparação. (Re)conhecer a presença negra em nossa história, assim como identificar suas criações, suas lutas, seus dilemas, é um modo de desconstruir preconceitos, de se autoconhecer e de desfazer um mito de que o negro em algumas situações é um estrangeiro ou “malandro-intrínseco” de uma nação que ele mesmo ajudou a fundar.

Captar uma parte, o menor fragmento do que era ser negro no passado, nos ajuda a entender como chegamos ao que é ser negro no presente.

Estudar a população negra isoladamente, enquanto grupo específico, ainda se faz necessário não só pelas suas particularidades, mas assim como ocorre com os povos indígenas, continuam abafados pela história oficial que os dilui numa massa racialmente homogênea e democrática. Tornar *uno* o que é diverso trata-se de uma tática que interessa principalmente àqueles que querem manter o *status quo*. Identificar e enfatizar seus feitos não significa superestimar sua participação social, nem ao menos, como certo ideal reacionário maliciosamente reproduz, praticar algum tipo de “racismo reverso”. Trata-se, além da reparação histórica, de um investimento para melhor conhecer um componente medular de nós mesmos.

Apesar de termos avançado nas últimas décadas em termos de uma rica e complexa produção historiográfica sobre o negro, a escravidão e a religiosidade de matriz africana, o fato é que não houve uma transposição equivalente para os livros didáticos e às salas de aula de todo o país. A despeito da lei 10.639/2003, o negro continua sendo colocado de uma forma enviesada ou insuficiente nos conteúdos programáticos, fato observado por nós enquanto bolsista do *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência* (PIBID) entre os anos 2013 e 2014, com o projeto “*A música no ensino de História*”, realizado sob a orientação do professor pesquisador Lucas Victor Silva. De um modo geral, passamos tempo demais narrando uma história essencialmente feita por brancos europeus, com negros e índios compondo o plano de fundo de todos os “grandes acontecimentos” a nível nacional e mundial. Sabemos que tal situação apenas tem contribuído para a manutenção das desigualdades e

discriminações no Brasil. Por essas razões, acreditamos que todo esforço em equilibrar a balança é válido, entendendo que as produções acadêmicas muito contribuem nesse sentido.

As lacunas notadas durante a graduação deslocaram nosso interesse para a pesquisa e o estudo do universo temático das relações raciais, das representações e da identidade negra. Tal curiosidade, aliada à crença na relevância do assunto para o avançar da consciência da sociedade brasileira sobre si mesma, levou-nos a integrar o quadro de bolsistas do *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica* (PIBIC) da Fundação Joaquim Nabuco entre os anos 2014 e 2016, desenvolvendo a pesquisa “*Fontes iconográficas e fonográficas para a história afrodescendente no Nordeste entre os anos 1930-1960. Um estudo nos acervos da Fundação Joaquim Nabuco*”, sob a orientação da pesquisadora Cibele Barbosa da Silva Andrade, e, posteriormente, tendo sido aprovada a continuidade do projeto, então abarcando os anos 1960 e 1980. Todas essas experiências possibilitaram o acesso a uma extensa variedade de materiais fonográficos e iconográficos relacionados à produção e à cultura negra regional.

A prática como pesquisador iniciante da *Fundaj*, nos deu a pista de que a participação negra no universo carnavalesco-musical da cidade do Recife poderia ter sido ainda maior do que o entendimento contemporâneo do assunto sugeria, principalmente quando considerávamos o círculo de composições de marchas, frevos e maracatus, as agremiações carnavalescas ou a simples presença física enquanto foliões nas ruas.

Ao optarmos por investigar o negro nas múltiplas dimensões possíveis, pretendíamos registrar uma visão global da sua presença e representações no Carnaval do Recife nos anos trinta. Articular diferentes tipos de fontes e abordagens deveu-se a nossa crença de que todo objeto histórico deve ser tratado em toda a sua complexidade. Dessa forma, não apenas nos ocupamos da literatura, da imprensa, da música, das charges, dos discursos e das fotografias em torno do Carnaval recifense, mas também sobre o seu tempo em contextos mais amplos, considerando aspectos políticos, econômicos, geográficos, antropológicos, sociológicos e estatísticos. Se algumas informações foram colocadas de forma extensa, o fizemos para que os leitores menos especializados pudessem ter o máximo de ferramentas necessárias para compreender o

porquê do negro e sua relação com aqueles carnavais, naquela cidade e naquele tempo, terem sido daquela forma e não de outra.

Inicialmente, a proposta elementar deste estudo não era focalizar nas questões do racismo ou de gênero, tampouco realizar um trabalho puramente biográfico dos compositores, ou apenas de descrição e análise *frase-por-frase* daquelas composições que fossem, eventualmente, encontradas. No entanto, como é comum ocorrer em pesquisas que se dedicam a explorar o máximo de seu objeto, no decorrer da investigação pudemos perceber que o tempo e o espaço que demandaríamos para tratar dos preconceitos, sobretudo das violências simbólicas dentro do universo carnavalesco, eram muito maiores do que planejávamos.

Ao longo do estudo, fomos percebendo que a “liberdade poética” era um passe livre para gravar, contar e cantar também os preconceitos difundidos na sociedade recifense, pernambucana e brasileira. Não podemos esquecer que muitas das canções hoje consideradas abusivas, produzidas na primeira metade do século XX, inclusive as criadas na década de trinta, continuam a ser cantadas nos carnavais contemporâneos, não obstante o amplo debate que elas já estão sofrendo dado o profícuo momento que os movimentos sociais e a sociedade brasileira como um todo vivem em nossos dias. cremos que este trabalho contribui para as discussões que envolvem tais problemáticas, concordando que toda e qualquer manifestação artística que reduza a dignidade humana deve ser, no mínimo, problematizada. Naturalmente, isto não significa afirmar que este trabalho se encerra numa proposta *desconstrutivista* do ideal conciliador que vende a música e o Carnaval da cidade para dentro e para fora do seu espaço geograficamente definido. Não tratamos somente dos vícios que, sim, existem — como em qualquer manifestação humana —, falamos também de criação, de capacidade inventiva de grupos historicamente marginalizados, de tornar aparente aquilo que fora negligenciado ou não identificados por utilizar outras “lentes” que não estas que aqui empregamos.

As dificuldades que surgiram estavam ligadas a conservação das fontes nos acervos, o acesso a elas, e a extensão do material encontrado. Enquanto muitas composições não puderam ser escutadas pela inexistência de suas gravações, a identificação de compositores como negros esteve em prova pela má qualidade das

fotografias de alguns deles³⁸¹. Embora tenhamos tido o cuidado de buscar o maior número possível de evidências como apoio, o fato de as imagens encontradas serem poucas (por vezes únicas), de baixa nitidez e de sujeitos atualmente desconhecidos, podem naturalmente gerar discordâncias. Some-se a isso o fato de que muitas fotografias da época tinham seu contraste manipulado justamente para “clarear” uma pele mais escura. De toda forma, quando as incertezas eram sensivelmente maiores que as certezas, optamos pelo não uso daqueles músicos como objeto de análise nesse trabalho.

Normalmente, trabalhos no campo da história desenvolvem biografias de um único personagem ou evento. Em nosso caso, tínhamos de narrar a vida de inúmeras pessoas negras da cena carnavalesca recifense, sobretudo membros de agremiações e músicos locais. Assim sendo, um dos nossos maiores desafios foi apresentá-los sem parecermos superficiais e sem nos estendermos demasiadamente no assunto. A estratégia escolhida foi restringir aos anos trinta a análise biográfica daqueles sujeitos, expandindo o recorte apenas nos casos cujas trajetórias são notórias, como Nelson Ferreira, Edgar Moraes e Severino Ramos.

Outra problemática era que nem sempre o título da canção dizia muito sobre seu conteúdo, o que significa afirmar que às vezes um título desprezioso escondia uma letra extremamente relevante à pesquisa, e, noutras, nada acrescentava. O que nos restou foi procurar cumprir a tarefa — conscientemente inatingível — de esgotar a análise de todo o material encontrado, ainda que não fosse pouco. A certeza que tivemos é que independente dos números que trouxeram este trabalho em termos de composições e compositores, ou em suposições e indícios, a realidade fora indubitavelmente maior. Isto significa ter em mente que ao afirmamos que o carnaval da década de trinta do século XX tinha uma grande participação negra — mais até do que comumente contabilizamos hoje —, esta era, na realidade, muito maior; e se os anos 1930 assim podem ser assinalados, pensemos nas décadas anteriores. Não se trata de enegrecer o frevo ou o Carnaval, pois sabemos as misturas que atuaram para que chegássemos a sua configuração contemporânea, mas sim de valorar ainda mais as contribuições das

³⁸¹ Os problemas em buscar composições de décadas passadas logo surgiram, na medida em que muitas delas se perderam, algumas nem sequer chegaram a ser gravadas ou regravadas. Como centelhas, foram tocadas, cantadas, vivenciadas e sentidas com fervor naqueles anos, para, em seguida, caírem no esquecimento.

populações negras naquela esfera. Tarefa a ser feita sem mistificação, sem mitificação e sem compadecimento, devolvendo aquilo lhes cabe; os colocando na trama.

Quando nos propusemos a pesquisar a presença negra nos carnavais da década de trinta na cidade do Recife, iniciávamos com mais dúvidas do que certezas, ou casos a confirmar. Ao longo da pesquisa o período escolhido se mostrou ainda mais fértil do que esperávamos, resultando em uma documentação possivelmente ampla mesmo para dois ou três pesquisadores, assim como para os limites que uma dissertação impõe para seu escritor. Portanto, nem tudo pôde de fato ser exposto nas páginas que se seguiram, mas nos esforçamos ao máximo para termos analisado aquilo que era de mais importante para os nossos objetivos.

Entendemos que os resultados e as contribuições alcançadas em “*O teu cabelo não nega: O negro no Carnaval da cidade do Recife (1930-1939)*” formam um rico mosaico para entender não apenas a realidade do negro na festa, mas também das agremiações, da indústria fonográfica e da experimentação musical na cidade dentro de um contexto de transformações fundamentais para a sociedade brasileira. Sem dúvidas, algumas daquelas canções e daqueles compositores encontrados durante a pesquisa são completos desconhecidos atualmente, portanto, (re)conhecê-los em pleno século XXI certamente possibilitará uma melhor compreensão da nossa maior festa e dos nossos mais importantes gêneros musicais.

Uma temática relevante nunca tem sua fonte secada, deixando brechas para aqueles que desejem prosseguir, avaliar, criticar e expandir as conclusões alcançadas. Esperamos que este trabalho represente mais um fôlego para os estudos sobre o Carnaval recifense, pernambucano e brasileiro; mas, principalmente, cumpra uma função social que esteja em sintonia com seu tempo presente, que é a de empreender arrojadas pesquisas sobre o negro e sua participação efetiva na história do país.

Referências e Bibliografia

1. Livros

ADORNO, Theodor. “*Sobre música popular*”. In: Adorno (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. *A construção da verdade autoritária*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001.

AMARAL, Rita. *Festa “à brasileira” – sentidos do festejar no país que “não é sério”*. São Paulo: EbooksBrasil.com. E-Book, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Formato Ebook. Não paginado.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

_____: *Festas públicas e carnavais: o negro e a cultura popular em Pernambuco*. In: ALMEIDA, Luiz Sávio de; CABRAL, Otávio; ARAÚJO, Zezito (orgs.). *O negro e a construção do carnaval no Nordeste*. Maceió: EDUFAL, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branços e Negros em São Paulo*. São Paulo: Ed. Nacional, 1959

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 2002, Formato Ebook. Não paginado.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____: *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008, Formato Ebook. Não paginado.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____: *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016. Formato Ebook. Não paginado.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*;1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIJK, Teun A. van. *Discurso y Poder*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 2009.

DUARTE, Ruy. *História social do frevo*. Rio de Janeiro: Leitura, 1968.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. p. 144.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTO, Boris. *O Estado Novo no contexto internacional*. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora, 2007, Formato Ebook. Não paginado.

FERREIRA, Antonio Celso. *A fonte fecunda*. In: O Historiador e suas fontes. PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). São Paulo: Contexto, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronuniada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

GATES JR, Henry Louis. *Os negros na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, Formato Ebook. Não paginado.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um membro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2011, Formato Ebook. Não paginado.

HERTZMAN, Marc. *Um contrapeso brasileiro: música, propriedade intelectual e a diáspora africana no Rio de Janeiro (anos 1910-1930)*. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). *Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014, Formato Ebook. Não paginado.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1984.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, Formato Ebook. Não paginado.

IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. - 2. ed. rev. - São Paulo : Ateliê Editorial, 2001.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papyrus, 1986.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografias: usos sociais e historiográficos*. In: *O Historiador e suas fontes*. PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). São Paulo: Contexto, 2015.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MONTEIRO, Mauricio. *Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX*. In: História e Música no Brasil. MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010.

MUNANGA, Kebengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OZANAM, Israel; GUILLEN, Isabel. *Com a licença da polícia: maracatu e capoeira no Recife no primeiro carnaval do século XX*. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014, Formato Ebook. Não paginado.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Editorial Tusquets, 1999.

PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, Formato Ebook. Não paginado.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

QUEIRÓZ JÚNIOR, Teófilo. *Preconceitos de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

REGO, José Lins. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, Formato Ebook. Não paginado.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1833*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001, Formato Ebook. Não paginado.

SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é racismo*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1984.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira*. São Paulo : Claro Enigma, 2012, Formato Ebook. Não paginado.

SETTE, Mário. *Seu Candinho da farmácia*. In: Romances urbanos. Recife: Ed. do Organizador, 2005.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TATIT, Luis. *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____: A música popular no romance brasileiro (vol. II: século XX [1ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____: *Os sons dos negros no Brasil*. Cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2012.

2. Artigos, Monografias, Dissertações, Revistas e Teses

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval, Muniz de. *Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar*. Patrimônio e Memória (UNESP), v. 07, p. 134-150, 2011.

AMARAL, Rita. *As mediações culturais da festa*. Revista Mediações, Londrina, v. 3, n. 1, p. 12-22, jan./jun., 1998.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Carnaval do Recife: a alegria guerreira*. In Revista Estudos Avançados, n.11 (29), São Paulo, 1997.

BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *Estrategias de reproducción y modos de dominación*. Colección Pedagógica Universitaria 37-38, enero-junio/julio-diciembre, 2002.

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. *A polícia no Estado Novo combatendo o catimbó*. Revista Brasileira de História das Religiões – Ano I, n. 3, Jan. 2009.

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira; KOURYH, Jussara Rocha. *Religiões afro-brasileiras: perseguições antigas e novas*. Revista de Teologia e Ciências da Religião da Unicap, Recife, V.5, n. 1, dez/2015.

CHARTIER, Roger. “*Cultura Popular*”: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e história: Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?* Revista de História, São Paulo: 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e História*. São Paulo, nº 119, jul-dez., 1988.

DJOKIC, Aline. *Colorismo: o que é, como funciona*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/>> Acesso em: 23 de junho de 2017.

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos*. Tempo [online]. 2007, vol.12, n.23, pp.100-122.

GOMES, Flávio. *Negros e Política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Formato Ebook. Não paginado.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular*. Revista de História, São Paulo. 157 (2º - 2007), 31-54.

GUILLEN, Isabel Cristina M. *Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930-1950)*. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 235-251, jan.-jun. 2007.

_____: *Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída*. Ciências Humanas em Revista - São Luís, V. 3, n.2, dezembro 2005.

JOSÉ Lins do Rego: biografia. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: dia mês ano. Ex: 6 ago. 2009.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-Nação e religiões afro-descendentes: uma relação muito além do Carnaval*. Revista Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 3, 2006.

MONTEIRO, Ricardo. *A Música Popular Brasileira na época de ouro: Da era Vargas aos anos JK - Período de 1930-1956*. Disponível em: <http://www2.anhembi.br/html/ead01/mpb_abord_semiotica/aula.6.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2017.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, n° 39, p. 203-221. 2000.

_____: *Rádio e música popular nos anos 30*. Revista de História, ed. 140, 1999.

NOGUEIRA, Oracy. *Preconceito Racial de Marca e Preconceito Racial de origem: Sugestão para a Interpretação do Material sobre Relações Raciais no Brasil*. Tempo Social, Revista de sociologia da USP, v. 19, n. 1, 2006.

O Recenseamento Geral de 1920. < Disponível em: <https://memoria.ibge.gov.br/sinteses-historicas/historicos-dos-censos/censos-demograficos.html>>. Acesso em: 19 de fev. de 2018.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife: A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: [s.n.], 2008.

SANTOS, Elaine Maria Geraldo dos. *A face criminoso: o neolombrosianismo no Recife da década de 1930*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2008.

SANTOS, Mário Ribeiro dos. *O Carnaval de rua do Recife e a manifestação de espaços vividos: uma relação para além dos três dias de folia (1920-1940)*. In: XIII Encontro Estadual de História, 2008, Guarabira. Anais... Guarabira: UEPB, 2008.

_____: *Trombones, tambores, repiques e ganzás: a festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife (1930-1945)*. Dissertação (Dissertação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, p. 270. 2010.

SILVA, Fátima Aparecida. *A Frente Negra Pernambucana e sua proposta de educação para a população negra na ótica de um dos seus fundadores: José Vicente Rodrigues Lima - Década de 1930*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará, 2008.

SILVA, Leonardo Dantas. *Frevo no Bairro de São José*. Disponível em: <<http://www.luizberto.com/esquina-leonardo-dantas-silva/frevo-no-bairro-de-sao-jose#more-348165>>. Acesso em: 25 de jul. 2017.

SILVA, Lucas Victor. *O carnaval na cadência dos sentidos: uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2009.

SOERENSEN, Claudiana. *A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin*. Revista Travessias, Paraná, v. 11, n. 1, 29 ed., 2017.

TATIT, Luis. *Elementos para a análise da canção popular*. CASA, Vol. 1, no 2, dez. 2003.

VAINSENER, Semira Adler. *Mario Sette*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: dia mês ano. Ex: 6 ago. 2009.

VALADARES, Paula Vivana de Rezende e. *O frevo nos discos da Rozenblit: Um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Design, 2007.

VIDAL, Francisco Mateus Carvalho. *A fresta do Estado e o brinquedo para os populares: Histórias da Federação Carnavalesca Pernambucana (1935-1949)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2010.

VILA NOVA, Júlio César Fernandes. *O frevo no discurso literomusical brasileiro: ethos discursivo e posicionamento*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2012.

3. Jornais

DIÁRIO DA MANHÃ: set./mar. 1930; set./mar. 1931; set./mar. 1932; set./mar. 1933; set./mar. 1934; set./mar. 1935; set./mar. 1936; set./mar. 1937; set./mar. 1938; set./mar. 1939. Disponibilizados pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), através de seu acervo online <<http://www.cepedocumento.com.br/>>.

DIARIO DE PERNAMBUCO: set./mar. 1930; set./mar. 1931; set./mar. 1932; set./mar. 1933; set./mar. 1934; set./mar. 1935; set./mar. 1936; set./mar. 1937; set./mar. 1938; set./mar. 1939. Consultados no Acervo Online disponibilizado pela Biblioteca Nacional através de seu site < <http://bndigital.bn.br/>>.

4. Periódicos

Faustina, Recife, 1938. Acervo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

Frevo do Recife, Recife, 1936. Acervo do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.

Máscaras para 1938, Recife, 1938. Acervo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

Na Pontinha, Recife, 1934. Acervo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

O Corta-Jaca, Recife, 1934. Acervo do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.

O Folião, Recife, 1934. Acervo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

O. K., Recife, 1938. Acervo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

Olha a Curva, Recife, 1934. Acervo do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.

O Mascarado, Recife, 1934. Acervo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

Pierrot, Recife, 1937-1939. Acervo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

Quatro Diabos, Recife, 1937-1939. Acervo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.

Revista do Carnaval, Recife, 1933. Acervo do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.

Revista Pra Você, Recife, 1930-1933. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

5. Filmografia

Evocações... Nelson Ferreira. Filme de Flávio Moraes Rodrigues, 1987. Disponível no Youtube.

Frevo - Expedições. Filme Paula Saldanha; Roberto Weneck, 2012. Disponível no Youtube.

Santa do Maracatu. Filme Fernando Spencer, 1981. Disponível no Youtube.

Trajectoria do frevo. Filme Fernando Spencer, 1987. Disponível no Youtube.

6. Fotografias

BERZIN, Alexandre. Arquivo Fundação Joaquim Nabuco.

7. Endereços eletrônicos

<http://www.cepedocumento.com.br/>

<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>

<http://bndigital.bn.gov.br/>

http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_wrapper&Itemid=341

<http://ouvindofrevo.wixsite.com/frevo/compositores>

<https://ims.com.br/>

Anexos

Músicas carnavalescas sobre o negro nos anos trinta

Música: REMEXE MULATA	Música: MORENA (ADEUS MORENA)
Autoria: JOSEPHINA SENNA	Autoria: NELSON FERREIRA
Ano: 1930	Ano: 1932
Gênero: SAMBA	Gênero: MARCHA-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>Mulata és mesmo da coroa E's tu' mulata que tens valia Na virada tu és boa E's fruta de garantia</p> <p>Refrão Remexe (falado) Remexe mulata Remexe (falado) Remexe ingrata Eu sou um sofredor Porque te consagro verdadeiro amor</p> <p>Não há lourinhas nem há branquinhas Que façam pulsar o meu coração Só mesmo as mulatinhas Que me levam no arrastão</p> <p>Refrão Remexe (falado) Remexe mulata Remexe (falado) Remexe ingrata Eu sou um sofredor Porque te consagro verdadeiro amor</p>	<p>Adeus morena você diz que vae embora fiquei com pena fiquei com pena.</p> <p>tenho esperança no nosso amor de outrora tenho esperança tenho eserança.</p> <p>joguei no bicho com vontade de ganhar, oi, pois tive um sonho com a sogra da sinhá mas depois se eu perder adeus sem dinheiro prá's comidas não me caso com você. amei Chiquinha, Ameri Zezé, amei Dedé, com todas ellas nunca pude fazer fé quando fui pra Magdalena meu Deus si eu não corro e não me agacho quasi a sogra me envenena.</p>

Música: SAE FUMAÇA	Música: MARCHA N.14
Autoria: J. AYMBIRÉ	Autoria: JOSÉ MARIANO BARBOZA
Ano: 1932	Ano: 1933
Gênero: SAMBA	Gênero: MARCHA-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>Côro Si tu me abraça, Sae fumaça... (bis)</p> <p>I A minha vida é bem fácil de contar, Um abraço no almoço, Outro abraço no jantar... E mais abraços Naturalmente hão-de vir Quando a fome quizer insistir.</p> <p>II Não há no mundo vida de maior regaio, Os abraços alimentam Mais que bifés à cavallo. Si a fome chega Não há mais em que pensar, Minha nêga vamos se abraçar.</p> <p>III Eu fui ao "China" defender o meu feijão Mas quando cheguei à porta Vi que estava sem tostão. Voltei p'ra casa Aborrecido um pedaço, Mato a fome n'um gostoso abraço.</p>	<p>Eu sei de um velho bem demente que arrancou todo cabelo só pra não comprar um pente porem quando chega o carnaval cai no frêvo com as morenas la na rua imperial</p> <p>e requebrando que se aguenta o rojão mulatinha meu coração e assim dançando esqueça as maguas meu bem você tem que dançar tambem</p> <p>eu já escolhi minha fantasia vou sair no carnaval fantasiado de TIA uns oculos muito pretos vou comprar mais para não gastar o vidro por cima é que eu vou olhar</p> <p>conheço um moleque bem frajola pra fazer economia nunca frequentou uma escola namora uma menina bonita só porque no carnaval gasta dinheiro e faz fita</p>

Música: ALTEMYRA NA MACUMBA	Música: MORENA DO AMOR
Autoria: LUÍS G. WANDERLEY	Autoria: JOSÉ MARIANO BARBOZA
Ano: 1933	Ano: 1933
Gênero: MARCHA-CANÇÃO	Gênero: MARCHA-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>*Apenas o Côro.</p> <p>I Não vá julgar que tudo é graça E que tua fumaça Nos faz adormecer Sabemos que tudo isso passa Depois do prazer</p>	<p>És tú morena, meu doce enlevo e o meu farol, na, é o teu olhar por ti morena, vou para o frevo disposto a me acabar. no carnaval</p> <p>No carnaval eu vou brincar moreninha contigo e não faz mal dançar pular, brincar commigo não há perigo... não faz mal...</p> <p>Não sei porque o teu afecto não vem para mim O amor não vê é cego, é mudo, é surdo, emfim... O amor não vê... É assim...</p> <p>O teu amor, emfim, é meu moreninha querida tu és a flor que dá perfume a minha vida és o meu amor! minha vida!</p>

Música: MARCHA N.20	Música: MORENA, TU ÉS MEU FEITIÇO
Autoria: SEVERINO RAMOS	Autoria: ALIPIO THIAGO
Ano: 1935	Ano: 1935
Gênero: MARCHA-CANÇÃO	Gênero: MARCHA-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>Quebra, quebra, quebra meu bem. que no paraizo, se quebra também.</p> <p>Ai! gosto do frêvo, gosto da folia, eu sinto alegria, no meu coração; si vejo uma morena, da côr de canélla. eu gosto della eu gosto della</p> <p>será tu morena, que terás a glória, levando a victoria deste carnaval; a tua côr queimada do sol tropical, não tem rival não tem rival.</p>	<p>Morena damnada morena feitiço morena "balacubaco" morena "dynamite" eta! vamos no passo se "acabá" se me abandonares ai! que eu vou "chorá".</p> <p>no frêvo vaes "assombrá" serás a miss alegria vamos "quebrá" de verdade e todo mundo cae na folia e todo mundo cae na folia!</p> <p>quando chegar o "Rei Momo" és aclamada afinal o povo lança o teu nome Pra rainha do Carnaval Pra rainha do Carnaval!</p>

Música: MULATA BÔA!	Música: MORENA DO CORAÇÃO
Autoria: LICO	Autoria: ROMEU MAIA
Ano: 1935	Ano: 1935
Gênero: MARCHA-CANÇÃO	Gênero: MARCHA-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>Fiquei mal contigo por brincadeira e tudo acabou em separação hoje vivo triste, na roedeira abafando as maguas do coração...</p> <p>Mulata bôa vamo s'esbandaiá que a ondia tá ispicia e o frêvo tá é prá lá... De bom!</p> <p>Dá cá o braço vamos cair no passo hoje é que eu me espedaço eita! que eu me esbagaço...</p> <p>passo noite e dia em ti pensando ando amalucado feito idiota toda orgulhosa não está ligando porque sou "prompto". não tenho a "nota"...</p>	<p>Cáe no frêvo moreninha aguenta firma e não estrilla. Não faça assim ai commigo não senão eu grito e digo OI NÃO.</p> <p>Morena você morena do amor... Devagarinho e com geitinho faz o passo moreninha...</p> <p>Ai moreninha não seja ruim vamos dançar e até ao fim está tudo ahi e não môtinho senão eu choro e fico ASSIM.</p> <p>ai moreninha do coração isso é da vida e lá vae rojão, na dobradiça e no beliscão não há quem vença o meu BRAZÃO</p>

Música: MARCHA N. 40	Música: CÁE NO FRÊVO, MORENA
Autoria: FELIZ	Autoria: EDGARD MORAES
Ano: 1935	Ano: 1935
Gênero: MARCHA-CANÇÃO	Gênero: MARCHA-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>Foi o teu olhar que me fez padecer assim tu não tens pena de mim morena tu és uma tentação por tua causa eu já estive na prisão.</p> <p>Tens ó morena um certo "que" no olhar que faz a gente ficar atrapalhado eu quando te vejo morena pra falar com franqueza até de mim tenho pena</p> <p>tú ó morena nasceste pra maltratar se não fosse teu olhar eu morreria embora elle seja tão ruim se elle não existisse o que seria de mim.</p>	<p>Carnaval, bis cae no frêvo, morena que não faz mal.</p> <p>olhe meu amorsinho, este teu olhar me faz tentação. sinto por ti morena, um chameguinho em meu coração. vem deixa de pensar, que a vida é esta, e nada val... vamos juntinhos os dois, cahir na folia do carnaval.</p> <p>vem linda moreninha fazer o passo e requebrar, que a fuzarca é bôa e ninguem pode se dominar. olhe meu bem escute, esta brincadeira, não te faz mal... vamos juntinhos os dois, cahir na folia do carnaval.</p>

Música: MORENA DO DIABO	Música: MARCHA N. 60
Autoria: DURVAL BORGES	Autoria: ZOMBES
Ano: 1935	Ano: 1935
Gênero: MARCHA-CANÇÃO	Gênero: MARCHA-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>Morena do diabo do corpo queimado por insolação vae se desmanchando, os quartos quebrando, puxando o cordão.</p> <p>De saia comprida, toda derretida, pandeiro na mão. vou acompanhando, atraz batucando com meu coração.</p> <p>De barro fui feito, mas deram outro geito, eu bem sei porque. Barro não aguenta, o fogo que esquenta, que vem de você.</p>	<p>Moreninha damnada olhos de côr de fôgo coração de granada quero vêr o teu jogo.</p> <p>No passo assim com rosto reluzente se requebrando e mostrando o dente quero frevar de braço dado respirando o teu ar já muito quente.</p> <p>Toma cuidado com toda essa gente ferve no passo como agua quente teu coração bom explosivo se cair me deixará bem descontente</p> <p>o triste fim meu bem já vem chegando e não duvide que não estou brincando é quarta-feira muito cêdo quando o sol de madrugada vem raiando</p>

Música: É DE TORORÓ	Música: MORENA DE PERNAMBUCO
Autoria: CAPIBA/ASCENÇO FERREIRA	Autoria: CASAQUINHA
Ano: 1935	Ano: 1935
Gênero: MARACATU-CANÇÃO	Gênero: FREVO-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>É de tororó, de tororó, de tororó o amor tem sido para miamba um coco eterno numa corda bamba camba pra aqui para acolá descamba Deus me livre mais te amar por isso mesmo o macaco aqui me lamba já que esta vida é para mim muamba se não pretendo me encantar no samba a umbigada me acabar olelê, olalá</p> <p>meu coração não tem dono o meu senhor é o engodo meu deus que muamba macaco me lamba se eu nunca mais amar se eu nunca mais amar</p> <p>É de tororó, de tororó, de tororó</p>	<p>Morena boa eu fico te amando toda dor do meu coração por sua causa eu estou roendo mas não esqueço essa cruel paixão (bis)</p> <p>Parte feminina (inaudível)</p> <p>O beijo que te dei daquela vez foi bom porém o outro foi melhor e quando fui beijar-te novamente tu fugiste isso é que foi sem dó.</p>

Música: ME DEIXA NÊGA	Música: MARCHA N. 10
Autoria: MARIO SIQUEIRA CAMPOS/OROBES DE OLIVEIRA	Autoria: JETAHI
Ano: 1935	Ano: 1935
Gênero: MARCHA-CANÇÃO	Gênero: MARCHA-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>I</p> <p>Quando vae chegando a folia Com você, oh nêga Ingresso na orgia No frevo louco eu me esbagaço Com você oh nêga Vou fazer o passo.</p> <p>Estrilho</p> <p>Oh! nêga! me deixe brincar Eu gosto do Carnaval Me deixe a vida gozar O frêvo é meu ideal.</p> <p>II</p> <p>Já aprendi mais um passo novo E na "ondia" eu vou P'ro meio do povo Nesses três dias eu fico maluco Pois o frêvo bom É o de Pernambuco</p>	<p>Gritava a Josepha Chorava a Maria Meu pae se perdeu na grande folia eu vi meu bemzinho na rua Pulando doidinho, no passo, quebrando, quebrando.</p> <p>quando eu cahi no frevo eu fiz promessa e rezei e a mais dengosa mulata eu dei de braço e collei</p> <p>estava o mundo rodando e já ninguém se entendia, pensei que ainda era noite mas o dia aparecia.</p>

Música: ONDE O SOL DESCAMBA	Música: OLHE O TROCO
Autoria: ASCENÇÃO FERREIRA	Autoria: URBANO
Ano: 1936	Ano: 1936
Gênero: MARACATU-CANÇÃO	Gênero: MARCHA-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>Vou soletrar o meu "A B C"! Lê-lê! é um A é um M é um O é um R vou soletrar só para você... é um A é um M é um O é um R!</p> <p>olha a moamba, moamba! lha a moamba, moamba! gonguê! ganzá! Loanda onde está? lá-lá... Loanda onde está? lá-lá...</p> <p>lá onde o sol descamba lá onde o sol descamba</p> <p>é lá... é lá... que ella está!</p>	<p>Estás enganado ou é brincadeira porque a MACACA não é para mim para criança eu tenho mamadeira e para MACACA tenho chumbo assim. Não sou da Abysinia você conhece, sou do paiz do DOLLAR e da NOBREZA quem fala assim nunca esmorece a força que trago é da propria NATUREZA</p> <p>não tenhas receio, pelo Carnaval os Magnolias desejam te ver se é o que dizer, ou é mentirinha Pharol é de bond não quero saber. estás enganado com a côr da fira pois todo concurso ha um tribunal cuida de ti deixes os vizinhos tenho cacê você para o Carnaval.</p>

Música: MORENINHA FACEIRA	Música: CHORA, MEU GOGUÊ
Autoria: AURINO SOARES PACHECO	Autoria: BENIGNO GOMES/FRANZ FERRER
Ano: 1936	Ano: 1936
Gênero: MARCHA-CANÇÃO	Gênero: JONGO/MARACATU-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>Moreninha de olhar feiticeiro vaes virá dobradiça com teu corpo faceiro</p> <p>quando chega a folia e também o carnaval que só tem três dias de alegria sem igual</p> <p>vamos fazer o passo que é o nosso ideal vamos virá bagaço furante os 3 dias de Carnaval.</p>	<p>Chora, meu goguê Chora meu gôguê chora pra batê No frevo sapeca do teu canto (BIS)</p> <p>Dança no batuque Não vaes tu cançar Minha mulata negrinha Do maracatu és a rainha</p> <p>Repete tudo</p> <p>Dança coração Não vaes te cançar Chegou a hora do frevo bati meu gôguê Rei é você</p>

Música: SINTO SAUDADES	Música: CORRE, FAUSTINA
Autoria: NELSON FERREIRA	Autoria: NELSON FERREIRA
Ano: 1938	Ano: 1938
Gênero: MARACATU-CANÇÃO	Gênero: FREVO-CANÇÃO
Origem: PERNAMBUCO	Origem: PERNAMBUCO
<p>Sinto saudades do carnaval que passou em que você gostou de mim de mim e me deixou sofrendo assim</p> <p>o nosso amor foi fantasia nascido entre duas fantasias vivido entre confeti e serpentinas e em cinzas transformado um sonho de três dias</p> <p>agora volta o carnaval eu posso arelembrar o meu passado e com aquela mesma fantasia eu sou todo do passo adeus amor malvado</p>	<p>Faustina, corre aqui depressa! Vem do Rio de Janeiro, agora a vez é tua! Faustina, corre aqui depressa Vem ver meu carnaval, o frevo está na rua!</p> <p>Só faço questão de uma cousa: É que tragas a sogra, a Dona Fininha... Eu quero ver a velha se acabar meter-se no grude! No chão de Barriguiha...</p> <p>Lá vem Vassourinhas! Pão Duro! Lá vem Lenhadores! Vem tudo rasgando! Faustina, minha nêga, olha a onda Cai logo no passo, que eu já estou me acabando.</p>